

UHAD

Uluslararası
Halkbilimi
Araştırmaları
Dergisi

Cilt: 6 Sayı: 1 Yıl: 2023

Volume: 6 Issue: 1 Year: 2023



Ahmet Emin şAHİNER

Ali Osman ÖZTÜRK

Ayşenur ÖZDAL

Canan TAŞ

Gülbeyaz AYDOĞAN

İlknur BAYRAK İşCANOĞLU

İsmail SANCAK

İzzet KARACA

Mehmet Onur HASDEDEOĞLU

Özge CENGİZ

Pınar TAŞDELEN

Ramazan DEMİR

Rasilya UZUN

Selma ADAY

Tuğba AYDIN



e-ISSN: 2667-4173

Editör

Doç. Dr. Süleyman Fidan

Sayı Editörü

Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR

Editörler/Editors

Doç. Dr. Alim Koray Cengiz
Doç. Dr. Gülten Küçükbasmacı
Doç. Dr. Hatice Kübra Uygur
Doç. Dr. Süleyman Fidan
Dr. Abdullah Bayındır

Yabancı Dil Editörleri/Foreign Language Editors

Doç. Dr. Alim Koray Cengiz (English)
Doç. Dr. Sertan Alibekiroğlu (Russian and Turkish Dialects)



Yayın Kurulu/Editorial Boards

- Prof. Dr. Eylem Şentürk Kara (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Feyzan Göher (Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi)
Prof. Seyhan Yılmaz (Kastamonu Üniversitesi)
Doç. Dr. Alim Koray Cengiz (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşegül Karakelle (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Doç. Dr. Devrim Ertürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülten Küçükbasmacı (Kastamonu Üniversitesi)
Doç. Dr. Hatice Kübra Uygur (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Doç. Dr. Hikmet Guliyev (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi)
Doç. Dr. Süleyman Fidan (Gaziantep Üniversitesi)
Dr. Elsev Brina Lopar (Kosova-Prizren Ukshin Hoti Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emre Aşiloğlu (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Danışma Kurulu/Advisory Board

- Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal Üçüncü (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Kürşat Öncül (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Meral Ozan (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Prof. Dr. Nebi Özdemir (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezir Temur (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ruhi Ersoy (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Şahin Köktürk (On Dokuz Mayıs Üniversitesi)

Yurtiçi Temsilcileri/Domestic Representatives

- Adana-Prof. Dr. Refiye Okuşluk Şenesen - Çukurova Üniversitesi
Adıyaman- Dr. Öğr. Üyesi Fadime Tıkbaş Apak- Adıyaman Üniversitesi
Amasya- Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih Kuşdemir- Amasya Üniversitesi
Amasya- Doç. Dr. Cavit Güzel- Amasya Üniversitesi
Ankara- Prof. Dr. Nezir Temür- Gazi Üniversitesi
Antalya- Doç. Dr. Nagehan Çetin- Antalya Akev Ünverstesi
Ardahan- Dr. Öğr. Üyesi Serkan Balcı- Ardahan Üniversitesi
Artvin- Doç. Dr. Mehmet Özdemir- Çoruh Üniversitesi
Aydın- Dr. Öğr. Üyesi Devrim Ertürk- Adnan Menderes Üniversitesi
Balıkesir-Doç. Dr. Berna Ayaz - Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi
Bartın- Doç. Dr. İbrahim Gümüş- Bartın Üniversitesi
Bayburt- Doç. Dr. Turgay Kabak- Bayburt Üniversitesi
Bingöl- Doç. Dr. Mehmet Emin Bars- Bingöl Üniversitesi
Bitlis- Dr. Oğuz Doğan - Bitlis Eren Üniversitesi
Bolu- Doç. Dr. Erhan Çapraz- Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Bursa- Doç. Dr. Erdem Özdemir - Uludağ Üniversitesi
Bursa- Doç. Dr. M. Emir İlhan - Uludağ Üniversitesi
Çanakkale- Doç. Dr. Mustafa Dinç- Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi
Çankırı- Dr. Öğr. Üyesi Seval Kasımoğlu- Çankırı Karatekin Üniversitesi
Çankırı- Dr. A. Serdar Arslan- Çankırı Karatekin Üniversitesi
Çorum- Dr. Öğr. Üyesi Atiye Nazlı - Hitit Üniversitesi
Diyarbakır- Doç. Dr. Abdulbasit Sezer- Dicle Üniversitesi
Elazığ- Doç. Dr. Ebru Şenocak- Fırat Üniversitesi
Erzurum- Prof. Dr. Ahmet Özgür Güvenç- Atatürk Üniversitesi
Eskişehir- Prof. Dr. Kürşat Öncül- Osman Gazi Üniversitesi
Gaziantep- Doç. Dr. Süleyman Fidan- Gaziantep Üniversitesi
Giresun- Doç. Dr. Mehmet Akif Korkmaz- Giresun Üniversitesi
Hatay- Doç. Dr. Alim Koray Cengiz- Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
İğdır- Dr. Öğr. Üyesi İsmail Abalı- İğdır Üniversitesi
İçel (Mersin) Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun
İstanbul- Dr. Öğr. Üyesi Esra Bilge Savcı - İstanbul Üniversitesi
İzmir- Doç. Dr. Gonca Kuzay Demir - İzmir Demokrasi Üniversitesi
İzmir- Doç. Dr. Bülent Akın- İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Karabük- Öğr. Gör. Perihan Calay- Karabük Üniversitesi
Karaman- Dr. Hüseyin Aksoy
Kars- Doç. Dr. Adem Balkaya- Kars Kafkas Üniversitesi
Kastamonu- Öğr. Gör. Semra Altıkulaç
Kayseri- Dr. Öğr. Üyesi Betül Aydoğdu Görkem
Kırıkkale-Prof. Dr. Aktan Müge Yılmaz
Kırşehir- Dr. Meltem Yılmaz
Kilis- Doç. Dr. Mehmet Alptekin
Kocaeli- Doç. Dr. Uğur Durmaz- Kocaeli Üniversitesi
Konya- Prof. Dr. Ali Osman Öztürk - Necmettin Erbakan Üniversitesi
Manisa- Dr. Öğr. Üyesi Gürol Pehlivan - Celal Bayar Üniversitesi
Mardin- Doç. Dr. Hatice Kübra Uygur - Mardin Artuklu Üniversitesi
Muğla- Doç. Dr. Aysun Dursun- Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Muş- Dr. Öğr. Üyesi Fırat Taş- Muş Alparslan Üniversitesi
Nevşehir- Doç. Dr. Recep Tek- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Nevşehir- Arş. Gör. Yücel Özdemir - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Niğde- Doç. Dr. Resul Bağlı- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Ordu- Dr. Mustafa Eren
Osmaniye- Doç. Dr. Ali Doğaner- Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi



Rize- Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem Demirci- Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Samsun- Arş. Gör. Recep Demir- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Siirt-Prof. Dr. Rezan Karakaş- Siirt Üniversitesi
Sinop- Doç. Dr. Songül Çek- Sinop Üniversitesi
Sivas- Doç. Dr. Uğur Başaran- Cumhuriyet Üniversitesi
Şanlıurfa- Dr. Öğr. Üyesi Hakan Çelikten- Harran Üniversitesi
Tokat- Dr. Sinan Yaman- Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Trabzon- Dr. Öğr. Üyesi Berk Yılmaz- Karadeniz Teknik Üniversitesi
Tunceli- Arş. Gör. Hüseyin Kara - Munzur Üniversitesi
Uşak- Doç. Dr. Mustafa Duman- Uşak Üniversitesi
Van- Doç. Dr. Metin Eren- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Yozgat- Öğr. Gör. Ahmet Emin Şahiner- Bozok Üniversitesi
Zonguldak- Doç. Dr. Gül Banu Duman - Bülent Ecevit Üniversitesi

Yurt Dışı Temsilcileri/Abroad Representatives

Azerbaycan- Doç. Dr. Hikmet QULIYEV
Çin- Dr. Jinghua HUANG
İtalya-Dr. Öğr. Üyesi Pinar KARATAŞ
Kazakistan- Öğr. Gör. Dr. Halil ÇETİN
Kosova, Priştine- Prof. Dr. Nuran Malta MUHAXHERI
Kosova, Prizren- Yrd. Doç. Dr. Elsev Brina LOPAR
Kırgızistan- Prof. Dr. Ozan YILMAZ
Özbekistan- Muyassar SAPARNİYAZOVA
Ukrayna- Doç. Dr. Tudora ARNAUT

Tarandığımız İndeksler



[MLA](#)



[EBSCO](#)



[ERIHPLUS](#)



ASOS INDEX



DRJI - Directory of Research Journals Indexing

(İdealonline, İSAM, Türk Eğitim İndeksi, ESJI, Acarindex, SIS)



Bu Sayının Yazarları

Ahmet Emin Şahiner
Ali Osman Öztürk
Ayşenur Özdal
Canan Taş
Gülbeyaz Aydoğan
İlknur Bayrak İşcanoğlu
İsmail Sancak
İzzet Karaca

Mehmet Onur Hasdedeoğlu
Özge Cengiz
Pınar Taşdelen
Ramazan Demir
Rasilya Uzun
Selma Aday
Tuğba Aydın

Bu Sayının Hakemleri

Atiye Nazlı
Ayşenur Özdal
Ayten Kaplan
Beyhan Kanter
Can Şen
Cevdet Avcı
Fadime Tikbaş
Fırat Karadaş
Gül Banu Üstün Duman
Kadriye Türkan
Kübra Yıldız Altın
M. Emir İlhan
Mehmet Onur Hasdedeoğlu

Mustafa Aça
Nursel Uyaniker
Ömer Saraç
Özlem Demren
Pınar Karataş
Rabia Gökcen Kayabaşı
Satı Kumartaşlıoğlu
Serkan Balcı
Seval Kasımoğlu
Shurubu Kayhan
Turgay Kabak
Türkan Çelik
Volkan Kılıç

Kapak Tasarımı

Doç. Dr. Ali Can Metin



Editörden...

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi olarak 6. yılımızda 2023'ün ilk sayısını okurlarımızla paylaşmanın mutluluğunu yaşamaktayız. Bu sayıda dokuz adet araştırma makalesi, bir adet derleme çalışma ve üç adet kitap tanıtımı/eleştiri yazısını takdirlerinize sunuyoruz. 10. sayımızda mitoloji, şamanizm, sifatah geleneği, çocuk oyunları ile ilgili yazıların yanı sıra postmodern tarih yaklaşımıyla Yunus Emre konulu eserlerin değerlendirildiği bir çalışmadan başka kamusal mekânlar ve toplumsal ilişkilerin izini Reşat Nuri'nin eserlerinde, toplumsal değişimi Halit Ziya örnekleminde takip eden, tarihte ve mekânda Türk kültürünü geniş perspektifte ele alan yazılar bulunmaktadır. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* disiplinler arası yaklaşımla bilim dünyasına katkı sunmaya devam etmektedir.

Sayımızın kapağında sanatçılara ait çalışmalara yer vermekteyiz. 10. sayımızın kapağında yer alan çalışma Doç. Dr. Ali Can Metin'e aittir. Âşıklık geleneğinin 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden olan Âşık Veysel, kısa bir zaman diliminde gözleri ile görebildiği dünyayı sazının ezgileri ile işlediği deyişleriyle, görebilenlerin bile hissedemediği bir renklilikte betimlemiştir. 2023 yılı Âşık Veysel'in vefatının 50'nci yılı olması hasebiyle Cumhurbaşkanlığı tarafından "Âşık Veysel Yılı" ilan edilmiş, UNESCO'nun 41. Genel Konferansı'nda Anma ve Kutlama Yıl Dönümleri Programına da dâhil edilmiştir. Bu kapsamda gerçekleştirilen UHAD dergisi kapak görselinde; Âşık Veysel'in gönül gözü ile görerek betimlediği renkli dünyasına ve geleneksel Anadolu halk sanatı örneklerinde karşımıza çıkan toprak renklere vurgu yapılmıştır. Çalışmada farklı renk katmanlarının üst üste bindirilmesi ile oluşturulan hareket etkisi Veysel'in sazının ezgilerini sembolize etmektedir. Bu vesileyle Âşık Veysel'i rahmetle anıyoruz. Kıymetli eseriyle dergimize katkı sağlayan Doç. Dr. Ali Can Metin'e teşekkür ediyoruz.

Dergimiz adına olumlu gelişmelerden biri ise bu sayıdan itibaren EBSCO tarafından indekslenmeye başlanacak olmamızdır. 1984 yılından beri Dünya çapında pek çok türden kütüphaneye ürün ve hizmet sağlayan EBSCO, indeksler konusunda çitimizi yükseltme hedefimizi bir adım daha ileri götürmüştür.

6 Şubat 2023 tarihinde yaşanan Kahramanmaraş merkezli ve 11 ilimizle birlikte tüm Türkiye'yi etkileyen depremlerin üzüntüsünü derinden yaşamaktayız. Acılarımızı sarmaya çalışırken bilime olan inancımızla yola devam etmek zorunda olduğumuzun bilinciyle; yaralılara acil şifalar, kayıplarımıza Allah'tan rahmet,

geride kalanlara da sabır diliyoruz. Benzer afetlerin bir daha yaşanmamasını umuyoruz.

Prof. Dr. Dan Ben-Amos'un 26 Mart 2023 tarihinde vefatı da bilim dünyası adına büyük bir kayıp olmuştur. Ailesine, yakınlarına, öğrencilerine ve bilim dünyasına biz de sabırlar diliyoruz.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi Kasım ve Mayıs aylarında yılda iki kez yayımlanan bilimsel, hakemli uluslararası indeksli bir dergidir. Yazarlarımızın makale gönderiminde derginin yayın şart ve ilkelerine dikkat etmeleri gerektiğini hatırlatmakta fayda görüyoruz. Sayımıza emek veren tüm araştırmacılara ve araştırmaların değerlendirmesinde kör hakemlik yaparak çaba sarf eden hakemlerimize teşekkür ederiz.

Dergimizi bilim dünyasının istifadelerine sunarken 30 Kasım 2023'te yayımlanacak olan sayımızda buluşmak dileğiyle...

Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR
Sayı Editörü
31 Mayıs 2023



İçindekiler

EDİTÖRDEN

- TATAR MİTOLOJİSİNDE EV/YURT İYESİ/ The Household Spirit in Tatar
Mythology.....1-14
(Araştırma Makalesi/Research Article)
Rasilya UZUN
- ŞAMANİZM VE HAYVANCILIĞIN BİR ETKİSİ OLARAK KEMİĞİN KULLANIM
ALANLARI: KIRGIZİSTAN ÖRNEĞİ/Usage Areas of Bone As An Effect of Shamanism
and Livestock: The Example of Kyrgyzstan.....15-22
(Araştırma Makalesi/Research Article)
İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU
- MESLEK FOLKLORU BAĞLAMINDA SİFTAH: GAZİANTEP ÖRNEKLEMİ/ Siftah in
the Context of Occupational Folklore:
Gaziantep Sample.....23-34
(Araştırma Makalesi/Research Article)
Ayşenur ÖZDAL
- SOKÜM BAĞLAMINDA SİVİL TOPLUM KURULUŞLARININ ROLÜ: MUĞLA
YERKESİK OTANTİK ÇOCUK OYUNLARI ŞENLİĞİ / The Role of Ngos in the Context
of ICH: Mugla Yerkesik Authentic Children's .Games
Festival.....35-43
(Araştırma Makalesi/Research Article)
Ahmet Emin ŞAHİNER
- MANZUM İKİ DİNÎ HALK HİKÂYESİ KARŞILAŞTIRMASI: ANADOLU SAHASI
HAZA MEVLÜD-İ GEYİK İLE KAZAK SAHASI GİYİK / Comparison of Two Poetical
Folk Stories: Anatolian Region Haza Mevlud-ı Geyik and Kazakh Region
Giyik.....44-62
(Araştırma Makalesi/Research Article)
Selma ADAY
- YENİ TARİHSELÇİLİK (POSTMODERN TARİH) YAKLAŞIMIYLA YAZILI KÜLTÜR
ORTAMINDA YUNUS EMRE/ Yunus Emre in the Environment of Written Culture with the
New Historicistic (Postmodern History) Approach.....63-83
(Araştırma Makalesi/Research Article)
Tuğba AYDIN
- REŞAT NURİ'NİN ANADOLU NOTLARI'NDA KAMUSAL MEKÂNLAR VE
TOPLUMSAL İLİŞKİLER/ Public Places and Social Relations in Reşat Nuri's Anadolu

Notları.....	84-101
(Araştırma Makalesi/Research Article)	
Mehmet Onur HASDEDEOĞLU	
KIRIK HAYATLAR BAĞLAMINDA İSTANBUL'DA TOPLUMSAL DEĞİŞİM/ Social Change in İstanbul with in the context of "Kırık Hayatlar".....	102-119
(Araştırma Makalesi/Research Article)	
Özge CENGİZ	
READING DEATH AS AN IDEOLOGICAL TOOL IN JOHN LYDGATE'S DANCE OF DEATH / John Lydgate'in Ölüm Dansı'nda Ölümü İdeolojik Bir Aygıt Olarak Okumak.....	120-132
(Araştırma Makalesi/Research Article)	
Pınar TAŞDELEN	
Derlemeler	
BOYABAT YÖRESİ GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARI/ Traditional Children's Games of Boyabat Region.....	133-148
(Derleme/Compilation Paper)	
İzzet KARACA & İsmail SANCAK& Ramazan DEMİR	
Kitap Tanıtımı	
<i>DÂRÜ'L ELHÂN HALK MÜZİĞİ KÜLLİYATI. ÇEVİRİ – İNCELEME – İŞLEME KİTABINA DAİR/ Turhan, Salih ve Ahmet Feyzi (2021), Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı. Çeviri– İnceleme–İşleme. 3 Cilt, İstanbul: ST Prodüksiyon Ltd. Şti. 519 Sayfa. ISBN: 978-605- 70993-0-3.....</i>	149-157
(Kitap Tanıtımı/Book Review)	
Ali Osman ÖZTÜRK	
Avner Ziss, Estetik-Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016, ISBN: 978-605-66139-1-3, 198 sayfa.....	158-164
(Kitap Tanıtımı/Book Review)	
Gülbeyaz AYDOĞAN	
ÇANAKKALE ADALARININ "YENİ" SAKİNLERİ ÜZERİNE Mustafa DİNÇ, Yeni Adalılar: Çanakkale Adalarında Göç, Halk Kültürü Kimlik ve Dönüşüm, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2021, 176 s. ISBN: 978-625-7431- 866.....	165-169
(Kitap Tanıtımı/Book Review)	
Canan TAŞ	



TATAR MİTOLOJİSİNDE EV/YURT İYESİ

The Household Spirit in Tatar Mythology

Rasilya UZUN*

Öz

Genel Türk mitolojisi içinde yer alan Tatar mitolojisinin kendine has bir yapısı vardır. Tatar mitolojisi İslamiyet öncesi Türk kültürünün yanı sıra İslam ve Ortodoks Hristiyanlık dinlerinin de etkilerini taşır. Ayrıca, İdil-Ural Bölgesi'nde yaşayan Fin-Ugor, Slav ve diğer Türk halklarının mitolojileriyle de etkileşime giren Tatar mitolojisinde bu halkların mitolojilerinin izleri de görülür. Birçok halkın mitolojisinde olduğu gibi Tatar mitolojisinde de evin özel bir yeri vardır. Barınma ihtiyacı, dolayısıyla ev, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde ikinci basamak olan güvenlik basamağında yer alan öğelerden biridir. Ev/yurt, insan için küçük bir evren modeli gibidir. İnsan için bu denli önemli ve birincil ihtiyaç olan ev, metafizik varlıklarla da ilişkilendirilmiştir. Ev ile ilişkili en önemli metafizik varlığın ev iyesi olduğu söylenebilir. Tatarların yaşadığı farklı coğrafi bölgelerde ev iyesi ile karşılaşılır. Tatar mitolojisinde yer alan ev iyesi bazı bölgelerde eril, bazı bölgelerde ise dişil bir varlık olarak kabul edilir. Ev iyesinin iyi ya da kötü olma ihtimali vardır. Bu durum biraz da insan-metafizik varlık ilişkileriyle bağlantılıdır. Mitolojik dönemden başlayarak tarihî süreç içinde kutsal bir mekân haline gelen ev/yurt ve onunla ilgili iyeler, mitolojik dönem insanının hayata ve kendi küçük evreni olan eve bakış açısını yansıtır. Tatarların en eski mitolojik varlıklarından biri olan ev/yurt iyesi ile ilgili inanışlar günümüz Tatar toplumunda da varlığını etkin bir biçimde devam ettirmektedir. Bu çalışmada, geçmişten günümüze ev/yurt iyesi konusu metin analizi yöntemine göre ele alınıp incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kazan Tatarları, mitoloji, Tatar mitolojisi, iyeler, ev iyesi.

Abstract

Tatar mythology, which is included in general Turkish mythology, has a unique structure. It carries the influence of pre-Islamic Turkish culture as well as Islam and Orthodox Christianity. In addition, Tatar mythology, which interacts with the mythologies of Finn-Ugric, Slavic and other Turkish peoples living in the Idil-Ural Region, also has influences from the mythologies of these peoples. As in the mythology of many communities, the house has a special place in Tatar mythology. The need for shelter, hence the house, is one of the elements in Maslow's hierarchy of needs, which is the second step in safety needs. House is like a small universe model for man. The house, which is such an important and primary need for human beings, is also associated with metaphysical beings. It can be said that the most important metaphysical entity associated with the house is the household spirit. The household spirits are articulated in different geographical regions where Tatars live. The household spirit in Tatar mythology is considered masculine in some regions and feminine in some regions. The household spirit could either be good or bad. This situation is somewhat related to human-metaphysical entity relations. Beginning from the mythological period, the house, which has become a sacred place in the historical process, and the possessors related to it reflect the perspective of the people of the mythological period towards life and their own small universe, the house. Beliefs about household, which is one of the oldest mythological creatures of Tatars, continue their existence in today's Tatar society effectively. In this study, the subject of household from the past to the present has been handled and examined using the text analysis method.

Keywords: Kazan Tatars, mythology, Tatar mythology, spirits, household spirit.

* Dr., rasilyakra@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8661-051X.

Giriş

Tatarlar, Türk Dünyası'nın önemli coğrafi bölgelerinden biri olan ve Tataristan'ın da içinde bulunduğu İdil-Ural Bölgesi'nin kadim halklarından biridir. Tarihî süreç içinde kurulup varlık göstermiş olan Biarm (Zekiev ve Urmançiev, 2001: 44-45; Zekiyev, 2008: 389); Proto Bulgar/Büyük Bulgar, Tuna Bulgar ve İdil-Bulgar şeklinde üç farklı devlet (Zekiev ve Urmançiev, 2001: 43-44; Hey'et, 1996: 36-39); Cengiz Han'ın torunu Batu Han tarafından kurulup Batu Han'ın ardından tahta çıkan Berkay zamanında Türkleşmeye başlayan, 14. yüzyılın sonlarında Timur'un ordularına yenilip dağılma sürecine giren ve birçok hanlığın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Altın Orda (Fehrëtdinov, 1996: 27-56); kuruluşu ile ilgili 1429 (Akçuraoğlu, 2009: 653) veya 1437 (Fehrëtdinov, 1996: 253) şeklinde muhtelif tarihlerden bahsedilen ve 2 Ekim 1552 tarihinde Ruslar tarafından işgal edilen Kazan Hanlığı (Fehrëtdinov, 1996: 253; Mercanî, 1989: 172) gibi önemli devletlerin temsilcisi olan Tatarlar, Kazan Hanlığı'nın 1552 yılında Ruslar tarafından işgal edilmesinden sonra bağımsız devletleri olmadığı için son derece zor şartlar altında yaşamaya, Hristiyanlaştırma ve Ruslaştırma amaçlı asimilasyonlara maruz kalmaya başlamışlardır. Rus Çarlığı yıkılıp onun yerine SSCB ikame edilirken Tatarlar müstakil bir devlet kurmak için mücadeleye girişmişler ama büyük bir mücadele verseler de bu düşüncüyü hayata geçirme noktasında başarılı olamamışlardır.

1917 yılındaki Bolşevik İhtilali sonrası 1919 yılında Başkurdistan ve 1920 yılında Tataristan Özerk Cumhuriyeti kurulmuştur. SSCB içindeki bu cumhuriyetlerin kurucu özerk cumhuriyet olmalarının engellenmesi amacıyla Rus yönetimi tarafından Başkurdistan ile Kazakistan arasında yer alan bir bölge olacak şekilde Orenburg Bölgesi ihdas edilerek Tataristan ile Başkurdistan'ın sadece özerk cumhuriyet statüsünde kalmaları sağlanmıştır (Zekiyev, 2008: 459-460). 1990'lı yılların başında SSCB dağıldığı zaman pek çok cumhuriyet gibi Tataristan da bağımsızlık ilan etmiş ama Tataristan'ın bağımsızlığı hiçbir ülke tarafından tanınmamıştır. Buna rağmen 12 Haziran 1991'de Tataristan'da devlet başkanlığı seçimi yapılmış, 1991 yılının Kasım ayında Tataristan'ın devlet bayrağı, 1992 yılının Şubat ayında devlet arması, 1993 yılının Ağustos ayında da devlet marşı kabul edilmiştir. 7 Şubat 1992 tarihinde cumhuriyetin adı Tataristan Cumhuriyeti olarak değiştirilmiş, Tatarca da Rusça ile birlikte cumhuriyetin devlet dili ilan edilmiştir. 15 Şubat 1994'te Rusya Federasyonu'nun merkezî hükûmetiyle Tataristan hükûmeti arasında Yetkileri Paylaşma Anlaşması imzalanmış ve Tataristan ciddi imkânlar elde etmiştir. Rusya federalizmi açısından bir ilk olan bu anlaşma dünya genelinde yankı uyandırıp Tatar Modeli olarak adlandırılmıştır (Topsakal vd., 2015: 171-172). Ancak Rusya Federasyonu'nun zayıf olduğu bir dönemde elde edilen bu haklar kalıcı olmamış, kısa zaman içinde şartlar Tatarların aleyhine olacak şekilde değişmeye başlamıştır.

Rusya Federasyonu içinde yer alan diğer özerk cumhuriyetlerle birlikte Tataristan'ın özerkliği de 2000'li yılların başından itibaren Rus yönetimi tarafından kademeli olarak ortadan kaldırılmaya başlanmış, 21 Aralık 2021 tarihli Bölgesel Yönetim Kanunu ile birlikte Tataristan'ın Cumhuriyet ve Cumhurbaşkanlığı statüleri resmen iptal edilmiştir. Bu tarihten sonra Tataristan Cumhurbaşkanı yerine Tataristan Bölge Başkanı ifadesi kullanılmaya başlanmıştır (Uzun, 2022: 9). SSCB sonrası dönemde Rusya Federasyonu'nun siyasî anlamda nispeten zayıf olduğu bir vakitte elde edilmiş olan federal hakların tamamına yakını Moskova yönetimi tarafından süreç içinde kademeli bir biçimde yok edilmiştir.

Türk dilinin üç büyük kolundan (Karluk, Kıpçak, Oğuz) biri olan Kıpçak grubu içinde yer alan Kazan-Tatar Türkçesi (Buran ve Alkaya, 2014: 28; Öner, 2012: 683) Tataristan Özerk Cumhuriyeti, Rusya'nın farklı bölgeleri, Özbekistan, Kazakistan ve Kafkasya cumhuriyetleri ile muhtelif yabancı ülkelerde yaşayan Tatarların resmî ve edebî dilidir (Kaydarov ve Orazov, 1999: 174). Kazan-Tatar Türkçesi, yaygınlık yönünden Türkiye, Azerbaycan, Özbek, Uygur ve Kazak Türkçelerinden sonra Avrasya coğrafyasındaki en yaygın olan altıncı büyük Türk yazı dili/anadilidir (Musaoğlu, 2013: 542).

Kazan-Tatar Türkçesi Türk dilinin kollarından biri olduğu gibi Tatar mitolojisi de genel Türk mitolojisi içinde yer alır. Ancak Tatar mitolojisinin; Tatarların tarihî geçmişleri, yaşadıkları coğrafi bölge ve kültürel etkileşimler dolayısıyla kendine has özellikler taşıdığı da görülür. Tatar mitolojisinde evin özel bir yeri ve önemi vardır. Çünkü Tatarlar için ev, mitolojik geçmişin izlerini de taşıyan bir anlayışın etkisiyle, kavramsal anlamda küçük bir evren modeli olarak görülür. Evin insan hayatında sahip olduğu birincil ve hayati önem dolayısıyla mitolojide de ev ve eve dair unsurlar geniş şekilde yer alır. Tatar mitolojisinde yer alan ev ile ilgili iyeler/ruhlar olumlu/iyi ya da olumsuz/kötü olma özelliğine, eril ya da dişil cinsiyete, farklı adlandırılma biçimlerine, coğrafi ve kültürel nedenlerle muhtelif farklılıklara sahiptir. Gerçek hayatta olduğu gibi mitolojik evrende de merkezî bir konuma sahip olan ev ve ev ile ilgili ev/yurt iyelerinin ele alınıp incelenmesi erken dönem Tatar insanının mitolojik bakış açısını anlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Ev ve ev iyeleri, insan-insan veya insan-doğa ilişkilerinden farklı bir biçimde insan-metafizik/muhayyel/mitolojik varlıklar bağlamında ortaya çıkan ilişkiler açısından önem arz eder. Erken dönem insanı için olduğu gibi çağdaş dünyadaki insan için de en önemli görevi güvenli bir biçimde barınma imkânı sunmak olan evin dünden bugüne insan zihnindeki konumu ve ev ile ilgili mitolojik varlıkların anlaşılabilmesi açısından mitolojik varlıklara dair arka planın ele alınıp incelenmesi ev algısına dair verilerin çözümlenmesi bağlamında yararlı olacaktır.

Bu çalışmada, Kazan-Tatar Türkleri arasındaki varlığını günümüzde de devam ettirmekte olan ev iyeleriyle ilgili inanış, gelenek ve uygulamaların 1880'li yıllardan günümüze kadarki muhtelif yansımaları 1880'li yıllardan beri yapılan muhtelif saha çalışmaları sonucu ortaya konulan eserlerden elde edilen veriler yardımıyla ele alınıp yorumlanmaya ve değerlendirilmeye çalışılmış, Tatar mitolojisinde ev/yurt iyesi konusu haricindeki hususlara ise değinilmemiştir.

1. Tatar Mitolojisi

Tatar mitolojisi oldukça zengin ve renkli bir arka plana sahiptir. Tatar mitolojisinin kökleri çok eski devirlere, ortak Türk mitolojisi dönemine, kadar gider. Tatar mitolojisinin içinde İslam öncesi Türk mitolojisi, 920'li yıllarda İslam dininin İdil Bulgar Devleti tarafından kabul edilmesiyle birlikte oluşan İslamî etkilerin yanı sıra İdil-Ural Bölgesi'ndeki Fin-Ugor, Başkurt, Çuvaş ve Rus halkları ile etkileşim sonucu bu halkların mitolojilerinin tesiri de görülür. 1552 yılında Kazan Hanlığı'nın Ruslar tarafından işgal edilmesinden sonraki süreçte bir kısmı Hristiyanlaştırılan ve Kreşin olarak adlandırılan Tatarların mitolojisinde özellikle Ortodoks Hristiyanlık dininin de ciddi etkileri vardır.

Tatar mitolojisi şahıs kadrosu açısından çok yönlü ve oldukça zengindir. Bu mitolojinin zengin evreninde kozmogonik, gök ile ilgili, yer ile ilgili (orta dünyadaki kötü ruhlar, hem iyi hem de kötü özellikler taşıyan iki yönlü ruhlar, iyeler, ormanlarla ilgili varlıklar, insan veya hayvan suretinde olan diğer mitolojik varlıklar), yer altı dünyasında yaşayan mitolojik varlıklar, su altı dünyasında yaşayan mitolojik varlıklar, dinî eksenli mitolojik kişiler ve tarihî eksenli mitolojik kişilerden söz edilebilir.

2. İyeler

“Türk kültüründe yaygın olarak kabul gören inanışa göre insanoğlunun yaşadığı Orta dünya iye/ruhlarla doludur” (Ergun, 2019: 26). Tatar mitolojisi iyeler yönünden oldukça zengindir. “İyeler, Tatar mitolojisinde tanrılar ve tanrıçalar gibi yüce varlıklardan sonraki ikinci katmanı teşkil eder” (Hacıyeva ve Bayazitova, 2018: 64). “Tatar mitolojisinde yer alan iyelerin dış görünüşü hakkındaki belli başlı malumatlar korunagelmıştır. Bu malumatlara göre onların hemen hemen hepsi küçük birer insan suretinde tasvir edilir” (Urmançë, 2009: 102). Bu husus, insanların insanüstü varlıklar olan iyeler, ruhlar ve tanrıların da bir şekilde insan suretine sahip oldukları tahayyülü ile ilgilidir.

İyeler, kişilerin gündelik hayatları ile ilişkili varlıklar olarak kabul edilir. “İyeler, insanoğlunun hayatıyla ilgili ev, ahır, munça¹ gibi mekânlarda; su, nehir ve göllerde yaşayıp görevlerini ifa ederler. İyelerin temel görevi yaşadıkları yerin tertip, düzen ve temizliğini sağlayıp korumaktır” (Urmançë, 2009: 103). Bu yönüyle iyeler insanlar ile birlikte aynı dünyada ama müstakil bir biçimde yaşarlarken insanlara yardımcı olma gibi bir işlevi de yerine getirmiş olurlar. Olumlu ve olumsuz iyelerin varlığı da yine insan ile benzer bir durum arz eder.

Kutsal ruhlar olarak kabul edilen iyelerin doğayla yakın ilişki içinde oldukları düşünülür. Bundan dolayı Tatarlar tarafından iyelere derin bir saygı duyulur. Halk arasında, bu iyelerin de insanlarla birlikte yaşadıklarına dair bir inanç vardır. Dolayısıyla iyelerin hakları ve yaşadıkları mekânlara saygı göstermek, hak ettikleri şeyleri onlara vermek/adamak halk inanışına göre son derece önemlidir. Bunların yapılmaması halinde insanlarla iyelerin arasının açılacağı ve iyelerin halka karşı olumsuz davranışlar sergileyebileceklerine inanılır (Karimova, 2016: 884). Bu durum, insan-metafizik varlık ilişkileri açısından olumlu-olumsuz ya da iyi-kötü çatışması bağlamında değerlendirilebilir. Erken dönem insanı için mitolojik varlıkların ve onlarla ilgili inanışların, bireylerin mekân ve doğa ile ilişkilerinde onlara karşı olumlu davranışlar geliştirilebilmeleri için, pedagojik birer araç olarak kullanılmaya çalışıldığı da görülür.

Tatar halk inanışlarında yer alan iyeler genel olarak olumlu, iyi varlıklar olarak kabul edilir. Ancak bazı bölgelerde iyelerin olumsuz özelliklere sahip olduklarına dair inanışlar da vardır. Ev/yurt iyesi de bunlardan biridir. Dolayısıyla ev/yurt iyesinin hem olumlu/iyi hem de olumsuz/kötü özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Herhangi bir ev iyesinin sahip olduğu olumlu/iyi ya da olumsuz/kötü özelliklerin yansımaları da insan-metafizik/muhayyel/mitolojik varlık münasebetleri ile bağlı olacak şekilde ortaya çıkar.

¹ Munça: Hamam, sauna (Öner, 2015: 352). Tatar evlerinin müştemilatı içinde yer alan geleneksel sauna.

2.1. Ev/Yort (Yurt) İyesi

Ev/yurt kavramı; sadece aile ilişkilerini, ailenin güvenliğini, bereketini, bütünlüğünü ve bolluğunu anlatmakla kalmayıp başka bir halkın, milletin sıfatlarını da ortaya koyan, çok geniş bir anlam evrenini içinde barındıran bir simge rolüne sahiptir. Halk inanışlarında, gelenek ve göreneklerinde evin bahtı, güvenliği ve bereketi ev/yurt iyeleri ile ilişkili olarak kabul edilir (Hacıyeva ve Bayazitova, 2018: 64). Halk inanışlarına göre, insanların ev/yurt iyelerine bakış açısı ve onlara karşı davranış biçimleri onların da insanlara karşı takınacağı tavrı doğrudan etkiler. Dolayısıyla insan-ıye ilişkilerinde bir karşılıklılık söz konusudur.

Türk boyları arasında evlerin iyesi olduğuna dair inanç oldukça yaygındır (Ergun, 2019: 111). Ev/yurt iyesi, Tatar mitolojisinde çok popüler, aktüel, türlü inanışları bünyesinde barındıran ve halk inanışlarında günümüzde bile yaşamaya devam eden bir varlıktır. Muhtelif bölgelerde yaşayan Tatarlar arasında onun Yurt (Yort) Anası, Qırsut, Gülbiç Ebi (Gülbiç Nine), Gülmiç Ebi (Gülmiç Nine), Ev (Öy) İyesi, Temel (Nigëz) İyesi gibi adları vardır. Ev/yurt iyesiyle ilgili bu denli farklı adlandırmaların varlığı Tatarların çok farklı coğrafi bölgelere dağılmış olarak yaşamaları, İslamiyet ve Hristiyanlık gibi farklı dinlere mensup olmaları gibi hususlarla ilgilidir.

Ev/yurt iyesinin cinsiyetiyle ilgili olarak Tatar halkı arasında farklı görüşler vardır. Bu iye genel ve yaygın bir biçimde dişil bir varlık olarak kabul edilmekle birlikte dar bir kesim tarafından eril bir varlık olarak kabul edildiği de görülür. Ayrıca ev/yurt iyesinin insan suretinde olabileceği gibi hayvan suretinde olabileceği de düşünülür. Ancak günümüze kadar yaşayıp gelen halk inanışlarından hareketle ev/yurt iyesinin daha çok bir kişi/insan suretinde tahayyül edildiğini söylemek mümkündür.

Tatarlar, dinî inanışları açısından Müslüman ve Ortodoks Hristiyan olmak üzere iki gruba ayrılır. Tatar mitolojisinin en eski unsurlarından biri olan ev/yurt iyesi hem Müslüman hem de Ortodoks Hristiyan Tatarların mitolojisinde yer alır.

2.1.1. Müslüman tatarlarda ev/yurt iyesi

Tatar halk inanışlarına göre ev/yurt iyesi, sahiplendiği ve yaşadığı evin döşemesinin altını ve döşeme altındaki hayatı çok sever. Ev/yurt iyesinin geleneksel Tatar evlerinde yer alan ve kerpiçten yapılan, üzerinde yatılabilecek kadar geniş bir yer barındıran, tek oda ya da kimi zaman iki odayla bağlantılı olan büyük sobaların arka kısmında yer alan küçük ardiye gibi yerde yaşadıkları şeklinde bir inanış vardır. Ev/yurt iyesinin gecenin bir yarısında döşemenin altından veya sobanın arkasından çıkıp bir şekilde insanlarla münasebet kurduğuna, onlarla görüştüğüne de inanılır.

Ev ile birinci dereceden ilişkili mitolojik bir varlık olan ev/yurt iyesi, halk inanışlarına göre geceleyin kalkıp saçını tarar veya eleklerle döşemeye un elerse bu durum iyiye işaret olarak kabul edilerek eve zenginlik geleceği şeklinde yorumlanır. Ev/yurt iyesi şayet ağlar, bağırp çağırırsa bu durum kötüye yorulur ve bu eve afet ya da fakirlik geleceğinden korkular (Gıyniyatova vd., 1999: 17). Burada ev/yurt iyesinin ruh halinin bir anlamda ev halkının talihi konusunda tahmin yürütülmesine imkân verdiği de görülmektedir.

XIX. yüzyılın sonlarında Kayyum Nasırov (Kayyum Nasırî) tarafından derlenen halk inanışlarında ev iyesinin evde insanlarla şakalaşp oyunlar oynamadığı, bunun yerine evin

sahiplerine faydalı işler ve iyilik yaptığına inanıldığı belirtilir. Ev iyesi kimi evde para basar, kimi evde yün eğirir, kimisinde kalemini tıkırdatıp yazı yazar, kitapları karıştırır (Nasırov, 1880: 12-13). Tatarlar ev iyesinin hizmetinden doğrudan faydalanmasa da onun bu yardımları kişilerin işlerinin akıbetinin nasıl olacağını önceden gösterir. Ev iyesi para bastığı zaman onun “çık-çık” şeklindeki sesini işiten ev sahibi ticaret yapmaya başlarsa zengin olur. Ev iyesinin yün eğirme sesini işiten kişiler el işleri yapmaya başlarsa işleri yolunda gider ve hayatları güzel olur. Evde kalem oynatma, kitap karıştırma sesi işiten kişiler ise bu yolda gayret gösterirlerse âlim olurlar. İnsanlara iyilik eden ve onlara bazı konuları önceden haber veren iyelerin varlığı evin sakin, sessiz ve huzur içinde olduğu vakitlerde hissedilir (Nasırov, 1880: 12-13). Bu özellikleriyle ev/yurt iyesinin ev ahalisine yönlendirici mesajlar veren, atmaları gereken adımlarla ilgili olarak onları erkenden uyaran bir varlık rolünde kabul edildiği görülür. Ev/yurt iyesi muhtemel kaza ve belalardan evi korur, yurda gelebilecek afetleri önceden bilir, bela gelecek olursa geceleri uyumadan geçirir, gece boyu can sıkıntısıyla dolaşır, şeklindeki inanışlar da bu düşünceleri destekler.

Bir Tatar evinde ateşle ilgili bir kaza vuku bulacak olsa ev iyesi hiçbir şekilde yerinde duramaz, ah vah edip öteye beriye koşuşturur; gece vakti ateşle ilgili bir kaza bela söz konusu olursa ya ayaklarından çekiştirerek ya da bir şeyleri birbirine vurup sesler çıkartarak evde uyuyan kişileri bir şekilde uyandırmaya çalışır (Gıylecëtdinov, 2000: 270). Bu özelliklerinden hareketle ev/yurt iyesinin, kendi yaşadığı evin sahiplerinin malını ve canını korumaya çalışan son derece iyi ve faydalı bir iye olarak kabul edildiği görülür.

Halk arasında, yeni bir eve taşınıldığı zaman ev sahipleri tarafından ev iyesinin de o eve götürülmesi gerektiği şeklinde bir inanış vardır. Halk inanışları ve geleneksel uygulamalara göre ev iyesinin güzel bir bahar gününde yeni eve götürülmesi gerekir. Bunun için önce iyi bir lapa pişirilir. Güneş batınca ocağı temizlemek için kullanılan süpürgeye binilir, evdekilerden biri, herhangi bir kişiyle birlikte ama hiç kimse ile konuşmadan eski evine gider. Eve varınca, “Haydi, atla süpürgeye, yeni evine gidiyoruz.” diye ev iyesine seslenir. Bundan sonra arkaya bakmadan ve hiç konuşmadan yeni eve dönülmesi gerekir (Bayazitova, 1995: 129). Böylece ev iyesi de eski evden yeni eve nakledilmiş ve eski ev gibi yeni ev de bu sayede güvence altına alınmış olur. Ev/yurt iyesinin eski evden alınıp yeni eve getirilmesi sayesinde bu evin güvenli, huzurlu ve bereketli olacağı düşünülür. Bu inanış da Tatar halkı arasında yazılı olmayan bir kanun gibi varlığını devam ettirmektedir. Ev/yurt iyesinin eski evden yeni eve götürülmesi insanın geçmişi, ailesi ve ataları ile bağlarını devam ettirme, ata yurdundaki alışılmış yaşam tarzını yeni evinde de devam ettirme düşüncesini içinde barındırır.

Tatarlar arasında yeni eve taşınıldığı zaman ev iyesini bir çift terliğe oturatarak alıp gitme âdeti de vardır. Bu uygulama esnasında hiç giyilmemiş ayak giyimine gerek duyulur. Ev sahibesi yaşadığı eve gidip, “Otur şuraya, birlikte gidelim, huzur içinde yaşayalım.” diyerek ev iyesini de taşınacağı yeni eve gitmeye davet eder. Bu inanış ve uygulamanın sadece Tatarlara has olmadığı da bir gerçektir. Gaston Bachelard’ın naklettiği “İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür.” (Bachelard, 2020: 35) şeklindeki inanış Batı toplumlarında da benzer âdetlerin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Tatarlar arasında ev iyesinin yeni bir eve alınıp gidilmekle kalınmadığı, halk inanışlarının bazı gelenekler yardımıyla desteklenip daha güçlü bir hâle getirildiği görülür. Mesela Tataristan'ın Çistay rayonunda² yaşayan Tatarlar arasında yeni bir eve taşınıldığı zaman temel lapası (niğöz botqası) pişirme âdeti vardır. Bunun için çarşamba günü evde hiç kimsenin olmadığı bir zaman diliminde ev sahibesi evde kalır, abdest alıp başörtüsünü takar. Daha sonra bir tencereyi yıkayıp dualar okuya okuya bir bardak süt, bir bardak su, yarım bardak yağ, yarım bardak darı yarmasını tencereye koyar ve lapa pişirir. Lapa karıştırılırken sadece bir yöne, sağ tarafa, doğru karıştırılır. Lapa pişince ev sahibesi tava tutacaklarının yanına varıp onlardan birine binerek elinde bir maşa tutar vaziyette, “Haydi, gir, yurt anası, yerin sıcak ocak başında. Dışarıda uzun süre kaldın, üşümüşsündür, çay iç, lapa ye!” diye onu çağırır. Ev sahibesi tava tutacağıyla maşayı yerine koyar, ev iyesi de içeri girer. Masaya onun için ayrı bir tabakta lapa ve ayrı bir fincanda çay konulur. Yemek yenilirken, “Huzur içinde yaşayalım, biz sana dokunmayalım sen de bize dokunma, çocuklarımız sağ salım yaşasın.” denilerek yemeğin yenilmesi gerekir. Bir süre beklenildikten ve ev iyesi de yemeğini yedikten sonra ona, “Haydi, miç³ başına çıkıp yat, dinlen.” denilir ve ev iyesi kendi yerine gönderilir. Sofra toplandıktan sonra kalan rızıklar dışarı çıkarılıp sadece sığırlara verilebilir. Kedi veya köpeğe verilirse bu evin temelinin kavga ve dövüş üzerine kurulmuş olacağı düşünülür ve bundan kaçınılır (Ğıyl'manov, 1996: 208). İkincil derecede tanrısal bir mahiyete sahip olan iyelerle ilgili bu teatral uygulamanın onlara sunulan bir nevi kansız kurban olarak düşünülmesi mümkündür.

Tatar toplumunda ev iyesine yönelik saygı günümüzde de varlığını devam ettirmektedir. Tataristan'ın Elkiy rayonunda tespit edilen bir ev iyesiyle ilgili folklor örneğinde ev sahibesinin sabahleyin lapa pişirdiği görülür. İnanışa göre lapa pişirilirken asla tadına bakılmaması gerekir. Sofra hazırlanır. Sofraya yufka (lavaş), kefir veya süt konulup bir yere göz yapılır ve oraya tereyağı konulur. Yemek esnasında herkesin bir tabaktan yemesi gerekir. Ev/yurt iyesine de yer hazırlanır ve iki kaşık, iki sandalye, sandalyenin üstüne bir minder konulur. Dua okuyacak olan nine eve girince süpürge ve yanmış bir odun parçası alan ev sahibesi evin etrafını dolandır. “Yurt iyesi, haydi, ben seni yemeğe çağırıyorum.”, dedikten sonra besmele çekip âyetü'l-kürsî okuyarak onu yemeğe çağırır. Ondan sonra kapıyı açık bırakıp eve girer ve evin içinde dolandır. Süpürgeyle yanmış odun parçasını sobanın arkasına koyar ve bunları yaptıktan sonra gidip kapıyı kapatır. Yemekler yenilip bitirilince bu uygulama tamamlanmış olur. İnanışa göre yılda bir defa bu şekilde dua okutmak gerekir. Bunun belirli bir vakti olmayıp her zaman dilimi uygundur. Tüm bu uygulamalar yapılırken dedikodudan uzak durulması gerekir (Battalova, 2016: 80). Ev/yurt iyesi ile ilgili inanışlarda İslam öncesi dönem ile İslamî döneme ait unsurların kültürel devamlılığa uygun bir biçimde sentezlendiği görülür.

“Tatar mitolojik mirasında paganist devirlerde ortaya çıkan inanışlar iyi bir biçimde korunagelmiştir” (Ğıyl'manov, 1996: 4). Tataristan'ın Elkiy rayonunda tespit edilen lapa pişirme âdeti ve ev/yurt iyesi ile ilgili uygulamalar da paganist dönemlerden beri var olagelmiş, zaman içinde bu uygulama İslamî öğeleri de içinde barındıran bir yapıya kavuşmuştur. Ev/yurt

² Rayon: Bölge, mıntaka, yöre (Rıbal'çenko, 2006: 606); semt; bölge, alan (Sirotina, 2005: 1096); Sovyet döneminde *respublika*, *kray* içinde coğrafi ve idarî açıdan ayrılmış birim, bölge; mıntaka; saha (Öner, 2015: 385).

³ Miç: Binayı ısıtmak veya yemek pişirmek için kerpiç veya demirden yapılmış fırın, ısıtma sistemi, soba (Öner, 2015: 340).

iyesi ile ilgili bu inanış ve uygulamalar çok eski devirlerden günümüze kadar varlıklarını devam ettirmeyi başaran örneklerdendir. Ev/yurt iyeleriyle ilgili bu inanışlar halkın idrakinde İslam dini kabul edilinceye kadar var olagelmiş, İslam'ın kabulünden sonra ise İslamî bir renk ve kimliğe bürünerek varlıklarını devam ettirmiştir.

Ev/yurt iyesi tüm Tatar grupları arasında iyi özellikleri ile ortaya çıkmaz. Sibir Tatarları arasında ev iyesinin insanlara kötülük eden, onlara türlü afetler getiren bir ruh olarak ortaya çıktığı görülür ve bu iye dışıl bir varlık olarak kabul edilir. Sibir Tatarlarının inanışlarındaki ev iyesi insanlarla bir arada yaşamaz. Aksine, metruk evlerde veya bu evlerin tavan aralarında yaşar. Buna rağmen bu iyelerin insanların yaşadığı evleri sahiplenmelerinin de mümkün olduğuna inanılır. Sibir Tatarlarının inanışlarında ev iyesinin bir eve iyeleşmesi bu eve kaygı geleceğine veya bu evin sakinlerinden birinin öleceğine işaret olarak kabul edilir. Bundan dolayı geçmiş dönemlerde Sibir Tatarları, ev iyesi tarafından iyelenildiği düşünülen evlerini değiştirme ya da satma yoluna gitmişlerdir (Gıyl'manov, 1996: 206). Ev/yurt iyesi ile insanlar arasındaki ilişkiler insan-insan ilişkileriyle benzer bir mahiyete sahip olup kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz görünüm arz ederler. Bu durum, iyelerin de insanlar gibi bağımsız varlıklar olarak kabul edilmeleriyle ilgilidir.

Sibir Tatarlarının inanışlarındaki kadar olmasa bile Kazan çevresinde yaşayan Tatarlar arasında da ev/yurt iyesinin -bu taraflarda ev iyesi adlandırması yerine temel (nigëz) iyesi şeklinde bir adlandırma vardır- zaman zaman evdeki kişilere karşı olumsuz davranışlar sergilediği düşünülür. Bundan dolayı onu hiçbir zaman hatırdan çıkarmamak, her zaman hatırd tutmak gerekir. “Temel (nigëz) iyesinin gönlünü hoş tutup rızasını almak için nineler evin zemininden aşağıya doğru olacak şekilde toprağın kazılması ile yapılan ambarın kapağını açıp oturdukları yerde ayaklarını ileri geri sallayarak dualar okur. Ayrıca tuzsuz lapa pişirip hiç ses çıkarmadan evin temelinin dört köşesine bu lapayı pay edip koyarlar” (Bayazitova, 1995: 129). Burada görüldüğü gibi ev iyesinin rızasını alıp onun gönlünü hoş tutma görevi kadınlar tarafından yerine getirilir. Bu uygulamanın neden yapıldığı sorusuyla ilgili kesin bir cevap yoktur. Bu uygulama hem ev iyesi hem de kadınların evin ruhunu koruyan kişiler olmaları ve iyeler ile insanlar arasında ortak bir dil bulunması halinde huzura ermenin mümkün olabileceği düşüncesiyle icra edilmiş olabilir.

Noqrat Tatarları arasında Gülmiş Ebi veya Gülbiç Ebi adıyla anılan ev/yurt iyesinin çocuklara musallat olup onları korkuttuğu şeklinde bir inanış vardır. Gülmiş Ebi'nin korkuttuğu bebeklerin annelerinden süt bile ememediği, bu çocukların renginin sararıp solduğu söylenir. Böyle durumlarda çocuğun üstünden kıyafeti çıkarılıp kıyafetin üzerine bir miktar eritilmiş tereyağı damlatılarak bu elbise döşemenin altına konulur ve orada üç dört gün bekletilir. Sonra bu elbise kontrol edilir. Eğer elbise yerinden hareket etmişse, “Gülmiş Ebi bakmış.” denilerek döşemenin altından alınır. Kimi zaman ise, “Gülmiş Ebi sevmiyormuş.” denilerek çocuğun adı değiştirilir (Bayazitova, 2006: 155). Ev/yurt iyelerinin çocuğa ad verme konusunda dahi dikkate alınmış/alınıyor olması onların tanrılar gibi olmasa bile insanüstü varlıklar olarak görülmesiyle ilgili olsa gerektir.

Noqrat Tatarlarının yaşadığı bölgelerde bir bebek doğduğu zaman ona ad verme işini geciktirmemek gerektiğine, aksi halde Gülbiç Ebi'nin çocuğun adını değiştireceğine inanılır

(Bayazitova, 1995: 125). Bu örnekteki ev/yurt iyesinde cin ve şeytan gibi varlıkların sıfatları da görülür ve onun kötü işler yapabileceği ifade edilir. Aynı zamanda ev/yurt iyesinin evdekilere karşı olumsuz gibi görülen davranışları insanların hayatlarında ciddi ve önemli sayılan işlerin geciktirilmeden yapılmasının gerekli olduğunu ifade eden uyarı mahiyetinde ve yazılı olmayan bir kanun gibi sayılır.

Noqrat Tatarlarının inanışlarında Gülmiç Ebi'nin evin güvenliğini koruma görevinden başka tabiat güçlerini kontrol edebilme yeteneğinin olduğu da görülür. Durmaksızın yağın yağmurları dindirmek amacıyla ocak temizlemek için kullanılan süpürge çıkarılıp yere vurulur. Böylece güya Gülmiç Ebi yağmuru durdurur (Bayazitova, 2006: 155). Bu örnekte eskilerin, olumsuz bir durumdan korunma amacıyla annesinin kucağına sokulan bir çocuk gibi Gülmiç Ebi'ye müracaat ettikleri görülmektedir (Uzun, 2022: 189). Bu durum, Tatar mitolojisinde yer alan ev/yurt iyelerinin tanrılar ve tanrıçalar gibi yüce varlıklardan sonraki ikinci katmanı teşkil eden mitolojik varlıklar olmasıyla doğrudan ilgilidir.

Tatar halk inanışlarına göre ev/yurt iyesi genel olarak iyi bir varlık şeklinde kabul edilir ama temel (nigöz) iyesi ve Gülmiç/Gülbiç Ebi gibi örneklerde bazı farklılıklar görülür. Sibir Tatarlarının inanışlarındaki kadar olmasa bile temel (nigöz) iyesi ve Gülmiç Ebi'nin de kişilere zararı dokunabilir. XX. yüzyılın başında derlenen Tatar inanışlarıyla ilgili bazı verilerden hareketle Yakov Koblov (1910: 7), ev iyesinin rızasının alınmaması halinde o evin sahiplerinin çiban ve uyuz gibi rahatsızlıklara duçar olabileceğini; onların evlerine türlü kaza ve belaların gelebileceğini belirtir.

Ev/yurt iyeleriyle ilgili bilgiler, halk tarafından, insanların bu iyelerle her zaman müspet bir diyalog içinde olması, onları unutup göz ardı etmemesi, rızalarını almak için gayret etmesi gerektiğine inanıldığı sonucuna varılabilir. İnsan-insan ilişkilerinde olduğu gibi insanlarla bu iyeler arasındaki ilişkilerde de karşılıklılık ilkesinin altının çizildiği görülür.

2.1.2. Hristiyan tatarlarda (kreşinlerde) ev/yurt iyesi

Kreşinlerin etnik kimlikleri ile ilgili farklı değerlendirmeler vardır. “Vaftiz edilerek Hristiyanlığa dâhil edilmiş olan kimse” (Ojegov ve Şvedova, 2005: 306); “Hristiyanlık dinini kabul eden Tatar kişisi” (Hekimcanov, 2013: 178; Abdullin vd., 1979: 86); “Vaftiz edilmiş” (Sirotina, 2005: 938) şeklindeki değerlendirmelerin bazılarında onların etnik kimliğinden bahsedilirken bazılarında ise sadece Hristiyanlaştırılan bir halk oldukları dile getirilir. Tatarca konuşan ve Ortodoks Hristiyan dinine inanan Kreşinlerin kendilerini müstakil bir millet olarak kabul ettikleri de görülmektedir.

Kreşinlerin ortaya çıkışı Tatar hanlıklarının Ruslar tarafından işgal edilmesinden sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. Kreşinler, XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyılın başında İdil-Ural Tatarları içinde farklı bir grup haline gelmişlerdir. XVIII. yüzyılın başında Kazan Tatarları arasında Ortodoks Hristiyanlık dinine mensup Tatarların oranı %9,4 civarında iken 1760 yılında bu oran %11,3'e kadar yükselmiştir (İşhaqov, 2010: 36-37).

Kreşinlerin kökenleriyle ilgili bilgilerde olduğu gibi nüfuslarıyla ilgili verilerde de farklılıklar görülür. Tarihî süreç içinde Kreşin nüfusu için yüz binden iki milyona kadar farklı

rakamlardan bahsedilmiştir (Yusipova, 2003: 86). Ancak bu rakamların güvenilirliği tartışmalıdır.

Rusya Federasyonu'nda 15 Ekim 2021 – 14 Kasım 2021 tarihleri arasında yapılan son nüfus sayımı sonucu elde edilen resmi verilere göre ülke genelindeki Tatarların nüfusu 4.713.669 kişi; kendilerini ayrı bir millet olarak beyan eden ve kayıt altına alınan Kreşinlerin nüfusu ise 29.978 kişiden ibarettir (https://rosstat.gov.ru/vpn_popul#, 18.04.2023). Nüfus verileriyle ilgili bu rakamların arka planında Rusya yönetiminin azınlık halklarıyla ilgili farklı bakış açısının etkili olduğu söylenebilir.

Kreşinlerde ev/yurt iyesi Qırsut olarak adlandırılır ve her evin kendi Qırsut'u olduğuna inanılır. Qırsut; evin dayanağı, güvenliğin temin edicisi olan varlık sayılır. İnanişe göre Qırsut'u olmayan evler sıkıcı ve renksizdir. Böyle evler ıssız kalır, onların temeli kurur. Ocağın başköşesinde oturduğuna inanılan Qırsut güvenlik ve bereket kaynağı olmasının yanı sıra ev sahibini de korur. Ev sahibi misafirlige, köydeki dostlarının yanına veya başka bir yere gitse esen sağ olarak evine geri dönüşü bir şekilde Qırsut ile ilgili olarak kabul edilir. Ğalimcan Ğıyl'manov (1996: 231), Qırsut'un bu sıfatından hareketle onun "kişi iyesi" olarak adlandırılması gerektiğini belirtir.

Dişil cinse mensup olan Qırsut'un kadınların yanında yer aldığına inanılır. Dikkat çekici bir diğer husus ise Qırsut'un kötü bir hayat tarzını benimseyen, içki içen kadınların yanında bulunmadığına inanılmasıdır. İnanişlere göre Qırsut, bizzat ev sahibinin kendisine benzer (Bayazitova, 1995: 133). Burada pedagojik kaygılarla ve olumlu/istendik davranışlar geliştirmek amacıyla Qırsut'tan yararlanılmaya çalışıldığı da görülür.

Halk inanışlarında Qırsut'un başka görevleri de vardır. Evin güvenliğini, ev sahibinin huzurunu ve onun bizzat kendisini korumanın yanı sıra evin müştemilatındaki hayvanları korumak da Qırsut'un görevleri arasındadır (Bayazitova, 1995: 133). Bu yönüyle Qırsut, halk inanışlarında yaşayan başka bir iyeyi, hayvanları koruyan ahır (abzar) iyesini hatırlatır.

Müslüman Tatarlardakine benzer bir biçimde "ev/yurt iyesinin rızasını alma amaçlı lapa pişirme âdeti Hristiyan Tatarlar olan Kreşinlerde günümüzde de devam etmektedir" (Davletşina, 2021: 96). Tarihi süreç içinde İslam ve Ortodoks Hristiyanlık dinlerini benimseyen Tatar toplumları arasında din farklılığına rağmen Hristiyanlık ve İslamiyet öncesi döneme ait ortak geçmişten getirilen ev/yurt iyesinin her iki toplumda da varlığını bugün bile devam ettirmekte olduğu görülür.

Sonuç

Tatar mitolojisinde yer alan ev/yurt iyeleri, animistik dönem ile birlikte çok tanrılı dönemin izlerini de taşır. Ev/yurt iyeleri, Tatar mitolojisinin en eski dönemlerinden beri var olagelen ve günümüzde de varlığını devam ettiren mitolojik varlıklardır. Yaşadıkları İdil-Ural Bölgesi'nin çok uluslu ve çok dinli yapısı dolayısıyla Tatar mitolojisi farklı renkleri içinde barındıran bir yapıya kavuşmuştur. Tatar mitolojisinde paganist dönemin etkileri ve umum Türk mitolojisinin ortak değerleri ile birlikte Tatarların kahir ekseriyetinin dâhil olduğu İslam ve Kreşin Tatarlarının mensubu olduğu Ortodoks Hristiyanlık gibi dinlerin etkileri de görülür. Bu durum kültürel sentez ve devamlılık ile ilgilidir. Müslüman Tatarlar ile Ortodoks Hristiyan

Tatarlar arasındaki ortak kültürel unsurlardan biri ortak geçmişten getirilen kültürel öğeler olan iyeler ve bu iyeler ile ilgili inanışlardır.

Tatarlarda ev/yurt iyesi iki yönlü bir varlık olarak kabul edilir. Ev/yurt iyesi, bazı yönleriyle iyiliği, bazı yönleriyle ise kötülüğü bünyesinde barındırır. Tatarların yaşadığı farklı coğrafi bölgelerde ev/yurt iyesinin iyi ve kötü özelliklere, yani düalist mahiyete, sahip bir varlık olarak kabul edilmesi ev/yurt iyesine de insanî özellikler yüklenildiğini gösterir. Muhtelif Tatar toplulukları arasında ev/yurt iyesinin eril veya dişil cinse mensup mitolojik bir varlık olduğu şeklinde inanışlar vardır. Bu durum ev/yurt iyesinin antropomorf yapısı ile ilgilidir.

Ev/yurt iyesi çoğu zaman talepkâr bir varlık olarak kabul edilir. Ev/yurt iyesinin insanlardan en önemli talepleri onların doğru bir biçimde yaşamaları, çevreye ve birbirlerine zarar vermemeleridir. Ev/yurt iyesi ve onun talepleriyle ilgili inanış insanlara güven duygusu verip onların güzel bir hayat yaşamalarına manevî bir biçimde katkıda bulunur. Bu gibi hususlar, ev/yurt iyesiyle ilgili inanışların kolektif bilinç tarafından pedagojik anlamda araçsallaştırıldığını gösterir. Ev/yurt iyesi, ev ahalisi için yönlendirici mesajlar verip hayatlarını daha güzel yaşayabilmeleri için atmaları gereken adımlarla ilgili olarak onlara erkenden uyarılarda bulunan bir varlık olarak kabul edilir. Bu durum, iyelerin insanüstü özelliklere sahip olan ve insanlara yardım etmekle görevli varlıkları gibi kabul edilmeleri ile ilgilidir.

Modern Tatar toplumunun geniş kesimini teşkil eden Müslüman Tatarlarda ve küçük bir grup teşkil eden Hristiyan Tatarlar olan Kreşinlerde ev/yurt iyesi aktif bir biçimde varlığını devam ettirmekte, bu iye ile ilgili inanış ve uygulamalar günümüz Tatarlarının her iki kesimi arasında da görülmektedir. Müslüman Tatarlardan farklı bir terminolojiye sahip olan Kreşinlerde ev/yurt iyesi Qırsut olarak adlandırılır. Evin dayanağı, güvenliğin sağlayıcısı olan Qırsut fonksiyonel olarak Müslüman Tatarlardaki ev iyesi ile aynı olumlu özelliklere sahiptir.

Ev/yurt iyesi ile ilgili inanışlar, her iki Tatar toplumu için de hal-i hazırdaki dinlerini benimsedikleri dönemlerin çok daha öncesine gider. Müslüman ve Ortodoks Hristiyan Tatarların mevcut dinlerinin öncesine ait bu inanışlar kültürel devamlılığa uygun bir biçimde Tatarların benimsedikleri farklı dinlerle sentezlenmiştir. Farklı dinlere mensup iki Tatar toplumunda da, paganist dönemin etkilerini gösterir bir biçimde, ev iyesi ile ortak bir dil bulunmasının gerekli olduğu, evdeki huzur ve sükûnun ancak bu şekilde sağlanabileceği inancı vardır.

Tatarların genelinden farklı bir biçimde Sibir Tatarlarının inanışlarında ev iyesi belirgin bir biçimde negatif yönleri ile ön plana çıkar. Onun bir eve iyeleşmesinin hem bu eve hem de ev ahalisinin başına kötü şeyler geleceğine yorulur. Ev/yurt iyesinin etki alanını artırdığı Noqrat Tatarları arasında onun tabiat güçlerini kontrol edebilme yeteneğine sahip olduğu düşünülür. Bu durum, ev/yurt iyesinin halk muhayyilesi tarafından yarı tanrısal özelliklerle donatıldığını gösterir.

Genel Türk mitolojisi ve eski Türk inanç sisteminin tam olarak anlaşılabilmesi için iyeler ile ilgili olarak Türk Dünyası'nın geneline kapsayan mukayeseli araştırmalar yapılması yararlı olacaktır.

Каунакча⁴

- ABDULLİN, İ.A. vd. (1979). *Tatar Tələneñ Añlatmalı Süzləğə II*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [АБДУЛЛИН, И.А. һ.б. (1979). *Татар Теленең Аңлатмалы Сүзлеге II*. Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]
- BACHELARD, Gaston (2020). *Mekânın Poetikası* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- BATTAŁOVA, A.D. (2016). “Tatarlarda Mal Totuwğa Beylë İşanuwlar Sisteması”, *Traditsiyonnaya Kul'tura Narodov Povolj'ya: III Vserossiyskaya Nauçno-Praktičeskaya Konferentsiya s Mejdunarodnim Uçastiyem (9-11 Fevralya 2016 g.)*. Kazan': С. 1 (А-К), s. 78-84. [БАТТАЛОВА, А.Д. (2016). “Татарларда Мал Тотуга Бэйле Ышанулар Системасы”, *Традиционная Культура Народов Поволжья: III Всероссийская Научно-Практическая Конференция с Международным Участием (9-11 февраля 2016 г.)*. Казань: Ч. 1 (А-К), стр. 78-84.]
- BAVAZİTOVA, F.S. (2006). *Noqrat Söyleşë. Ruñiy Miras: Ğaile-Könkürëş hem Yola Terminologiyesë, Fol'klar*. Qazan: “Dom Peçati” Neşriyatı. [БАЯЗИТОВА, Ф.С. (2006). *Нократ Сөйләше. Рухи Мирас: Гаилә-Көнкүреш һәм Йола Терминологиясе, Фольклор*. Казан: “Дом Печати” Нәшрияты.]
- BAVAZİTOVA, F.S. (1995). *Tatar Ҳалқının Beyrem hem Könkürëş Yolaları*. Qazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [БАЯЗИТОВА, Ф.С. (1995). *Татар Халқының Бәйрәм һәм Көнкүреш Йолалары*. Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]
- BURAN, Ahmet ve Ercan Alkaya (2014). *Çağdaş Türk Yazı Dilleri 3*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DAVLETŞİNA, Leyla Ҳasanovna (2021). “Tatarskaya proza rubeja XX-XXI vekov v kontekste aktual'noy mifologičeskoy traditsiyi.” Dissertatsiya na Soyiskaniye Uçenoy Stepeni Doktora Filologičeskiñ Nauk (Na Pravañ Rukopisi). Elektronniy Variant. Kazan': Akademiya Nauk Respubliki Tatarstan Institut Yazıka, Literaturı i İskusstva im. G.İbragimova. [ДАВЛЕТШИНА, Лейла Хасановна (2021). “Татарская проза рубежа XX-XXI веков в контексте актуальной мифологической традиции”. Диссертация на Соискание Ученой Степени Доктора Филологических Наук (На Правах Рукописи). Электронный Вариант. Казань: Академия Наук Республики Татарстан Институт Языка, Литературы и Искусства им. Г. Ибрагимова.]
- ERGUN, Pervin (2019). *Sibirya Türklerinin Destanlarında İyeler*. Konya: Kömen Yayınları.
- FEҲRĒTDİNOV, R.G. (1996). *Tatar Ҳалқи hem Tatarstan Tariyhı*. Qazan: “Megarif Neşriyatı”. [ФӘХРЕТДИНОВ, Р.Г. (1996). *Татар Халқы һәм Татарстан Тарихы*. Казан: “Мәғариф Нәшрияты”.]
- ĞIYLECĒTDİNOV, Selim (2000). *Tatar Ҳалық Rivayet'lerë hem Legendaları*. Qazan: “Rannur” Neşriyatı. [ГЫЙЛӘЖЕТДИНОВ, Сәлим (2000). *Татар Халык Риваятьләре һәм Легендалары*. Казан: “Раннур” Нәшрияты.]
- ĞIYNİYATOVA, Z. M. vd. (1999). *Süz Ėççende Ҳикмет Bar: Tatar Ҳалық İcatı*. Qazan: Meğaif. [ГЫЙНИЯТОВА, З.М. һ.б. (1999). *Сүз Эчәндә Хикмәт Бар: Татар Халык Иҗаты*. Казан: Мәғариф.]
- ĞIYL'MANOV, Ğalimcan (1996). *Tatar Miñfları I: İyeler, İşanuwlar, İrimnar, Fallar, İm- Tomnar, Sınatışlar, Yolalar*. Qazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [ГЫЙЛЬМАНОВ, Галимжан (1996). *Татар Миңфлары: Ияләр, Ышанулар, Ырымнар, Фаллар, Им-Томнар, Сынамышлар, Йоалар*. Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]

⁴ Tatarca kaynaklar verilirken önce Latin harfleriyle yazılmış, ardından da uluslararası literatürde görülmesi ve Lehçe çalışanların daha kolay erişebilmesi adına orijinal şekilleri eklenmiştir.

- HEY'ET, Cevat (1996). *Türklerin Tarih ve Kültürüne Bir Bakış* (akt. Melek Müderriszade). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- https://rosstat.gov.ru/vpn_popul# (E.T.: 18.04.2023).
- ҲАСІҲЕВА, Гүзелие ve Flyora Bayazitova (2018). “Yort İyesə – Yort Totqası!”. *Bézněj Miras*, S. 11, 68-73 b. [ХАЖИЕВА, Гүзәлия һәм Флера Баязитова (2018). “Йорт Иясе — Йорт Тоткасы!”. *Безнең мирас*. №11. 68-73 б.]
- ҲЕКІМСАНОВ, F.S. (2013). *Tatar Tělněj Mektepler Öçen Añlatmalı Süzlěğě*. Qazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [ХӘКИМЖААНОВ, Ф.С. (2013). *Tатар Теленең Мәктәпләр Өчен Аңлатмалы Сүзлегә*. Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]
- İŞHAQOV, D.M. (2010). *Tatarlar: Ҳalıq İsebən Aluw hem Seyeset*. Qazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [ИСХАКОВ, Д.М. (2010). *Татарлар: Халык Исәбен Алу һәм Сәясәт*. Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]
- KARİMOVA, Rasilya (2016). “Tatar Mitolojisinde İyeler”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 15 (3), 881-897. DOI: 10.21547/jss.256699.
- KAYDAROV, A.T. ve M. Orazov (1999). *Türklük Bilgisine Giriş* (akt. Vahit Türk). İstanbul: Birleşik Yayıncılık.
- KOBLOV, Ya. D. (1910). *Mifologiya Kazanskiñ Tatar*. Kазан’: Tipo-Litografiya İmperatorskago Universiteta. [КОБЛОВ, Я.Д. (1910). *Мифология Казанскихъ Татаръ*. Казань: Типо-Литография Императорскаго Университета.]
- MERCANİ, Şihabətdin (1989). *Möstefadəl-Ehbar Fi Ehvali Qazan we Bulgar* (Tercəme itüwçə hem tözüwçə E.N. Heyrullin). Qazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı. [МӘРЖАНИ, ШИҺАБӘТДИН (1989). *Мөстәфәдәл-Әхбар Фи Әхвали Казан вә Болгар* (Тәржемә итүче һәм төзүче Ә.Н.Хәйруллин). Казан: Татарстан Китап Нәшрияты.]
- MUSAOĞLU, M. (2013). “Türk Dilinin Problemleri, Perspektifleri ve Yapılacak Çalışmalar”, *Yeni Türkiye*, S. 55, s. 539-558.
- NASIROV, Kaууum‘ (1880). *Poverya i Obryadı Kazanskiñ‘ Tatar‘, Obrazovaşiyesya Mimo Vliyaniya na Jizn‘ İh‘ – Sunnitskago Magometanstva*. Sint Petersburg: V.Bezobrazov i Komp. [НАСЫРОВ, Кайюмъ (1880). *Повѣрья и Обряды Казанскихъ Татаръ, Образовавшіеся Mimo Вліянія на Жизнь Ихъ - Суннитскаго Магометанства*. С.Петербургъ: В. Безобразов и Комп.]
- OJEGOV, S.İ. ve N. Yu. Şvedova (2005). *Tolkoviy Slovar‘ Russkogo Yazıka*. Moskva: Rossiyskaya Akademiya Nauk İstitut Russkogo Yazıka im. V.V.Vinogradova. [ОЖЕГОВ, С.И. и Н.Ю.Шведова (2005). *Толковый Словарь Русского Языка*. Москва: Российская Академия Наук Институт Русского Языка им. В.В. Виноградова.]
- ÖNER, Mustafa (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÖNER, Mustafa (2012). “Tatar Türkçesi”, *Türk Lehçeleri Grameri*. (ed. Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ Yayınları.
- RIBAL’ÇENKO, T. Ye. (2006). *Turetsko-Russkiy i Russko-Turetskiy Slovar‘*. Moskva: Russkiy Yazık Media. [РЫБАЛЬЧЕНКО, Т.Е. (2006). *Турецко-Русский и Русско-Турецкий Словарь*. Москва: Русский Язык Медиа.]
- SİROTİNA, T.A. (2005). *Sovremenniy Anglo-Russkiy/Russko-Angliyskiy Slovar‘*. Moskva: BAO-Press Ripol Klassik. [СИРОТИНА, Т.А. (2005). *Современный Англо-Русский/Русско-Английский Словарь*. Москва: БАО-Пресс Рипол Классик.]
- TOPSAKAL, İlyas vd. (2015). *Rusya’daki Türkler*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- URMANÇĖ, F. İ. (2009). *Tatar Mifologiyesě. Entsiklopedik Süzlěk II*. Qazan: “Meğarif” Neşriyatı. [Урманче, Ф.И. (2009). *Татар Мифологиясе. Энциклопедик Сүзлек II*. Казан: “Мәғариф” Нәшрияты.]

- UZUN, Rasilya (2022). “Tatar mitolojisinde kadın/dişil varlıklar”. Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.
- YUSİPOVA, Mileuşa (2003). “İdil-ural bölgesinde hristiyanlığın yayılması üzerine bir araştırma”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- ZEKİEV, M. ve Fatih Urmançiev (2001). Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 17 - Tatar Edebiyatı I (akt. Mustafa Öner, Hayati Develi). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ZEKİYEV, M.Z. (2008). *Tatar Halqı Tariyhı*. Qazan: Tatarstan Respublikası Fenner Akademiyesë Ğ.İbrahimov İsemëndegë Tël, Edebiyat hem Sengat’ İnstitutı. [ЗӘКИЕВ, М.З. (2008). *Татар Халкы Тарихы*. Казан: Татарстан Республикасы Фәннәр Академиясе Г.Ибраһимов Исемендәге Тел, Әдәбият һәм Сәнгать Институты.]

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan *Tatar Mitolojisinde Kadın/Dişil Varlıklar* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This study was produced from the doctoral thesis titled *Female/Feminine Beings in Tatar Mythology* completed at Kocaeli University, Institute of Social Sciences.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



ŞAMANİZM VE HAYVANCILIĞIN BİR ETKİSİ OLARAK KEMİĞİN KULLANIM ALANLARI: KIRGIZİSTAN ÖRNEĞİ

Usage Areas of Bone as an Effect of Shamanism and Livestock: The Example of Kyrgyzstan

İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU¹

Öz

İnsan, yaşamının kendisine sunduğu imkânlar ile dünyasını şekillendirir; algısını ve inancını imkânlarına göre biçimlendirir. Hayvancılık ve göçebe yaşam şekli Türklerin yaşamlarını şekillendirmelerinde önemli etkenlerdir. Hayvancılık Türkler için bir gelenektir. Bu gelenekle birlikte toplum hayatı, inanışlar da şekillenmiş ve birlikte yaşamın kuralları bu yaşam şekline göre gelişmiştir. Kemik hem Şamanizm döneminden kalan inanmalarla hem de fiziksel özelliği itibarıyla sağlamlığı ve tabiatta kolayca yok olmaması özelliği ile Türk toplumlarında ayrı bir yere sahip olmuştur. Türk kültüründe canı, yeniden doğmayı, soyu ifade eden kemik, bu çalışmada hayvancılığın çok önemli olduğu Kırgız toplum hayatı içerisinde ele alınmış ve toplum hayatında inanç boyutu, eğlence boyutu ve gündelik yaşam boyutu; fal uygulamaları içerisindeki yeri, çeşitli geleneksel oyunlardaki kullanım şekilleri ve türleri ile çeşitli eşyaların yapımında ana madde olarak kullanımı şeklinde açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece Kırgız toplum hayatında Şamanizm ve hayvancılığın etkisiyle hayvansal kaynaklı kemiğin uygulamalarda, inanışlarda, çeşitli eşyalarda ne ölçüde yer aldığı tespit edilmeye çalışılmış, Kırgız insanın yaşamında kemiğin aşık kemiği, kürek kemiği ile fal uygulamalarında; ak çölmök, upay, tomuk çadır gibi çeşitli kemik türlerinin yer aldığı oyunlarda; ana maddesinin kemik olduğu gündelik yaşamda sıklıkla karşılaşılan tarak, bıçak sapı, şimek gibi eşyalar ile Kırgız kadınının süs ve süs eşyalarında bulunduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şamanizm, Hayvancılık, Göçebe Yaşam, Kemik, Kırgızistan.

Abstract

Human shapes his own world with the opportunities that life offers; shapes perception and belief according to its possibilities. Livestock and nomadic lifestyle are important factors in shaping the lives of Turks. Livestock breeding is a tradition for Turks. With this tradition, social life and beliefs have also been shaped and the rules of living together have developed according to this way of life. Bone has had a special place in Turkish societies, both with the beliefs from the Shamanism period, and with its physical characteristics and its durability and not easily destroyed in nature. In this study bone, which expresses life, rebirth and lineage in Turkish culture, is discussed in the Kyrgyz community life, where animal husbandry is very important, belief dimension, entertainment dimension and daily life dimension in community life; It has been tried to explain its place in fortune-telling practices, its use in various traditional games and its types, and its use as a main ingredient in the production of various items. Thus, it has been tried to determine to what extent the bone of animal origin takes place in practices, beliefs and various items in Kyrgyz society life with the influence of shamanism and animal husbandry and in the life of Kyrgyz people the bones of anklebone, the scapula; in fortune telling, in the games in which various types of bones such as akçölmök, upay, tomuk çadır; It has been determined that the main material is bone, which is frequently encountered in daily life, such as combs, knife handles, and shimek, as well as ornaments and ornaments of Kyrgyz women.

Keywords: Shamanism, Livestock, Nomadic life, Bone, Kyrgyzstan.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, ilknuriscanoglu@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2849-4992

Giriş

Yaşam şekilleri toplumların sosyal ve kültürel değerlerinin oluşmasında son derece büyük bir öneme sahiptir. Türk kültüründe konar-göçer yaşam şekli ve hayvancılığa dayalı yaşam şekli sosyal ve kültürel değerlerin oluşumunda etkili olmuştur. Geçiş dönemlerinde, mevsimsel ve törensel olaylarda tabiata sunulan kurbanlar ile iye (Kambar Ata “atın iyisi”, Çolpon Ata “koyunun iyisi”, Kayberen “geyiğin iyisi”) ve kült (ateş kültü, ocak kültü vb.) inancı konargöçer yaşam şeklinin ve hayvancılığın toplum yaşamındaki ve inanç sistemindeki etkisini gösterir nitelikteki örneklerdendir. Türk kültüründe hayvan ve hayvancılık sadece bir geçim kaynağı olarak görülmemiştir ki kültürün de önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Özellikle “dört tülük” olarak adlandırılan at, deve, sığır ve koyun-keçi gibi hayvanlar da Türklerin hayatta kalmaları ve refah içinde yaşamaları için Türklere gönderilmiş Tanrı’nın bir lütfu olarak kabul görmüştür (Karadağ, 2017: 23). Hem yaşamın devamı hem de ortak kültürel değerlerin oluşumunda öneme sahip hayvancılık tüm Türk boylarında tarih boyunca dikkat çeken bir yere sahip olmuştur. Bu anlayışın sonucu olarak da hayvancılık Türk boyları arasında yaşamın algılanmasında ve şekillendirilmesinde önemli bir etken hâline gelmiştir. Bu çalışmada hayvancılığın Kırgız toplum hayatını ne ölçüde etkilediği ve hayvancılığın bir yansıması olarak hayvansal kaynaklı kemiğin Kırgız toplum hayatında hem inanç hem de uygulama boyutunda ne ölçüde yer aldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Kırgızlarda Hayvancılık Geleneği

Hayvancılığın önemli bir yere sahip olduğu Türk boylarından biri de Kırgızlardır. Kırgızlarda hayvancılık için tarihî bir gelenek demek mümkündür. Çünkü asırlar boyunca hayvancılık geleneği Kırgızlarda önemli bir yer tutmuştur (Kalieva, 2015: 100). 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren Tanrı Dağları’nın etrafında yaşadıkları kabul edilen Kırgızlar o dönemlerde çok sayıda hayvana sahiptirler ve bu sebeple de konar-göçer bir yaşam sürdürmüşlerdir (Karadağ, 2017: 26). Geleneksel olarak ifade edilebilecek bu dönemden sonra Kırgızistan’da hayvancılık Çarlık dönem, Sovyet Dönemi ve bağımsızlık sonrası dönem olmak üzere farklı dönemlerde değerlendirilirken bu dönemlerde görülen ortak özellik olarak hayvancılığın Kırgız halkının üretim ve tüketim alışkanlıklarını belirleyen bir faaliyet olduğunu söylemek mümkündür (Karadağ, 2019: 153). Üretimde, tüketimde kısacası Kırgız toplum hayatının pek çok alanında etkili olan hayvancılığın önemini kültürün taşıyıcısı olan dilde ve onun söz varlığında da görmek mümkündür. Kırgız Türkçesinde hayvanların yaşlarına göre yapılan adlandırmalar ile bu adlandırmaların çokluğu ve çeşitliliği hayvancılığın Kırgızlardaki önemini gösterir niteliktedir. Örneğin; *toktu* kuzulamamış dişi kuzu, *boruk* iki yaşındaki erkek kuzu, *cusak* genç keçi, *şişek* ise iki yaşındaki koyun anlamlarına gelen Kırgız Türkçesinde yer alan sözcüklerdendir.

Kemik ve Kemikle İlgili Algı ve İnanışlar

Kırgız insanının inanç, gündelik yaşam ve eğlence alanlarındaki çeşitli uygulamalarında ve eşyalarında farklı şekil ve amaçla kullandığı kemiği hayvancılığın toplum yaşamına bir etkisi olarak görmek mümkündür. Kemik göçebe ve avcı kavimlerde yeniden hayat bulmayı sağlayan unsurdur ve canın kemikte barındığı inancı kemiği, bu yaşayış şekline sahip toplumlarda farklı bir yere koymuştur (Bayat, 2006: 61). Özellikle hayvan kaynaklı

kemiğin çeşitli eşya yapımında ve uygulamalarda kullanıldığı görülür. Kemiğin toplum hayatı içerisinde farklı bir yere sahip olmasının çeşitli sebepleri mevcuttur. İlk olarak kemiğin eşyaların yapımında kullanılması durumu yapısı itibarıyla sağlamlığı ve kolay kolay kırılmaması ile açıklanabilir bir durumdur. Kemiğin inanç boyutunda fal, büyü, sihir gibi uygulamaların içerisinde yer alması durumu ise Şamanizm dönemindeki inanmalar ile açıklanabilir görülmektedir.

Şamanizm’de kemik ritüellerde kullanılan bir obje olarak dikkat çekmektedir. Özellikle şamanın ruhlarla yapacağı bağlantı sırasında ihtiyaç duyduğu nesnelere arasında hayvansal kaynaklı kemik de bulunmaktadır (Bozdemir, 2019: 130). Şaman, hastanın ruhunu aramaya çıktığı yolculuğu sırasında hayvanın kürek kemiğini kürek olarak kullanmaktadır (Eliade, 1999: 195). Şamanizm’de hayvanların öldükten sonra kemikleri aracılığıyla tekrar dünyaya geldiği inancı vardır ve hayvanın kemiklerinin bir ritüel objesi olarak kırılmadan saklanması ve bu kemikler aracılığıyla ayin düzenlenmesi hayvanlara verilen önemi göstermektedir (Bozdemir, 2019: 121). Şamanizm’de kurban edilen hayvanların kemikleri kırılmaz, köpeklere verilmez ve ateşte yakılır veya bir yere gömülür (İnan, 2000: 101). Avlanan ya da evcilleştirilmiş hayvanın ölünce kemiklerinden tekrar doğabilmesi inancına Sibiryada dışındaki başka halklarda da rastlanır (Eliade, 1999: 191). Hayvansal kaynaklı kemiğin yanı sıra insan bedenindeki kemik de Şaman kültürü halklarda önemlidir. Bayat’a göre (2006: 61) kemik; göçebe kavimlerde dirilmeyi, yeniden hayat bulmayı sağlayan esas unsurdur ve aynı zamanda insanı harekete geçiren canın da kemikte olduğu inancından hareketle kemiğin göçebe toplumlarda farklı bir yere konulduğunu söyler. Canın kemikte olduğuna dair inancı Şamanizm inancı ile açıklanabilir. Aydoğan ve Hallaç’a göre (2021: 306) Altaylılar insan bedenine et, kemik ve kan demektirler. Kemik ile sahibinin arasında da ölümden sonra da devam eden bir bağ olduğuna inanmaktadırlar. İnsanlarda ve hayvanlarda beden çürümesi sırasında doğada sadece kemiğin kalması ve kemiğin çürümemesi bu inancın oluşmasında etkili görülmektedir. Kemik, insan ve hayvan vücudunun en devamlı unsuru olarak görüldüğünden ölümsüz olan ruhun da onda olduğuna inanılmaktadır (Aydoğan ve Hallaç, 2021: 313). Kemikte ruhun olduğuna dair inancın etkisini bir Altay yaratılış efsanesinde görmek mümkündür. Efsaneye göre Tanrı Ülgen ilk olarak erkeği onun kemiğinden de kadını yaratmıştır (Çoruhlu, 2002: 103-104). Türk Kültüründe kemiğin canlı olarak görülmesinin yanı sıra soy ve halkların da kemik ile adlandırıldığı bilinmektedir. Kırgızlar ve Kazaklar insanların kötü, tehlikeli ve uğursuz olup olmamalarının nedenlerini kemiklerine yani özlerine bağlarlar ve bu nedenle toplumsal sınıfları üçe ayırırlar:

1. Kara Süyek “Kara Kemik”
2. Ak Süyek “Ak Kemik”
3. Altın Süyek “Altın Kemik” (Ziya Gökalp, 1991: 200-201).

Kırgız Toplum Hayatında Kemiğin Kullanım Alanları

Kırgızlarda hayvancılığın çok eski zamanlardan bu yana yapıyor olması hayvancılığın farklı yaşam alanlarına etkisini de mümkün kılmıştır. Özellikle hayvancılık ve konargöçer yaşam şekli kemiğin yaşama dair çeşitli alanlarda kullanımını ortaya çıkarmıştır.

Kemik hem Şamanist dönemdeki anlamı hem de fiziksel olarak sürekliliği ve dayanıklılığı sebebiyle Şamanizm ve hayvancılığın bir yansıması olarak Kırgız toplum hayatında yerini almıştır. Kırgız toplum hayatında kemiğin kullanım alanlarını şu şekilde sınıflandırılmıştır:

1. Cookerdik kural karakter *“Askerlikle ilgili araç gereçlerde”*
2. Salttuu oyundarda koldonulgan buyumdar *“Geleneksel oyunlarda kullanılan eşyalarda”*
3. Turmuş-tiriçilik buyumdarı *“Gündelik yaşama ait eşyalarda”*
4. Ündüü aspaptar cana azem buyumdar *“Müzik aletleri ve değerli eşyalarda.”* (Askarbek, 2017: 17).

Türk kültüründe canı, ruhu, yeniden doğmayı, soyu ifade eden kemiğin Kırgızlarda da farklı yaşam alanlarında varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Kırgız toplum hayatının farklı pek çok alanında hayvan kemiklerinin özellikle *tütüktüü söök* “boru şeklindeki kemik”, *calpak söök* “yassı kemik” ve *çükö* “aşık kemiği” gibi türlerinin kullanıldığı görülür. *Tütüktüü söök* “boru şeklindeki kemik” en kullanışlı olanıdır ki pek çok eşyanın yapımına uygun kemiklerdir. Yassı kemikler olan *calpak söök*’ler özellikle başta, kaburgada, kalçada bulunan kemiklerdir ve bu tür kemiklerin daha çok şaman ritüellerinde fal açmada kullanılan kemikler olduğunu söylemek mümkündür (Askarbek, 2017: 20).

İnanç boyutunda (fal, sihir, büyü), eğlence alanında (aşık, ordo, upay, çuku atmay...gibi oyunlarda), gündelik yaşamda (tarak, bıçak sap, şimek...gibi çeşitli eşyalarda) kemik; pek çok uygulamada, oyun ve eşyada yer almıştır. Buna göre kemiği Kırgız toplum hayatında:

1. İnanç boyutu olarak fal uygulamalarında kemik
2. Eğlence boyutu olarak oyunlarda kullanılan kemik
3. Gündelik yaşam boyutu olarak eşyalarda kullanılan kemik şeklinde değerlendirmek mümkündür.

1. İnanç Boyutu Olarak Fal Uygulamalarında Kemik

Kemiğin Kırgız toplum hayatında ve fal uygulamalarında yer alıyor olması, toplum hayatında kazandığı inanç boyutunu göstermektedir. Özellikle fal uygulamalarında kullanımının kökenini Şamanist dönemde bulmak mümkündür. Şamanizm’e göre Şaman’ın hastaları iyileştirmek, avın bol olmasını sağlamak, ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek gibi uygulamaları çeşitli tören ve ritüellerle gerçekleştirmesinin yanı sıra fal bakarak gelecekte haber vermek gibi bir uygulama sahasının varlığı da dikkat çeker (Sümbüllü, 2010: 65). Falcılık Şamanizm’in unsurlarından biridir (İnan, 2000: 151). Aslında fal, insanlık tarihi kadar eskidir. Çünkü insan hangi yüzyılda ve dönemde yaşamış olursa olsun geleceğini her zaman merak etmiş ve bu sebeple de fal, sihir büyü gibi uygulamalara hayatında yer vermiştir. Fala hayatında yer veren insanın gelecek kaygısı ve bu kaygının kaynağı olan merak ögesi, hayatının her döneminde ayrılmaz bir parçası olmuştur (Sümbüllü, 2010: 56). Yunanlılar, Romalılar, Araplar, Moğollar, Türkler arasında fal uygulamaları ile karşılaşılır (Tavkul, 2007: 185-186). Tüm bu kültürlerde fallar, fal sırasında kullanılan eşyalara göre farklı isimler almıştır. Arap kültüründe kuşların uçuşuyla yorumlanan *“Zecr”*, özellikle koyun ve keçinin kürek kemiği ile bakılan *“Kitfe”* çeşitli fal türlerindedir

(Sümbüllü, 2010: 60-61). Türk kültüründe de fal sırasında kullanılan nesnelere göre farklı fal türleri ile karşılaşılır. Özellikle hayvana ait kürek kemiği ile bakılan falın Kazaklar, Kırgızlar, Kırım, Nogay, Başkurt gibi Türk boylarında da yaygın olduğu görülür (Tavkul, 2007: 187-188). İnan'a göre (2000: 152) Kırgız, Kazak ve Nogaylarda en meşhur fal, kürek kemiği falıdır. Bunun yanı sıra Türk Boylarında aşık kemiği ile de fal açma gerçekleştirilmektedir. Hayvana ait hem kürek kemiği ile hem de aşık kemiği ile fala bakma adetinin hayvancılığa dayalı yaşam şeklinin bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Aşık kemiği ile bakılan fal; koyun, keçi gibi hayvanların arka diz kapağından çıkarılan aşık kemiği ile bakılan faldır (Azak, 2020: 24). Kürek kemiği falında ise kemik ateşte kızdırılır ve sonrasında üzerinde oluşan çizgiler yorumlanır (Gömeç, 2019: 44).

Kırgızlarda falcılık geleneksel inanç sisteminin bir parçası olarak oldukça yaygındır (Orozbaev, 2010: 246). Kırgız Türkçesinde *dalı açuu-*, *aşık sal-*, *tölgö*, *keret* sözcükleri fal ve fal açmak anlamına gelen sözcüklerdir. Ayrıca fal bakma sırasında kullanılan nesnelere göre de Kırgız Türkçesinde falla ilgili farklı sözcükler ile karşılaşılır. *Coorunçu*, *dalıçı*, *dalı körüüçü* kürek kemiği ile fal bakan kişilere verilen isimler iken, aşık kemiği ile fal bakanlara ise *tölgöçü* denmektedir (Orozbaev, 2010: 242-244). Özellikle göçebe yaşamın ve hayvancılığın etkisiyle hayvan kemikleri ile fal bakmak ve geleceği yorumlamak Kırgız toplum hayatında hayvana verilen önemi göstermektedir.

2. Eğlence Boyutu Olarak Oynularda Kullanılan Kemik

Eğlence, insanın yemek ve barınma gibi ihtiyaçlarından biridir. Kırgız toplum hayatında da yaşam şeklinin etkisiyle bir eğlence anlayışı gelişmiştir. Hayvan kemiklerinin kullanılmasıyla oynanan oyunlar Kırgız toplum hayatının birlik ve beraberliğini sağlayan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Hayvan kemiklerinin kullanılmasıyla oynanan oyunlar arasında *ak çölmök*, *upay*, *kanım dat*, *keliş*, *kan talamay*, *ken*, *sasıtkı*, *üç tapan*, *üçüm*, *cep ketti*, *cedirmek*, *tomuk caşırday*, *çüko bekitmey*, *okçomay*, *kanımdat* (Toktorbaev, 1991: 22-75) bulunmaktadır. “*Upay*, *kanım dat*, *keliş*, *kan talamay*, *ken*, *sasıtkı*, *üç tapan*, *cep ketti*, *cedirmek*, *çükö bekitmey*” çükö adı verilen aşık kemikleri ile oynanan oyunlar iken “*ak çölmök*” uzun ve yassı hayvan kemiği ile oynanır, “*tomuk caşırday*” ise hayvanın diz kapağı kemiği ile oynanan bir oyundur. Bu oyunlardan bazıları ve oynanış kuralları şu şekildedir

2.1. Ak çölmök

En eski oyunlardan biridir. Oyun istenilen her yerde oynanabilir. Kız erkek karışık oynanır. Oyuncular yaşlarına göre gruplara ayrılır ve içlerinden bir hakem seçilir. Her bir gruba bir isim verilir. Uzunluğu başparmak ile işaret parmağı arasındaki mesafe kadar olan büyük baş bir hayvanın kemiğiyle oynanan bir oyundur. Oluşturulan grupların hepsine ak çölmök “büyük baş hayvanın kemiği” gösterilir ve oyuncuların tam tersi tarafa bakması sağlanarak oyuncuların ak çölmökün ne tarafa atıldığını anlamalarını ve görmesinler diye bir tarafa taş bir tarafa da ak çölmök atılır. Ak çölmökün ne tarafa atıldığını bulmak için gruplar hazırda beklerler. Ak çölmökün düştüğü zaman hepsi koşup ak çölmöğü aramaya başlarlar. İlk bulan kişi de grubunun adını yüksek sesle söyleyerek bitişe doğru koşar. Rakipleriyse ak çölmöğü ondan almaya çalışır. Ak çölmöğü bulup elinde tutan kişi yakalanmadan, kaçıp grubundakilerden birine ak çölmöğü vermeye çalışır. Ak çölmöğü bitişe alıp gelene bir aşık kemiği verilir. Hakem daha sonra tüm aşık kemiklerini hesaplar. Oyunun sonunda hangi grup

en fazla aşık kemiği toplamışsa oyunu o kazanmış olur. Oyun genellikle aylı gecelerde oynanır (Toktorbaev, 1991: 91-92).

2.2. Upay

Kırgız oyunlarının en eski ve önde gelen oyunlarından biridir. Oyun çocuk, genç, yaşlı her yaş grubu tarafından oynanabilir. Oyunda 2-6 kişi yer alabilir ve bu kişiler de 2'li ya da 3'lü gruplar hâlinde oyunda yer alabilir. Oyunun merkezinde çükö adı verilen aşık kemikleri bulunmaktadır. Çükö yani aşık kemiklerinin üçünün oluşturduğu her bir gruba "baasım" denilmektedir ve oyuna katılan her bir oyuncu belli miktar baasım ile oyunda yer alır. Oyunda görünür olması amacıyla boyanmış ve diğer aşık kemiklerinden de daha büyük görülen kan adı verilen "saka" isimli kemik de oyunun merkezinde yer alan bir diğer aşık kemiğidir. Saka isimli büyük aşık kemiği için daha çok yaban koyunu ve teke kemiklerinin tercih edildiği bilinmektedir. Farklı isimlerdeki aşık kemikleriyle oynanan bu oyunda ilk oyuncunun avcuna doldurduğu aşık kemiklerini bir yığın oluşturmayacak şekilde yere bırakması ile başlayan oyun kendi içinde hanın oyundan çıkarılması, hanın diğer "çükö"lere değmemesi, diğer "çükö"lerin kıvıldamaması gibi çeşitli kuralları içermektedir. Upay oyununun Kırgız toplum hayatında gencinden yaşlısına birlik ve beraberliği sağlayıcı bir etkiye sahip bir oyun olduğunu söylemek mümkündür (URL-1).

2.3. Tomuk çasırmay

Kırgız oyunları içerisindeki eski oyunlardan biridir. İki oyuncu ile oynanan bu oyunda herhangi bir yaş sınırı bulunmamaktadır. Oyunda koyunun, kuzunun ya da keçinin diz kapağı kemiği kullanılmaktadır. Oyunculardan biri diz kapağı kemiğini saklar. İkinci oyuncunun da onu bulması gerekmektedir. Oyunda bir hakem vardır. Hakem kemiğin bulunması, saklanma süresi, kazanma ve yenilme ile ilgili kuralları belirler. Belirlenen süre içerisinde kemiği arayan oyuncu kemiği saklayan oyuncuya istediği bir zaman diliminde (gündelik hayat devam ederken bile) "Kemik nerede?" diye sorar. O anda kemiği saklayan oyuncu kemiği sakladığı eli ile kemiği göstermelidir. Kemiği çantasından çıkarıp verse, diğer eliyle de gösterse bir işe yaramaz. Sakladığı eli ile gösterirse kemiği saklayan kişi oyunu kazanır. Eğer kemiği saklayan kişi kemiği göstermezse bu sefer de kemiği arayan kişi oyunu kazanmış sayılır (Toktorbaev, 1991: 47).

3. Gündelik Yaşam Boyutu Olarak Çeşitli Eşyalarda ve Uygulamalarda Kullanılan Kemik

Kırgızistan'ın konargöçer yaşam biçimi yaşam şekline uygun maddelerin kullanımına olanak sağlamıştır. Kemik de bu maddelerden biri olarak Kırgız toplum hayatında gündelik yaşamdaki eşyalarda yaygın bir şekilde kullanılan bir ana madde olmuştur. Müzik aletlerinden komuzda; bıçak sap, kutu, şimek, tarak gibi gündelik hayatta kullanılan eşyalarda ve kadınların güzellik ve süs unsuru olarak görülen söykö, celbiröç, şakek gibi eşyalarda kullanıldığı gibi kadınların güzellik amaçlı kullandıkları surma taş gibi uygulamalarda da kemiği görmek mümkündür.

3.1. Şimek

Gündelik yaşamda kullanılan ve göçebe yaşam ile hayvancılığın tam bir etkisi olarak görülebilecek “şimek” geleneksel Kırgız beşığının bir parçasıdır. İdrarın beşikten atılması için ağaçtan yapılabileceği gibi kemikten de yapılabilen şimeğin *Kırgız Tarihi Ansiklopedisi*'nin beşik maddesinde genellikle koyunun coto cilik “but” kemiğinden yapıldığı ifade edilmektedir (URL-2).

3.2. Surma taş

Orta Asya'da yapılan arkeolojik kazılarda kadınların sürme amaçlı kullandıkları bazı taşlar tespit edilmiştir. Bu taşların yerine ucu yakılmış kemiklerin sürme amaçlı kullanıldığı da görülmüştür (Askarbek, 2017: 47).

3.3. Söykö-Celbiröç-Şakek

Kemikle uğraşma, ondan çeşitli eşyalar meydana getirme kökü çok eskiye dayanan sanat dallarından biridir. Özellikle atın, devenin, koyunun, ineğin, kalça ya da butundaki kemiklerin kullanıldığı bu sanatla kadınların süs unsuru olarak görülen küpe, yüzük ve saç tokalarının da yapıldığı bilinmektedir (Akmataliev, 1996: 185-186).

Sonuç

Türk kültüründe sadece bir yaşam şekli olarak görülmeyen ve kültürün bir parçası hâline gelen hayvancılık, Kırgız toplum hayatının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Hayvancılığa dayanan yaşam şeklinin sunduğu olanaklar neticesinde Kırgız halkı hayvansal kaynaklı kemiği yaşamlarına dâhil etmiş ve hem Şamanizm'den kalma inanmalarla hem de kemiğin sağlam ve dayanıklı olması, tabiatta kolay kolay çürümemesi gibi sebeplerle kemiğe hayatlarında yer vermiştir. Kırgız toplum hayatında kemik inanç boyutunda, eğlence boyutunda ve gündelik hayatta çeşitli uygulamalar ile yer almaktadır. Kemiğin inanç boyutunda, eğlence anlayışında ve gündelik hayatta yer alması durumu hayvancılığa dayalı yaşam şeklinin toplum hayatındaki yaşam alanlarına doğal bir yansıması olarak görülmektedir. Şamanizm'in bir yansıması olarak aşık ve kürek kemiklerinin kullanıldığı fal bakma uygulamalarında; ak çölmök, upay, tomok çarşırma, gibi halkın birlik ve beraberliğini sağlayan oyunlarda; tarak, bıçak sapı, şimek gibi gündelik yaşamda kullanılan çeşitli eşyalar ile şakek, söykö, celbiröç gibi kadın süs eşyalarında, surma taş gibi sürme çekme uygulamasında bir süs unsuru olarak Kırgız toplum hayatında pek çok alanda kemiğin kullanıldığı görülmüştür.

Kaynakça

- ASKARBEK, Gülnaz (2017). “Kırgızdardın Söök Cana Müyüz İştetüü Çeberçiligi”, *Diplomduk İş. Bişkek*: Kırgız Türk Manas Üniversitesi.
- AYDOĞAN, Tuğba ve, Ahmet Tacetdin Hallaç (2021). “Türklerin Animistik İnanç Sisteminde İnsan Kemiği ve Kanının Yeri”, *Folklor Akademi Dergisi*, C. 4, S. 2, s. 302-320.
- AZAK, Yağmur (2020). “Osmanlı Devleti'nde fal ve büyü.” Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- BAYAT, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BOZDEMİR, Oğuz (2019). “Orta Asya şaman ritüelleri sembol ve objelerinin seramik formlarda yorumu.” Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GÖMEÇ, Saadetin (2019). “Türklerde Töz, Fal ve Yadacılığa Dair Bazı Tespitler”, *USAD*, S.11, s. 37-62.
- İNAN, Abdulkadir (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KALEVA, Kenjegül (2015). “Kırgızlarda Koyun Kemiklerinin İsimlendirilmesi, Bunların Misafir Ağırlandırma Sırasındaki Dağıtımı ve Kemik İsimlerine Etimolojik Bir Yaklaşım”, *Belleten*, S. 63/1, s. 99-110.
- KARADAĞ, Hüseyin (2017). “Türkistan’da Hayvan ve Hayvancılıkla İlgili Mitolojik ve Geleneksel Kültürün Günümüzdeki Etkileri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 37, s. 21-40.
- KARADAĞ, Hüseyin (2019). “Bağımsızlık Sonrası Kırgızistan’da Hayvancılıkta Gelişmeler”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 45, s. 151-171.
- OROZBAEV, Mayrambek (2010). “Kırgızca’daki İslam dışı geleneksel inanç ve inanışlarla ilgili söz varlığı.” Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- SÜMBÜLLÜ, Ziya (2010). “Fal ve Falcılık Kavramı Ekseninde Türk Kültür Tarihinde Fal ve Kahanet”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 43, s. 55-72.
- TAVKUL, Ufuk (2007). “Kıpçak Kökenli Türk Boylarında Kürek Kemiği ve Kumalak Taş Falı”, *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, C. 2, s. 181-190.
- TOKTORBAEV, Satı (1991). *Öspürümdör Oyundarı*. Bişkek: Kırgız Sovet Ensiklopediyasının Başkı Redaksiyası.
- Ziya Gökalp (1991). *Türk Uygarlık Tarihi* (Yay. Hz.: Yusuf Çotuksöken). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- URL-1: <https://kmborboru.wordpress.com/2010/01/05/upaj/> (E. T.: 13.02.2023)
- URL-2: <https://new.bizdin.kg/kniga/kyrgyz-tarykhy-boyuncha-kyskacha-entsiklopediya> (E.T.: 14.02.2023)

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



MESLEK FOLKLORU BAĞLAMINDA SİFTAH: GAZİANTEP ÖRNEKLEMİ¹

Siftah in the Context of Occupational Folklore: Gaziantep Sample

Ayşenur ÖZDAL*

Öz

Türkiye’de folklor üzerine yapılmış çalışmalar daha önceleri kırsalla ve eski olanla ilgilenirken son yıllarda kent merkezlerinde oluşan, yeni, güncel kültürün de araştırmalara konu edildiği görülmektedir. Kent merkezlerindeki güncel kültürü inceleyen çalışmalar, folklor araştırmalarındaki çeşitliliği artırmıştır. Alan Dundes’in “en az bir ortak faktörü paylaşan insan topluluğu” olarak ifade ettiği halk kavramıyla folklor çalışmalarının toplumdaki en küçük gruplar üzerinde dahi yapılabileceği anlaşılmaktadır. Bu anlayışla, herhangi bir ortak kültürel unsura sahip gruplara ait dil, inanç, giyim kuşam özellikleri, sözlü edebiyat varlığı gibi konulara derinlemesine bakan çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Küçük toplulukları ele alan çalışmalar içerisinde batıda “occupational folklore” ifadesi ile karşılık bulan, son yıllarda Türkiye’de de üzerinde durulan bir konu olan meslek folkloru çalışmaları göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, meslek folkloru bağlamında küçük ticarethane sahibi olan esnafların “siftah” olgusu etrafında gelişmiş inanç ve pratikleri Gaziantep örneğinde ele alınmıştır. Gaziantep’teki esnaflar ve müşteriler ile yapılan görüşmeler ve gözlem tekniğiyle elde edilen veriler değerlendirilerek siftaha yönelik kabullerin neler olduğu ve bu kabullerin kökenleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda siftah inancının esnaf arasında canlılığını koruduğu, kalıplaşmış davranışlar, ortak uygulamaların yanında bireysel kabullerle de inancın şekillendiği ve esnaf için takvimsel süreçlerin düzenlenmesinde siftahın etkili kabul edildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler : Ritüel, İnanç, Uğur, Bereket, Kazanç.

Abstract

It is observed that in Turkey, studies on folklore were previously focused on rural areas and the old, but in recent years, the new and contemporary culture that has emerged in urban centers has also become a subject of research. The studies that examine the contemporary culture in urban centers have increased the diversity in the field of folklore. It has been understood that folklore studies can be conducted even on the smallest groups in society, based on the concept of "a human community that shares at least one common factor" as described by Alan Dundes. With this understanding, in-depth studies have been conducted on subjects such as language, belief, clothing characteristics, and oral literature belonging to groups with any common cultural element. Among the studies focusing on small communities, occupational folklore studies, which have been referred to as "occupational folklore" in the West and have gained attention in Turkey in recent years, stand out. In this study, in the context of occupational folklore, the beliefs and practices of artisans who own small enterprises around the phenomenon of "siftah" are discussed in the sample of Gaziantep. Interviews with tradesmen and customers in Gaziantep and the material obtained by the observation technique were evaluated and it was tried to determine what the assumptions about the surface were and their origins. As a result of this, it has been seen that the siftah belief maintains its vitality among the shopkeepers, the belief is shaped by stereotyped behaviors, common practices as well as individual acceptances, and it is considered effective in the regulation of calendar processes for the shopkeepers.

Key Words: Ritual, Belief, Fortune, Abundance, Gain.

¹ Bu çalışma Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan “Günümüz Gaziantep Esnafının Meslek Folkloru” adlı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı, aysenurozdal@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8941-4503

Giriş

19. yy'dan itibaren bir disiplin olarak ortaya çıkan folklorun Türkiye'de -kavram olarak ne olduğu, çalışmaların niteliğinin ne olması gerektiği gibi temel mevzuların anlaşılmasından sonra- 1950'lerde akademide yerini aldığı bilinmektedir (Oğuz, 2010: 14-38). Bu tarihten itibaren Türkiye'de folklor alanında yapılan çalışmalar başlarda kırsal alanda sabit formdaki eski kültürel varlığın tespiti ve kayıt altına alınarak muhafaza edilmesi üzerinedir. Zamanla, sadece geçmişteki kültürel değerler yerine kentte oluşan güncel unsurlar da araştırmalarda ele alınmaya başlanmış ve yeni sahalara araştırmalara konu edilmiştir. Gelişen saha anlayışıyla beraber folklor araştırmalarının küçük halk topluluklarının kültürel yapısını derinliğine ve genişliğine inceleyen bir mahiyet kazandığı görülmektedir.

Alan Dundes, halkı “en az bir ortak faktörü paylaşan insan grubu” olarak tanımlamıştır. Grupları bir araya getiren faktör ne olursa olsun önemli olan bu birlikten doğan ortak bir kültürün varlığıdır (Dundes, 1998: 143). Bu tanımla halkı odağında tutan folklor disiplininde en küçük toplulukların dahi inanç, gelenek, kimlik ekseninde ele alınabileceği anlaşılmaktadır. Grup folklorunu ele alan çalışmaları niteleyen ad genellikle topluluğu bir araya getiren kuvvetli etkene göre şekillenmektedir. İş yaşamını inceleyen folklor çalışmaları, grubu meydana getiren faktör "meslek" olduğu için "meslek folkloru" olarak adlandırılmıştır. Kişinin geçimini sağlamak için yaptığı iş olan meslek; bireyin sosyal statüsü, ekonomik düzeyi, aile yapısı, yaşam biçimi, eğitim durumu gibi pek çok konu hakkında fikir verir. Aynı mesleğe sahip kişilerin dünyayı algılama-yorumlama biçimlerinin benzer olduğu ve ortak bir değer yarattıklarının düşünüldüğü görülmektedir.

Meslek folkloru çalışmaları, aynı meslek grubuna mensup kişilerin sözlü kültür ürünleriyle birlikte, durumlar karşısındaki ortak tutum ve davranış kalıplarını inceler. Dünyadaki meslek folkloru çalışmalarına bakıldığında, yer kürenin farklı bölgelerinde savaş, ekonomik kriz, değişen yaşam şartları gibi sebeplerle kaybolan/kaybolmakta olan mesleklerin kültürel miraslarının korunması amacıyla yapılan araştırmaların bu alanda ilk oldukları görülmüştür (Aça, 2015: 113-120). “Türkiye’de mesleklerden ve meslek gruplarına dönük unsurlardan kısmen de olsa bahseden ilk çalışmalar kültür tarihi bağlamında araştırmalar olmuştur. Türk kültür tarihini toplumun tarihsel, sosyo-kültürel ve iktisadi süreçleri paralelinde irdeleyen bu araştırmalarda pek çoğu geleneksel nitelikte olan mesleklere de atıflarda bulunulmuştur” (Aça, 2015: 121). Yakın tarihe kadar yapılmış çalışmalara bakıldığında bunların bir kısmının mesleğe özgü folklorik unsurları ele almaktan ziyade geleneksel mesleklerle ilgili üretim yöntemleri, araçlar ve tarihi bilgiyi içerdiği, bir kısmının ise meslek folkloru araştırmalarına kaynak olabilecek bilgilere değinmek suretiyle başka bir çalışma konusunun içine dahil olduğu görülmektedir. Oysa mesleklere ait folklorik içerikler, sadece geleneksel mesleklere ait unsurlarla değil profesyonel mesleklerin de yeni ve güncel dokusuyla oldukça zengindir. Hem geleneksel hem de profesyonel meslekler çevresinde ortaya konan atasözü, deyim, dua-beddua, halk anlatıları gibi sözlü kültür varlığı ile ritüeller, inançlar, gelenekler gibi iletişim yolları bağımsız ve kapsamlı çalışmaları hak etmektedir. Saha anlayışının değişmesiyle birlikte bu tür çalışmaların arttığı görülmektedir.

Bu çalışmada, meslek folkloru bağlamında esnafa ait kültürel dokunun bir yönünü açıklamak amacıyla “siftah” olgusu Gaziantep örnekleminde ele alınmıştır. Bu amaçla katılımlı/katılımsız gözlem, anket ve mülakat yöntemleri kullanılmış; Gaziantep şehir merkezinde yaşayan esnaflarla ve müşteri konumundaki halkla görüşülmüştür (Görüşmeler 2020 yılı öncesinde yapıldığı için Etik Kurul Belgesi dergiye sunulmamıştır). Siftah olgusu etrafındaki inanç ve pratikleri içeren veriler, sistematik bir yolla kendi bağlamı içerisinde değerlendirilerek bunların kökenlerinin neler olabileceği izah edilmiştir. Tekrar eden davranış kalıplarından oluşan ve esnafın özel bir gücü olduğuna inandığı siftah olgusu, bu niteliklerinden dolayı ritüel fenomeni kapsamında değerlendirilmiştir.

1. Ritüel

Ritüel, insanların arzu ettikleri sonuçlar için doğüstü güçlere ulaşma gayretlerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Tekrar eden davranışlarla elde etmek istenilen şeye yönelik bir etki yaratıldığı düşünülmektedir (Segal, 2012:175). Ritüellerin ortaya çıkmasındaki süreçte din ve inancın yadsınamaz bir etkisi vardır. Toplumlara bir araya getiren faktörlerden olan din, aynı zamanda sosyal normları belirlemekte ve yaşam döngülerinde toplumu dizayn etmektedir (Yeşil, 2012: 35). İnsanların ortak kabullerine veya bireysel inanç sistemlerine dayanarak gerçekleştirilebilen ritüeller her iki durumda da toplumsal kültürle ilişkilidir.

İnsanların hayatı doğum, ergenlik, evlilik, ölüm gibi peş peşe gelen aşamalardan oluşmaktadır. Bütün toplumlarda bu aşamaların geçiş aşamasında özel davranışlar gerçekleştirilir. Ritüel olarak adlandırılan bu davranışların sebebi eylemin yaşam üzerinde etkisi olduğuna duyulan inanç olmaktadır (Gennep, 2022: 11). Ritüeller sadece çok önemli yaşam olaylarında değil basit, gündelik durumlarda da insanların etki gücüne inandıkları davranış kalıplarıdır. Marshall (2005: 623) ritüeli; “Uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin de kullanılabildiği, sık sık tekrarlanan davranış modeli” olarak tanımlar. Çoğunlukla dini tören, ayin olarak düşünülen kavrama bakıldığında her zaman dini karakterde olmadığı görülmektedir. Dini veya seküler olma özelliğine göre ritüel kavramı çeşitlenmektedir. Dini boyutta değerlendirildiğinde bir seremoni gibidir ve toplulukça gerçekleştirilen bir etkinliktir. Antropolojik ve sosyolojik açıdan hem kolektif hem de bireysel meydana getirilebilir (Honko, 2006: 131). Ritüel; folklor, dinler tarihi, antropoloji, etnografya, sosyoloji, psikoloji gibi farklı disiplinler içinde konu edilirken farklı anlamlara bürünmektedir. Diğer folklorik unsurlarda olduğu gibi ritüelin de dinden tamamen ayrılmayan hatta köklerini semavi bir dinden veya ilkel inançlardan alan zihinsel sürecin eyleme dönüşmesiyle oluştuğu düşünülebilir.

Belirli bir tarzda tekrarlanan eylemlerden oluşan ritüeller olağanüstü bir güçle bağlantılıdır. Ritüelin en önemli özelliklerinden bir diğeri bedensel hareketin varlığıdır. Hatıra veya fantezilere yönelik davranışlar ve yalnızca zihinsel bir tekrar ritüel kabul edilmemektedir. Gündelik yaşamın içinde sıradan bir davranış gibi görünen ritüel aslında bilinç düzeyindeki düşüncenin davranışlara dökülmesidir. Bu işleyişte öne çıkan şey mistik bir güç ile kurulan bağlantıdır. Ritüeller, uygun her ortam ve durumda yeniden sahnelenir. Bu bağlamda günlük, mevsimlik, yıllık ritüeller; tarım ve av bereketi için veya geçiş dönemlerinde tekrarlanır (Olgun, 2016: 84-85). Öyleyse, bir inanca dayanarak uğur, bereket, şans gibi umarlarla, eylemle buluşmadan sadece zihinden tekrar edilen sayı ve sözler;

herhangi bir beklenti içinde olmadan ölen veya uzak kalınan bir yakından geriye kalmış hatıraya karşı gösterilen nicelikli ve nitelikli eylemler; mistik bir güçle bağlantı kurmak amacı taşımayan, sadece takıntılı duygular sebebiyle yinelenen davranışlar ritüel sayılmamaktadır.

Ritüellerin etkileri sadece yapıldıkları zamanla sınırlı değildir. Bu anlamda da ritüeller, toplumsal devamlılığın gerçekleşmesi gibi bir fonksiyona sahiptir. Ritüeller, ritüele katılanlar arasında kolektif bilinci meydana getirerek toplum kimliğinin oluşmasını sağlar (Karaman, 2010: 235). And (2012: 307), toplumbilimci Emile Durkheim'in ritüellerin işlevleri üzerine söylediklerini dört başlıkta ele almıştır. Buna göre ritüeller şu işlevlere sahiptir:

1. Ritüeller, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.
2. Ritüel, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.
3. Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardır; geleneklerin sürmesi, inançların tazelenmesi, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.
4. Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın getirdiği mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde kişilerin çöşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir.

Ritüellerin sınıflandırılması noktasında farklı tasnifler yapılmıştır. Bunlardan biri Finlandiyalı folklor araştırmacısı ve karşılaştırmalı din profesörü Lauri Honko (1932-2002)'ya aittir. Honko (2006: 131-133) ritleri; 1. Geçiş ritleri, 2. Takvimsel ritler 3. Kriz ritleri olarak sınıflandırmıştır. Geçiş ritleri, kişilerin toplumda bir statüden diğerine geçtiği dönemlerde gerçekleştirilmektedir. Doğum, evlilik, ölüm ritüelleri geçiş ritlerine örnek olarak verilebilir. Takvimsel ritler, sosyo-ekonomik dönemlerde yerine getirilen ritlerdir. Bu ritler doğa olayları, ekonomik döngü ve değişiklikler gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır. Yeni yıl ritüelleri bu gruba klasik bir örnektir. Kaza, hastalık, talihsizlik gibi durumlara ilişkili olan kriz ritüelleri ise olumsuzlukları aşmayı hedefleyerek düzenlenir ve gerçekleştirilir. Kuraklığın giderilmesi için yapılan yağmur yağdırma ritüelleri kriz ritlerine örnektir. Bir diğer tasnif, Fransız etnograf ve folklorist Arnold van Gennep (1873-1957)'e aittir. Honko, ritüelleri gerçekleştirildikleri zaman döngüsüne göre sınıflandırmışken, Gennep ritüelleri nitelikleri açısından değerlendirmiş ve animist ritler ile dinamist ritler olmak üzere iki ana gruba ayırmıştır. Animist ritler, Sempatik/Bulaşıcı, Pozitif/Negatif, Doğrudan/Dolaylı olarak tasnif edilmiştir. Buna göre sempatik ritler benzerin benzer, karşıtın karşıt, parçanın bütün üzerindeki etkisine dayanan inançtan kaynaklanmaktadır. Bulaşıcı ritler, temas yoluyla ya da uzaktan uzağa aktarılabilirlik üzerine kuruludur. Doğrudan rit, anında etki gücüne sahipken dolaylı rit bir dizi gücü harekete geçiren ilk itici kuvvet gibidir. Pozitif ritler ile negatif ritler eyleme dökülmeleri noktasında birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Pozitif ritlerde bir hareket bulunurken negatif ritler daha çok "kaçınma" yoluyla gerçekleştirilir (Gennep, 2022: 12-17). Gennep, bir ritin tek bir kategoride ele alınamayacağını ve ritin hangi kategoride olduğuna dair yapılacak değerlendirmenin yoruma dayalı değişebileceğini belirtmiştir. Gennep'in

tasnifini daha fazla açıklamak için bir örnek vermek gerekirse; on üç sayısının uğursuz kabul edilmesi nedeniyle on üç numaralı kapıdan geçmemek sempatik, doğrudan ve negatif ritlere örnek olarak gösterilebilir. Şans getireceği için evden sağ ayakla çıkmak ise bulaşıcı, dolaylı ve pozitif rit olarak değerlendirilebilir.

1.1.Siftah Ritüeli

Bir ritüel olarak ele alınan siftah olgusu "ticarete ilk alışveriş" (Akalin, 2011: 2108) olarak tanımlanmaktadır. Kazanç amacı güdülerek alım satımın gerçekleştiği mesleklere ait bir terim olan sözcük, belli bir zaman dilimi içerisinde ilk kez yapılan alışverişten elde edilen kazanç anlamını taşımaktadır. Kazancı artıracığı ve bereketi sağlayacağı inancıyla, çeşitli davranış kalıplarıyla ortaya dökülen siftah ritüelinin farklı takvimsel döngülerde gerçekleştiği görülmektedir. Gaziantep'te siftah üzerine yapılan görüşmeler neticesinde bu döngünün üç zaman dilimi içerisinde anlamlı olduğu anlaşılmaktadır. Bu döngüler; iş yaşamının başlangıcında gerçekleştirilen ilk alışveriş, sezonun ilk alışverişi ve günün ilk alışverişi şeklindedir. Lauri Honko'nun ritüellerle ilgili tasnifine yönelik değerlendirildiğinde her döngü ayrı kategoriye girmektedir. Bu bağlamda Gaziantep esnafının iş yaşamındaki ilk alışverişini geçiş ritleri; sezonun ve günün ilk alışverişini ise takvimsel ritler kapsamında ele almak mümkündür. Takvimsel ritler; belli tarih aralıklarıyla ortaya çıkan toplum tarafından düzenlenmiş, sosyo-ekonomik dönemlerin başında veya sonunda gerçekleşen ritlerdir. İnsan psikolojisinde bir gün her zaman aynı saat uzunluğundadır, takvimsel ritlerde de zaman aralıkları belirli periyotlarla önemlidir (Honko, 2006: 132). Günün ilk alışverişi için bu periyot yimi dört saatlik zaman dilimidir ancak sezon her meslek için farklı zaman aralığında döngüye uğramaktadır. Örneğin fırıncı için Ramazan ayı bir sezonken fıstıkçı için mahsulün toplanmasıyla sezon başlamaktadır.

Doğum, yeni toplumsal üyelik, evlilik, ölüm, babalık, yeni bir meslek edinilmesi gibi sosyal hayatta bir statüden diğerine geçmek üzerine kurulu olaylar geçiş ritleriyle karşılanır. Bu ritler insanların yaşamları boyunca bir kez tecrübe ettikleri tekrar edilmeyen türdendir (Honko, 2016: 132). Esnaf için ilk kez iş yeri açmak veya yeni bir iş yerine geçmek yaşamdaki önemli sosyal değişimdir. Geçiş ritleri kapsamında değerlendirilecek bu önemli adımda gerçekleştirilen bir takım uygulamalar ile meslek hayatının bundan sonraki sürecinin olumlu yönde etkilenmesi amaçlanır. Yeni iş yerinde kazanılan ilk para esnaf tarafından tezgâh altına konularak veya bir çerçeveye asılarak görünür bir yerde muhafaza edilmektedir. Paranın harcanmasının önüne geçmek için, paranın delgeçle tahrip edildiği de görülür. Uğur nesnesi olarak görülen bu paranın esnafa ticaret yaşamı boyunca bereket ve kazanç getireceğine inanılır. Esnafın kazandığı ilk paranın maddi miktarının çokluğu veya tedavülden kalkması muhafaza edilmesine engel olmamıştır. Saklanan paranın sağlayacağı kazanç daha önemli ve büyük görüldüğü için bu para harcanmamış, paranın maddi değerinden çok sembolik değeri kıymetli olmuştur. Ayrıca esnaf farklı milletlere ait paralara da değer vermiş, ilk kazanç hangi para birimine ait olursa olsun saklanmaya değer görülmüştür. Siftahın objesi olan paranın bereket getiren, kazancı artıran bir uğura sahip olduğuna inanılması onun bir

fetiş olduğunu düşündürmektedir. Fetiş sözcüğü “ilkel toplumlarda doğaüstü gücü ve etkisi bulunduğu inanılan canlı ya da cansız varlıktır” (URL-1). Bir nesneye özel bir toplumsal değer kazandırılması, ona güç ve kapasite atfedilmesiyle fetiş yaratılır (Dant, 2019: 183). İçinde özel bir gücün bulunduğu inanılan taş, boynuz, deri, bez parçası gibi objelere fetiş denilmektedir. Fetişler hiçbir zaman kendilerine tapınılan put ya da ilah olmamışlar tersine “uğurluk” olarak kullanılmışlardır (Örnek, 2014: 48-49). Büyüsel ve mistik zihniyetin hâkim olduğu çağlarda fetişizm inancı yaygındı. Buna göre her varlığın gizli bir gücü vardı ve gizli güce sahip her şey kutsaldı. İnsanlar bu gizli güce sahip olduğunu düşündükleri nesnelere boyunlarına asar ve yanlarında taşıyarak onun gücünden faydalanmak isterlerdi (Adam, 2010: 296). Sonraları fetiş kavramı dinamik anlamlar kazanarak meta fetişi, cinsel fetiş gibi haz nesnesi olarak düşünülmüş olsa da fetişin eski inançlardaki sosyolojik karşılığıyla değerlendirildiğinde sifteh unsuru olan para, ona atfedilen güç sebebiyle esnaf ve müşteri tarafından özel bir itibar görmüştür. İtibar verilen sifteh parası, başın üzerinde döndürülmekte, öpüp başa konulmakta, tezgâhta veya çerçevede muhafaza edilmek gibi yollarla muhafaza edilmektedir.

Siftahı anlamlı kılan şey alışverişin gerçekleşmesinden ziyade alıcıdan satıcıya verilen para ve bu paranın etrafında gerçekleştirilen bazı uygulamalardır. Alıcının satıcıya sattığı ürünün/hizmetin niteliğinin sifteh olgusu içerisinde bir anlamı, değeri yoktur. Siftahın etki gücünden faydalanacak olan satıcı, siftahın objesi olan paranın bereket getiren, kazancı artıran bir uğura sahip olduğuna inanmaktadır. Esnaf için herhangi bir takvimsel döngüden sonra elde edilecek ilk kazançta alışverişin bedelinin somut olarak elde edilmek istendiği görülmektedir. Siftah ritüelinin gerçekleşmesi için temasın gerekli olması bu ritüelin bulaşıcı rit özelliği taşıdığını göstermektedir. Bedelin daha sonra ödenmek üzere ertelenmesi, internet veya banka üzerinden soyut bir yolla aktarılması, alışverişin takas usulüyle gerçekleştirilmesi sifteh olgusu içerisinde kaçınılan durumlardır. Esnaf, miktarı ne olursa olsun parayı somut olarak elde etmek istemektedir. Ödemeyi banka kartı ile yapmak isteyen müşteriye bazı esnafın "henüz pos cihazını açmadım" bahanesini sunduğu gözlemlenmiştir. Alışverişte tam bedelin, bahsedilen yollardan herhangi biriyle vermek zorunluluğu olduğunda satıcı, alıcıdan sembolik bir parayı bırakmasını talep etmekte ve birkaç kuruş da olsa “siftah atma”sını istemektedir. Özel bir güce sahip olduğuna inanılan ilk kazanç, gün içinde kazanılan diğer paralardan farklı bir muamele görür. Bu inançla ilk alışverişten kazanılan para gün içinde borca verilmez ve gün boyunca yapılacak alışverişlerde kullanılmaz. KK-9 ve KK-2 kodlu esnaf sifteh parasının borca verilmesi durumunda tüm günün borçla geçeceğine inandıklarını söylemişlerdir. Esnaf, günlük döngüde sifteh parasının sadece yirmi dört saat boyunca devam eden bir etkisi olduğuna inandığı için ertesi gün bu para özel değerini kaybetmekte ve esnaf parayı herhangi bir şekilde kullanmakta sakınca görmemektedir.

Siftah ritüelinde parayı öpüp başa koymak veya paranın belirli sayıda tekrar eden eylemle başın üstünde döndürülmesi uygulamaları görülmektedir. Yaygın uygulamalardan bir diğeri de paranın elden alınmamasıdır. Bazı esnaf, parayı doğrudan elden aldıklarında

bereket ve kazancın sağlanması için gerekli şartların meydana gelmemiş olacağına inanmaktadır. Bu sebeple bozukluklardan oluşan siftah parası, müşteri veya esnaf tarafından dükkânın bir köşesine atılmaktadır. Bu uygulama eski Türk inanışlarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Eski Türkler doğada bazı gizli güçlerin var olduğuna inanmışlar; dağ, tepe, ırmak gibi tabiat unsurlarının birer ruhu olduğunu düşünmüşlerdir (Kafesoğlu, 2002: 302). Yer-su kültü olarak adlandırılan bu inanç neticesinde bu ruhlara kurban sunulmuştur. Bunun için kanlı ve kansız kurbanların yer-su ruhlarına sunulması geleneği vardır. Kansız kurban uygulaması bitki, yiyecek, tahıl ürünleri, para gibi değerli bir eşyanın üstün bir varlığa sunulması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Tarih boyunca insanoğlunun ilk mahsulü tanrılara ve tanrısal varlıklara sunduğu görülmüştür (Güngör, 2020: 391-392). Kansız kurbanların bir çeşidi olan saç; iye ve ruhlara sunulan onları memnun ederek yardımlarını kazanmak için saçılan cansız nesnelere verilen addır (Kalafat, 1995: 11). Siftah ritüelinde, esnafın müşteriden parayı doğrudan almaktan kaçındığı gözlemlenmiştir. Esnaf, paranın masaya bırakılmasını tercih etmektedir. Müşteri iş yerinden ayrıldıktan sonra esnaf bu parayı dükkânda el ayak değmeyen bir yere atar veya kasanın arka tarafında gün içinde kullanmamak üzere muhafaza eder. Bu kabul ve uygulama, siftah ritüelinde eski Türklerde ilk mahsulün kurban edilmesi anlayışının bir devamı olarak düşünülebilir. Esnaf bu ritüeli yerin bereketinin paraya geçmesi amacıyla yaptıklarını belirtmişlerdir. KK-7, KK-12 kodlu esnaf ve KK-17 kodlu müşteri bununla ilgili tecrübelerini şöyle ifade etmişlerdir;

Bir müşteri gelmişti parayı yere attı siftah benden bereket Allahtan dedi o gün bol bol iş oldu. KK-7 // İlk alışverişte parayı elden almam. Elden alırsam bunun bereketi kaçıracağımı düşünürüm. Müşteri parayı yere atar veya masaya bırakır. KK-12 // Sabah erken saatlerde alışveriş yapmışım, iş yeri sahibi parayı elden almayı kabul etmedi, yere atmamı istedi KK-17.

Esnaf arasında hangi döngüde olursa olsun siftah parasının miktarı genellikle bir önem taşımazken bazı esnafın buna değer verdiği görülmektedir. Bu kabulde esnaf arasında ortak bir tutum görülmemiştir. Örneğin; KK-12 kodlu esnaf için siftahın az olması gerekirken KK-13 kodlu esnaf miktarın çok olması gerektiğine inanmaktadır; “Siftah az olursa gün bereketli oluyor fakat çok olursa o gün başka iş olmaz ki KK-12 // Dükkânı yeni açmışım, müşteri çok para bıraktı şaşırđım. Meğerse siftah parası bırakmış bereket getirsin diye KK-13” diyerek esnaf bu duruma yönelik inançlarını ifade etmişlerdir. Esnafın ilk alışverişte umduğunu yaşayamaması bütün günün kötü geçmesine sebep olmaktadır. İstenmedik bir yaşantının güne olumsuz etkisini esnaf şu şekilde aktarmışlardır; “Sabah ilk müşteriyle ters giderse tüm gün öyle gider KK-18 // Siftahı geç saatte yapınca artık o günün karı olmaz KK-19 // Bazen işler ters gider bunun ilk müşterinin pazarlığından kaynaklanan uğursuzluk olduğuna şahit oluyorum KK-20”.

Esnafın tamamının ilk alışverişte duanın gücüne inandığı bu yüzden müşteriden hayır duası almayı umduğu görülmüştür. Esnaf günün ilk kazancını genellikle besmele ile alarak "Siftah senden bereket Allah'tan" duasıyla karşılar. Ayrıca müşteri de “Siftah benden bereket Allah'tan” diyerek esnaf için duasını gerçekleştirir. Bu dua ile esnaf yirmi dört saatlik zaman dilimini olumlu şekilde etki altına almayı amaçlamaktadır. Bu sayede günün bereketli olacağı,

çokça alışveriş yapılacağı ve kazanılan paranın bereketli olacağı düşünülmektedir. Alışverişin gerçekleştiği zaman diliminin sabahın ilk saatleri olması ayrıca önemlidir. Bu sayede hem sabahın bereketi gelecek hem de günün devamında gerçekleşecek alışverişler için uzun bir süre kalmış olacaktır. İlk müşteri için "Sabah sifhahına gelen yılan bile olsa sarıl" (KK-8) diyen Gaziantep esnafı günün ilk alışverişi için dükkâna gelen ilk müşteriye ayrıca kıymet vermektedir. Müşterinin alışverişi yapması için gerekli pazarlık yapılmakta hatta ürünü zararına vermek bile göze alınmaktadır. İlk alışverişte ödenecek ücretin tamamen müşterinin kararına bırakıldığı da görülmüştür. İlk müşterinin alışveriş yapmamasının tüm günün bereketini kaçıracağına dair yaygın bir inanç söz konusudur. Hem esnafın hem de müşterilerin sifhah parasının etki gücünün farkında olarak davranışlarını düzenlediği anlaşılmaktadır;

Bir keresinde ayakkabı alacaktım, dükkân sahibi fiyatı indirimli söyledi sifhahı ben yaptığım için. Ben de ücreti öderken "sifhah benden bereket Allah'tan dedim" (KK-5). // Tanıdık biri geldiğinde mesela on tane ekmek ver dediğinde bir tanesi sifhah olsun diyorum (KK-6)// Dükkâna bir müşteri gelmişti, arabada küçük bir arıza çıkmış. Patron arabayı tamir ediyor. Müşteri ne kadar deyince bir sifhah versen yeter dedi. O gün çok büyük işler geçti (KK-7).

Esnafın sifhaha verdiği önem halk tarafından da bilinmektedir. Toplum bu hassasiyetle girdiği dükkândan alışveriş yapmaya dikkat eder. Alışverişin sonunda bazı müşterilerin paranın kredi kartı veya banka kartı ile verilmemesine dikkat ettiği görülmüştür. Müşteri dükkânın o günkü ilk müşterisi olarak dükkândan alışveriş yapmadan ayrılacaksa biraz bozukluğu masaya bırakarak veya yere atarak "sifhah benden bereket Allah'tan" duasını söylemeyi ihmal etmemektedir. Bu durum şöyle aktarılmıştır;

Bir keresinde müşteri ürünü değiştirmeye getirdi. Adam sifhah yapıp yapmadığımı sordu. Daha yapmadım dedim. O zaman çarşıda oyalanıp geleyim dedi. Değişimi ben sifhah yaptıktan sonra yaptı KK-10 // Eğer alışveriş yaparsam dükkâna girerim. Yoksa fiyat sormak fikir edinmek gibi sebeplerle girmem. Eğer sabah dükkânın ilk müşterisi bensem alışverişini yapmaya gayret ederim yoksa da yere biraz bozukluk atıp "Sifhah benden bereket Allah'tan" derim ki esnafın o günkü rızıkı kapanmasın KK-9.

Sifhahla ilgili inançlarda müşterinin sifhaha değer vermemesi, ilk alışverişini veresiye gerçekleştirilmesi, sifhah duası yapmaması günün bereketinin kaçmasına sebep olmaktadır. Bu durumu KK-14 kodlu esnaf şu hatırasıyla anlatmaktadır; "20 yıl öncesiydi müşteri geldi. Kablo lehim işi var dedi, yaptım. Müşteriden bir sifhah bırakmasını istedim. Sonra bırakırım dedi gitti. Ama bırakmadı. O gün işlerim hiç iyi gitmedi, iş yapamadım. İlk müşteri sifhah atmazsa işlerin iyi gitmeyeceğine inanırım". KK-20 kodlu esnaf ise "Bazen işler ters gider ilk müşterinin pazarlığından kaynaklanan uğursuzluk olduğuna şahit oluyorum" diyerek müşterilerin sifhaha aynı önemle karşılık vermediğinde ve esnafın kazancını gözetmediğinde yaşanan alışverişin günü olumsuz etkileyeceğine duyduğu inancı aktarmıştır

Ritüeller, yapıları dolayısıyla sosyal hayatta birbirine benzeyen ve ortak olan pek çok etkiyi oluşturmaktadır. Bu bakımdan sosyal birlikteliğin önemli unsurlarındandır. Biçim ve

içerik itibariyle de kolektif bir özellik taşıyan ritüeller, topluluğu bir arada tutmak, dayanışmayı sağlamak ve grubun ortak şuurunu güçlendirmek gibi işlevlere sahiptir (Karaman, 2010: 232). Ritüellerin uygulanmasında toplumda ortak kabuller yaygın olsa da bireysel inançlara yönelik takınılmış tavırlar da görülmektedir ancak birey, ait olduğu toplumun kimliğinden kopuk olmadığı için yine de bu kişisel davranışları ortak bellekten ayrı tutmak mümkün değildir. Siftah, Gaziantep'te neredeyse bütün esnaflar için benzer ve ortak pratiklerle gerçekleşirken bazı esnaflar kendi deneyimlerine dayanarak çeşitli inançlar geliştirmiştir. Örneğin; KK-22 kodlu esnaf, bir çocuktan yaptığı siftahın kendisine her zaman daha fazla uğur getirdiğini belirtmiştir. KK-11 kodlu esnaf, "*Bir müşterim vardı çok bereketliydi, sabah ilk o gelmişti. O günüm çok bereketli geçti daha hiç o kadar iş yapmadım. Ondan sonra hep o müşteri denk gelse diye bekledim*", KK-21 kodlu esnaf ise "*Bir arkadaşım her sabah siftah atar o gün işlerim iyi gider*" diyerek sadece kendilerine özgü bir inanç geliştirdiklerini ifade etmişlerdir. Esnaflar, bu ifadelerle göre çocuğu, aynı müşteriyi ve arkadaşı siftah parasının gücünü artıran uğurlu kişiler olarak görmektedir. Esnaflar, bu kişilerin "ayağının uğurlu olduğu"na inanmakta, bolluğun ve bereketin sağlanması için onların varlığına ihtiyaç duymaktadır.

Gaziantep esnafı için siftah, kazanç ve bolluğun sağlanmasında büyük öneme sahiptir. Esnaflar, komşu esnafların da kazancını gözetmekte ve onların da siftahı bir an önce yapmalarını önemsemektedir. Esnaf arasında komşuluk ilişkilerinin geliştiği, kazançtan önce yardımlaşmaya değer verildiği görülmektedir. Ahiliğin ahlak kurallarının belirlenmesinde fütüvvetnamelerdeki yiğitlik, cömertlik el açıklığı gibi erdemler etkili olmuştur (Çağatay, 1974: 11). Fütüvvetnamelerdeki ilkelerle birlikte, Osmanlı döneminde esnafın yalnızca kendi kazancını değil aynı zamanda komşu esnafın da kazanç elde etmesini arzuladığı bilinmektedir. Gaziantep'te esnafın kendi siftahını yaptıktan sonra, müşterinin satın almak istediği ürünün komşu esnafta da bulunması durumunda müşteriyi yönlendirdiği görülmüştür. Bu konuda KK-15 kodlu esnaf "*Bir müşteri gelmişti sabah erken saatte ama ben siftah yapmıştım. Yan dükkân siftahını yapmamıştı daha. Müşteriye, yan komşum daha siftah yapmadı oradan alışveriş yapın, dedim*" diyerek komşu çıkarını gözettiğini ifade etmiştir. Bu durum, ahilik kültürüne ait erdemlerin günümüz esnafında siftah olgusu etrafında yaşandığını ispat etmektedir.

Siftah etrafında gelişmiş kabul ve uygulamaların esnaf ve müşteri arasındaki bağı güçlendiren, değer yargılarının canlılığını korumasına katkı sunan işlevlere sahip olduğu görülmektedir. Siftah olgusu, gerçekleştirildiği zamana göre yapılan sınıflandırmada geçiş ritleri ve takvimsel ritler kapsamında değerlendirilebilir. Arnold Van Gennep'in tasnifine göre; bir kaçınmayı içermediği ve bir eylemle gerçekleştirildiği için pozitif rit, etkisi doğrudan görülmediği ve günün devamındaki alışverişlere sirayet eden ilk güç olduğuna inanıldığı için dolaylı rit ve temasa dayalı olduğu için bulaşıcı rit özelliğini göstermektedir.

Sonuç

Sosyolojik olarak değerlendirildiğinde, bir inançtan kaynaklanan ve tekrar eden hareketleri karşılayan ritüel olgusu bilinç ve eylemin ortak etkinliğidir. İnsanların çoğunlukla kök inançlarından kaynaklanan nedenlerle günlük hayatta ve önemli yaşam olaylarındaki geçişlerde ritüeller gerçekleştirerek iyi ve güzel olanı hayata çekme ve kötü olandan kaçınma arzusu taşıdıkları görülmektedir.

Siftah, ticari faaliyetler içerisinde olan mesleklerde herhangi bir sosyo-ekonomik döngüde gerçekleşen ilk alışverişi ve eylemleri kapsayan bir kavramdır. Siftah çevresindeki pratikler halk tarafından benimsenmiş ortak veya bireysel kabullerle gerçekleştirilmektedir. Siftah olgusu, özel bir güce sahip görüldüğü ve davranış kalıplarıyla karşılandığı için ritüel karakteri taşımaktadır. Siftaha yönelik inançların Gaziantep'teki bütün esnaflar tarafından kabul edildiği ve pratikte yaşatıldığı görülmektedir. İlk alışverişin ve bu alışverişten kazanılan paranın kastedildiği siftah, Gaziantep esnafı için; iş yerini ilk kez açarken kazanılan para, sezonluk işler için sezon başında kazanılan para ve her günün ilk alışverişinde kazanılan para olmak üzere üç biçimde meydana gelmektedir. Her üç biçimde de siftah parası bereket, korunma ve uğur sağlayacağı umudu ile kıymet görmekte ve özel bir davranışı ortaya çıkarmaktadır. Mistik bir gücü olduğuna inanılan siftah parası esnaf için itibarı hak eden fetiş nesnesidir. Esnaf, iş yaşamında kazandığı ilk parayı ömür boyu saklama gayreti içine girmekte, bu parayı tezgâh altında veya bir çerçeve içinde görünür şekilde muhafaza etmektedir. Bu paranın en zor zamanda bile harcanması, borca verilmesi veya bozdurulması sakıncalı görülmektedir. Paranın tedavülden kalkması, maddi değerini kaybetmesi veya maddi olarak çok değerli olması önemli değildir. Siftah parasının öpüp başa konulması veya başın üzerinde üç kez döndürülmesi de esnaf arasında görülen bir uygulamadır.

Gaziantep'te esnaflar, her günün ilk alışverişinin günün akıbetini belirleyeceğini düşünmekte ve gerekeni yapmaktadır. Siftah parasının gün boyunca harcanmaması, borca verilmemesi, dükkânın bir köşesine atılarak veya kasanın arka tarafında el değmeyen bir yere koyularak muhafaza edilmesi ile günün bol kazançlı geçmesi amaçlanmaktadır. Siftahın getireceği olumlu etkiden daha uzun süre faydalanabilmek için iş yeri erken saatte açılır. Esnaf, siftahı erken saatte yapmanın yanı sıra gün içinde dükkâna giren ilk müşterinin alışverişi gerçekleştirmesini umar. İlk müşterinin alışveriş yapması için malı kârsız satmak hatta zararına satmak bile göze alınır. İlk müşterinin dükkândan alışveriş yapmadan ayrılması uğursuzluk olarak görülmektedir. İlk müşterinin para bozdurması, borç istemesi, borç ile alışveriş yapması, alışveriş yapmadan dükkândan ayrılması o günün kazancının az olacağına işaret olarak görülmektedir.

Esnafın siftaha verdiği önem, halk tarafından da bilinmektedir. Bu sebeple müşteriler, girdikleri dükkânın ilk müşterisiyse alışveriş yapmaya dikkat ederler. Alışverişin sonunda paranın kredi kartı veya banka kartı ile verilmemesine özen gösterilmektedir. Esnaf, ödemeyi bu şekilde yapmak isteyen müşteriye çeşitli bahaneler sunarak bunu engellemeye çalışmaktadır. Paranın doğrudan elden alınması da çoğu esnafın ve müşterinin kaçındığı bir

durumdur. Bunun için para müşteri tarafından masaya konularak veya yere atılarak esnafa ödenir. Bu sayede yerin bereketinin kazanca yansması umulmaktadır. Dükkâna ilk kez giren müşteri tüm gayretlere rağmen hizmet veya ürün almamış olsa dahi düşük değerdeki madeni parayı dükkâna bırakarak siftah ritüelini gerçekleştirir. Bu para verilirken de yine elden verilmemekte, siftah parası "siftah benden bereket Allah'tan" duası ile kutsanmaktadır. Sonuç olarak esnaf ve müşteriler arasında kabul gören siftah olgusu, esnaf için üç farklı zaman döngüsünde gerçekleşen bir gelenek olarak devamlılığını sürdürmektedir. Bu gelenek, hem ortak şekilde geliştirilen hem de bireysel olarak benimsenen uygulamalarla canlılığını korumaktadır.

Kaynakça

- AÇA, Mustafa (2015). "Meslek Folkloru Araştırmaları Tarihine Bir Bakış", *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 1, s. 111-137.
- ADAM, Baki (2020). "Dua, Rukye, Havas İlmi, Tılsım ve Büyü", *Halk İnanışları*. (ed. Dursun Arık, Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.
- AKALIN, Şükrü (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- AND, Metin (2012). *Oyun ve Büyü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: YKY.
- ÇAĞATAY, Neşet (1974). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- DANT, Tim (2019). "Fetişizm ve Nesnelerin Toplumsal Değeri", (çev. Türker Körük). *Doğu Batı Düşüncesi Dergisi*, S.2, s. 181-199.
- DUNDES, Alan (1998). "Halk Kimdir" (çev. Metin Ekici). *Milli Folklor*, S. 37, s. 139-153.
- GENNEP, Arnold van (2022). *Geçiş Ritleri-Tabular, Batıl İnançlar, Büyüler, Ayinler ve Törenler*. (çev. Oylum Bülbül Beşler). İstanbul: Nora Kitap.
- GÜNGÖR, Ali İsra (2020). "Kurbanla İlgili İnanış ve Uygulamalar", *Halk İnanışları*. (ed. Dursun Arık, Ahmet Hikmet Eroğlu). Ankara: Grafiker Yayınları.
- HONKO, Lauri (2006). "Ritüellerin Oluşum Süreçleri" (çev. Ruhi Ersoy). *Milli Folklor*, S. 69, s. 129-140.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2002). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- KALAFAT, Yaşar (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- KARAMAN, Kasım (2010). "Ritüellerin Toplumsal Etkileri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 21, s. 227-236.
- MARSHALL, Gordon (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay, & Derya Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- OĞUZ, Öcal (2010). "Araştırmaların Tarihi", *Türk Halk Edebiyatı*. (ed. Öcal Oğuz). İstanbul: Grafiker Yayınları.
- OLGUN, Hakan (2016). "İbadet, Ritüel ve Kurban". *Milel ve Nihal*, C. 13, S. 2, s. 82-99.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (2014). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: BilgeSu.
- SEGAL, Robert A (2012). "Dinsel Mit-Ritüel Kuram" (çev. Naim Atabağsoy). *Milli Folklor*, S. 94, s. 173-187.
- YEŞİL, Yılmaz (2012). "Türk Dünyasında geçiş dönemi ritüelleri ve bu ritüellerde icra edilen türler". Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- URL-1: www.languages.oup.com. (E.T.:01 02, 2023) Oxford Languages and Google: <https://languages.oup.com/google-dictionary-tr/>

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Muzaffer Gözübüyük, Erkek, 1963, Pastane işletiyor, Gaziantep, İlkokul, 05.2016.
- KK-2: Yalçın Gül, Erkek, 1989, Gaziantep, Pencere satışı yapıyor, Ortaokul, 06.2016.
- KK-3: Sadık İnce, Erkek, 1983, Gaziantep, Restoran işletiyor, Ortaokul, 06.2016.
- KK-4: Cuma Başaran, Erkek, 1970, Gaziantep, Fıstıkçı, Lise, 10.2016.
- KK-5: Hakkı Solak, Erkek, 1982, Gaziantep, Gıda sektöründe çalışıyor, Lise, 07.2016.

- KK-6: Osman Özdemir, Erkek, 1986, Gaziantep, Fırıncı, İlkokul, 07.2016.
KK-7: Mehmet Özdemir, Erkek, 1984, Gaziantep, Oto tamircisi, İlkokul, 07.2016.
KK-8: Vahdet Vural, Erkek, 1978, Gaziantep, Ayakkabıcı, Ortaokul, 08.2016.
KK-9: Ayten Deniz, Kadın, 1971, Gaziantep, Restoran işletiyor, Lise, 07.2016.
KK-10: Sinan Savaş, Erkek, 1970, Gaziantep, Tuhafiyeci, Lise, 10.2016.
KK-11: Murat Yeldan, Erkek, 45, Gaziantep, Fotoğrafçı, Lise, 08.2016.
KK-12: Tahir Küçük, Erkek, 1973, Gaziantep, Ayakkabıcı, Lise, 07.2016.
KK-13: Ali Bahçeci, Erkek, 1970, Gaziantep, Bakkal, Ortaokul, 06.2016.
KK-14: Mehmet Atik, Erkek, 1968, Gaziantep, Oto tamirci, İlkokul, 06.2016.
KK-15: Sait Akdağ, Erkek, 1978, Gaziantep, Marangoz, Lise, 08.2016.
KK-16: Kenan Özdal, Erkek, 1960, Gaziantep, Bakırcı, İlkokul, 08.2016.
KK-17: Cebrail Yalın, Erkek, 1992, Gaziantep, Kasap, Ortaokul, 07.2016.
KK-18: Selahattin Niziplioğulları, Erkek, 1960, Gaziantep, Yemenici, İlkokul, 08.2016.
KK-19: Coşkun Özkan, Erkek, 1986, Gaziantep, Bakkal, İlkokul, 07.2016.
KK-20: Mehmet Kurt, Erkek, 60, Gaziantep, Bakırcı, Ortaokul, 07.2016.
KK-21: Servet Kayadelen, Erkek, 1966, Gaziantep, Sahaf, Lise, 07.2016.
KK-22: Ümmet Özkılınç, Kadın, 1972, Gaziantep, Kuaför, Ortaokul, 07.2016.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Görüşmeler 2020 öncesinde yapıldığı için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan *Günümüz Gaziantep Esnafının Meslek Folkloru* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Since the interviews were conducted before 2020, an ethics committee document is not required.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This study was produced from the doctoral thesis titled Occupational folklore of Gaziantep artisans in present-day completed at Adıyaman University, Institute of Social Sciences.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



SOKÜM BAĞLAMINDA SİVİL TOPLUM KURULUŞLARININ ROLÜ: MUĞLA YERKESİK OTANTİK ÇOCUK OYUNLARI ŞENLİĞİ

The Role of Ngos in the Context of ICH: Muğla Yerkesik Authentic Children's Games Festival

Ahmet Emin ŞAHİNER¹

Öz

Oyun bir tür eğlencedir ve oyunun kültürden eski olduğuna dair düşünceler insan hayatının temelinde oyunun varlığı göstermektedir. Buradan hareketle toplumların oluşmasında ve gelişmesinde, toplumsal kimliğin ortaya çıkmasında oyunun rolü büyüktür. Türk kültürünün genetik kodlarından birisi olarak oyun, aynı zamanda Türk insanının eğlence biçimlerinin içinde yer almaktadır. İnsanlık tarihinde teknolojiyle beraber değişen kültürel yaratım ve aktarım ortamlarında kültürün gelecek kuşaklara aktarılması ve kuşaklar arası iletişimin sağlanması için çaba sarfetmek gerekmektedir. Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı'nın (UNESCO) 2003 yılında taraf devletler tarafından kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi'nde geçen kültürün korunması hakkındaki maddeler esas alınarak ve Sözleşme ile birlikte 2006 yılında yürürlüğe giren Uygulama Yönergesi'nde geçen yerel ve ulusal kültürün küreselleşmeye karşı korunması; dernek, vakıf gibi sivil toplum kuruluşlarının desteği ile somut olmayan kültürün korunabileceği konusundaki yol haritası çok önemlidir. Bu makalede; oyun ve eğlence ilgili tanımlardan sonra bazı bilimsel çalışmalardaki geleneksel Türk çocuk oyunlarının sınıflandırılması verilmiştir. Geleneksel çocuk oyunlarının oynandığı çocuk şenlik ve festivallerinden bahsedildikten sonra bir örneklem olarak Muğla ili Yerkesik Mahallesi'nde düzenlenen Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği, kültürün korunması ve kuşakları arasındaki geleneğin aktarımı bağlamında ele alınmıştır. Bu şenlikte oynanan çocuk oyunlarının birden çok kuşak tarafından oynandığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda çocuk oyunlarının kuşaklar arası geleneksel aktarımdaki işlevleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Çocuk Oyunları, SOKÜM, Kültür Aktarımı, Sivil Toplum Kuruluşları, Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği.

Abstract

The game is a kind of entertainment and the thoughts that the game is older than the culture show the existence of the game in the basis of human life. From this point of view, the role of play is great in the formation and development of societies and the construction of social identity. As one of the genetic codes of Turkish culture, the game is also included in the entertainment forms of Turkish people. In the cultural creation and transmission environments that have changed with technology in the history of humanity, it is necessary to make an effort to transfer the culture to the next generations and to ensure intergenerational communication. Based on the articles on the protection of culture in the Intangible Cultural Heritage Convention of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), which was accepted by the parties in 2003, and in the Implementation Directive, which entered into force in 2006 with the Convention, local and national protection of culture against globalization, the roadmap on preserving intangible culture with the support of non-governmental organizations such as associations and foundations is very important. In this article, after stating definitions of games and entertainment, the classification of traditional Turkish children's games in some scientific studies is given. After mentioning the children's festivals and festivals where traditional children's games are played, the Yerkesik Authentic Children's Games Festival held in the Yerkesik District of Muğla province as an example is discussed in the context of the preservation of culture and the transmission of tradition between generations. It has

¹ Öğretim Görevlisi, Yozgat Bozok Üniversitesi, a.eminsahiner@yobu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2651-4232

been determined that the children's games played in this festival were played by more than one generation. In this context, the functions of children's games in the traditional transmission between generations are emphasized.

Key Words: Traditional Children's Games, ICH, Cultural Transfer, Non-Governmental Organizations, Yerkesik Authentic Children's Games Festival.

Giriş

Oyun kavramı Türkçede takip edildiği kadarıyla anlam daralmasına uğramıştır. “Oyun” sözcüğü için TDK Güncel Sözlük’te on farklı anlam bulunmakta ve bunların en başında “yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence” anlamı verilmektedir (URL-1). İslam Ansiklopedisi’nde oyun kelimesinin; “vakit geçirmeye yarayan, belli kuralları olan eğlence; kumar; şaşkınlık uyandırıcı hüner; genellikle müzik eşliğinde yapılan hareketler bütünü; temsil, piyes; fizik gücünü ve zekâyı geliştirmek amacıyla yapılan yarışma; hile, düzen” gibi anlamları mevcuttur (Bozkurt, 2007: 15). “Eğlence”; TDK Güncel Sözlük’te “eğlenme işi sefahat, neşeli ve hoşça vakit geçiren şey veya kimse” (URL-2); “eğlenmek” ise; TDK Yeni Tarama Sözlüğü’nde “vakit geçirmek, beklemek, kalmak, oyalanmak, durup dinlenmek” (Yeni Tarama Sözlüğü, 1983: 78) anlamındadır. Tanımlardan hareketle; eğlence veya eğlenme durumu için insanoğlunun yaşam serüveni boyunca, kendisi veya bir başkası tarafından gerçekleştirilenler sonucunda ona zevk veren, onun zeka ve yeteneklerini geliştiren ve onu rahatlatarak mutlu olmasını sağlayan eylemler olarak düşünülebilir.

Oyunun kültürden daha eski olduğunu belirten Johan Huizinga’nın oyun konusundaki fikirleri, kendisinden sonra gelen ve oyun kavramı üzerine düşünenlere çığır açıcı niteliktedir. Huizinga’ya göre oyun;

Özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile alışılmış hayattan “başka türlü olmak” bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir (2017: 53).

Huizinga, insanoğlunun varolmasının oyunun temel yapısına bir şey katmadığını belirtmektedir. Oyun tanımlamasına göre de, insanların ve hayvanların yaptıkları bütün eylemlerin esasında ve arka planında oyunun varlığını göstermektedir (2017: 53). Yetişkin birey veya çocuk oyunla birlikte bazı kazanımlar elde etmektedir. Bu konuda özellikle çocukların belirli bir amaç gütmeyen “iş ciddiyeti” ile oynadıkları oyunların işlevine dikkat çekilmektedir. Nebi Özdemir; oyun aracılığıyla “çocuğun iletişim kurmayı, gözlem yapmayı, işbirliğini, yardımlaşmayı ve arkadaşlarıyla birlikte problem çözmeyi öğrendiğini” ifade etmektedir (2006a: 446).

Oyunlar, gelenek içinde her devirde canlılığını koruyarak nesiller arası aktarılan kültürel değerlerdir ve bu sayede ait oldukları toplumun genetik kodlarından birini oluşturmaktadır. Metin And, geleneksel Türk oyunlarını; “aşık oyunları, yüzük oyunları, top oyunları, değnek oyunları, taş ve gülle oyunları, koşma-kovalama-kurtarma-zor kullanma oyunları, atlama-sıçrama- sekme oyunları, saklama-saklanma-oranlama oyunları, dilsiz-şaşırtma-şaka oyunları, dramatik nitelikte-büyülük-törenselleşmiş oyunlar ve çeşitli oyunlar” olmak üzere tasnif etmiş ve bu oyunların çocuklar, gençler ve yetişkinler tarafından oynandığını belirtmiştir (2016: 241-288). Ancak değişen dünya düzeninde kentleşme ve popüler kültür ile birlikte teknolojik gelişmeler;

genç kuşakların, kendilerinden önceki kültürel birikime yeterince sahip olamamasına sebep olmaktadır. Bir başka deyişle, kuşaklar değiştikçe geleneksel oyunlar ve oyuncaklar konusunda da kültür aktarımı zayıflamaktadır.

“Türk eğlence sisteminde kural denilince belki de akla gelen ilk yapısal unsur, oyundur.” (Özdemir, 2005: 126). Bu görüş doğrultusunda eğlencenin diğer yapı unsurları tartışılmazken oyun kuralları tartışmaya ve eleştiriye açık haldedir. Türk insanının eğlence ve eğlenme biçimleri üzerine kendisinden önce yapılan çalışmalarda (Tan, 1985; Boratav, 2015) daha çok “eğlence ölçütü”nün esas alındığını belirten Özdemir, Türk halk eğlencelerini “Ritüel Kökenli Eğlenceler, Dini Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Geçiş Dönemleriyle İlgili Eğlenceler, Mevsimlik Toplantı, Gezinti ve Eğlenceler (Alt Başlık Olarak, Kış Toplantı ve Eğlenceleri İle Diğer Mevsimlerdeki Gezinti, Toplantı ve Eğlenceler), Yöresel Şenlik, Festival ve Panayır, Resmi Günler ve Bayramlarla İlgili Eğlenceler, Kent Yaşamı Kökenli Toplantı ve Eğlenceler ile Diğer Eğlenceler” (2005: 43-71) şeklinde tasnif etmiştir.

Toplumsal hayatta sözlü kültür ortamından yazılı kültüre ortamına, oradan da elektronik kültüre ortamına geçişle birlikte eğlence anlayışları da değişmektedir. Bilgiye ve habere ulaşma noktasında elde edilen kolaylık ve hız, hayatın her alanına yansıdığı gibi eğlenceye de yansımıştır. Eğlence, üretilen ve tüketilen bir ticari ürün olarak algılanmaya başlamıştır. “Kurgu, planlama, içerik ve işlevi” azalan veya kaybolan eğlence yeniden kurgulanmıştır. Bu da eğlence dünyasında tek tipleşmeyi oluşturmuştur. (Özdemir, 2005: 30) Bir eğlence unsuru olarak oyunlar ve bunların özelinde çocuk oyunları elektronik kültür ortamında kendi bağlamından uzak bir şekilde yeniden üretilmektedir. “Özellikle son çeyrek asırlık süreçte Türk halkbilimi alanında geleneğin aktarımı, kültürel aktarım, sözelin somutlaştırılması gibi kavramların tartışılması”nı sağlamıştır (Fidan, 2018: 976).

Geleneksel kültürde çocukların oyun alanı mahalleler veya sokaklardır. Kentleşme ile birlikte oyun alanlarının yerinde çok katlı apartman daireleri (siteler ve rezidanslar) inşa edilmektedir. Böylece çocuklar mahalle kültüründen uzakta bırakılmaktadır. Kendi yaratım ve aktarım bağlamı içinde sokakta oynanan çocuk oyunları da bir sonraki kuşağa aktarılma noktasında zayıflamaktadır. Doğal ortamı tahrip edilen çocuk oyunlarından bazıları bilgisayarlar ve sanal ağ üzerinde yeniden oynanmaya başlamıştır.

Bilgisayar oyunları, kullanıcılar/oyuncular üzerinde görselliğin gücüyle yeni anlatım ortamları oluşturmaktadır. Türkiye’de oynanan bilgisayar oyunlarının pek çoğu yabancı yapımlardır. Dolayısıyla bu oyunlarda kendi içinden çıktıkları kültürün etkisi görülmektedir (Metin Basat, 2011: 144). Bu durum çocukların psikolojik, zihinsel ve kültürel gelişimini hem olumlu hem de olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ancak hayatın her alanında bilgisayarların kullanıldığı bir dönemde yetişen çocukların teknolojik gelişmelerden uzakta kalmaları düşünülemez. Bilgisayar oyunları bu noktada teknolojinin deneyimlendiği alanlardan biridir. Ayrıca dijital okuryazarlık ve meslek seçme gibi konularda çocuklara yeni ufuklar açabilir. Öte yandan bilgisayar oyunlarının olumsuz etkilerine bakıldığında ise, bilgisayarda oynayan çocukların geleneksel bilgileri kullanmada bir önceki kuşaktan geride kaldıkları söylenebilir. Bununla birlikte oyunların menşei ne olursa olsun, kullanıcılar/oyuncular toplumsal yaşamdan kopuk, iletişim becerisi zayıf, bireysel hareket eden ve paylaşmayı bilmeyen insanlar olarak yetişebilmektedir. Sanal sosyalleşme alanlarında, oynanmaya hazır halde bir ürün olarak onlara

sunulan oyunları oynamaktadırlar. Oysa gelenek dairesinde, oyunlara hazırlık mahiyetindeki oyun araçları çocuklar tarafından yapılmaktadır. Oyun aracı yapımından itibaren, oyun içindeki liderlik, ebelik, oyun kurmaca... gibi davranış kalıpları; tekerleme, bilmece gibi sözlü kültür ürünleri bütünüyle bir kültürlenme ortamını oluşturmaktadır. Doğal ortamında kendisinden önceki kuşaklardan öğrenilen çocuk oyunları, yine aynı şekilde bir sonraki kuşağa aktarılacak zorundadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta geleneğin devamlılığı ve sürekliliğini sağlanırken yaşanan çağa ve teknolojik gelişmelere de ayak uydurulmasıdır. Kültürün şartlara göre güncellenmesi, uygulanması ve aktarılması bu şekilde düşünülebilir.

SOKÜM Bağlamında Çocuk Şenlikleri: Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği

17 Ekim 2003 tarihinde Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı'nın (UNESCO) 32. Genel Konferansında kabul edilen ve 2006 yılında yürürlüğe giren Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin 2.maddesine göre:

“Koruma” terimi, somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir; buna kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme ve özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma olduğu kadar, bu kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması dâhildir (Oğuz, 2013: 234).

Ö. Oğuz, sözleşmenin amaçlarını belirtirken şu ifadeleri kullanmaktadır:

Sözleşme, insanlığın yüzlerce hatta binlerce yılda yarattığı ve sözlü kültür ortamlarında kuşaktan kuşağa aktardığı geleneksel bilgilerin ve kültürlerin korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak, bu yöndeki çaba ve çalışmaları desteklemek ve daha önemlisi yok olmakta olan bu değerli bilgi, uygulama ve sanat alanlarına toplumların dikkatini çekmek gibi amaçlara sahiptir (2013: 137).

Somit Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve Hükümetlerarası Komitenin hazırladığı Uygulama Yönergesi'ne göre SOKÜM'ü korumak için bilimsel çalışmaların yanında toplumsal bilincin oluşturulması da önem arz etmektedir. Bu bağlamda konuyla ilgili çalışan enstitü, araştırma merkezi ve vakıf gibi sivil toplum kuruluşlarına görevler düşmektedir. Toplumsal bilinç sağlanmadan kültürü korumak ve canlı tutmak pek de mümkün değildir. Bu nedenle amaçlanan “Her ülkenin kendi kültürüne sahip çıkması ve bu kültürü küreselleşmenin, popüler kültürün ve tek tipleşmenin olumsuzluklarından koruması ve gelecek kuşaklara aktarmasıdır” (Oğuz, 2013: 119).

Türkiye’de yerel yönetimler tarafından düzenlenen şölen ve şenlikler kültürün korunması ve geleneksel aktarımın canlılığını sürdürmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, Gaziantep Büyükşehir Belediyesi tarafından 2010 yılından itibaren Çocuk Festivali etkinlikleri kapsamında “Çocuk Oyunları Şenliği” düzenlenmektedir. Ortalama 2-3 gün süren şenliğe her yaşta insan grubundan geniş bir katılım olmaktadır. Büyüklerin gözetim ve desteğinde oynanan geleneksel çocuk oyunları ilköğrencileri tarafından ilgiyle karşılanmaktadır (URL-3). İzmir Gaziemir Belediyesi tarafından 2009 yılından itibaren Gaziemir Ulusal ve Uluslararası Çocuk Festivali düzenlenmektedir. Festival; 1999 yılında deprem felaketi ve 2003 yılında da Irak Savaşı nedeniyle yapılan iptaller dışında, her yıl gerçekleştirilmektedir. Festival kapsamında çocuk oyunları, atletizm, mini hentbol, mini futbol şenliği, özel çocuklar şenliği, bilim ve teknoloji şenliği, okul öncesi çocuk şenliği ile sergiler, konserler, atölye çalışmalarının

yanında Keloğlan masalları da sahnelenmektedir (URL-4). İstanbul Eyüp Belediyesi tarafından 2009 yılından itibaren Çocuk Sanat Festivali düzenlenmektedir. Festival çerçevesinde çocuklara yönelik kukla gösterisi, masalcı dede ile masal okumaları, Minikler Mehter 1453, ip ve çuval yarışları gibi etkinlikler düzenlenmektedir. Ayrıca yine festival alanına kurulan Eyüp oyuncakları, boyama, ağaç oyma, minyatür, akıl ve zekâ oyunları atölyesi gibi atölyelerde çocuklara eğitici ve öğretici faaliyetlerde bulunmaktadır (URL-5).

Türkiye’de yerel yönetimlerin, bakanlıkların ve diğer devlet kurumlarının desteği ile dernekler tarafından düzenlenen çocuk şenlikleri de mevcuttur. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Metinbilim Enstitüsü Derneği’nin yaptığı çalışmalar, konuyla ilgili dernek /STK çalışmalarına örnektir. 30 Haziran 2009 tarihinde Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi’nden Ümral Deveci başkanlığında, Ahmet Cüneyt Issı ve Namık Açıkgöz tarafından Metinbilim Enstitüsü Derneği kurulmuştur. Derneğin kuruluş aşamasından önceki ilk faaliyetler; 2009 yılı Mart ayında Ümral Deveci’nin Facebook’ta “Metinbilim Evreni Grubu”nu kurmasıyla başlamıştır. Metinbilim Enstitüsü Derneği, “Dünyada metinbilimi alanında kurulmuş ilk sivil oluşumdur ve metinler üzerinde akademik/bilimsel faaliyetler yapmak amacıyla kurulmuştur.” Adından da anlaşılacağı gibi, dernek aynı zamanda bir enstitü gibi faaliyet göstermeyi planlamıştır. Metinbilim Enstitüsü Derneği’nin çalışmalarını edebiyattan sinemaya, fotoğraftan mimari, resim, heykele kadar bütün sanat dallarında ve sosyoloji, felsefe, tarih, antropoloji, matematik, etnoloji, filoloji gibi bilim dalları içinde gerçekleştireceği belirtilmektedir (URL-6).

Bu çalışmada ele alınan örneklem, Metinbilim Enstitüsü Derneği’nin faaliyetleri arasından en dikkat çekici olan ve çocuk oyunları üzerine yapılan Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği’dir. Şenlik, 2011 yılından itibaren mayıs ayının 3.veya 4. haftasında cumartesi ve pazar günleri olmak üzere, Muğla’nın Yerkesik Mahallesi’ndeki Yerkesik İlköğretim Okulu’nun bahçesinde düzenlenmektedir. Burada 7-14 yaş grubu çocuklar, “otantik” çocuk oyunlarını, dernek tarafından belirlenmiş oyun kurucuları önderliğinde oynamaktadırlar. Şenlikte geleneksel Türk çocuk oyunlarından yakar top, beş taş, seksek, ip atlama, çember çevirme, topaç çevirme, çelik-çomak, yağ satarım bal satarım, aç kapıyı bezirgân başı, mendil kapmaca, dokuz taş, bilye... gibi oyunlar² oynanmaktadır (URL-7).

Çocuk oyunlarındaki oyun araçları, oyunun yaratıldığı ve oynandığı bağlamla ilgili olarak değişiklikler göstermektedir. Çünkü içinde bulunulan tarihsel, kültürel ve fiziki ortam, oyunların yaratım ve icra bağlamlarına doğrudan etki etmektedir. Bir çocuk oyununun aynısı, bir başka kültürde bulunabilmektedir. Ancak bu benzerlik sadece oynama biçimiyle ilgilidir. Oyunun oynandığı kültüre göre farklı oyun araçları da kullanılmaktadır (Özdemir, 2005: 131).

Kuşaklar Arası Kültürel Aktarım Bağlamında Çocuk Oyunları

Sosyal bilimler içindeki her disiplin için kültür kavramı oldukça önemlidir. Kültür kavramı tanımlanırken, insanoğlunun doğadaki varoluş sürecinin başından itibaren çevresiyle olan etkileşimi esas alınmaktadır.

Kültür, insanların biyolojik kalıtlarının ötesindeki ihtiyaçlar, doyumlar ve doyumsuzlukların şekillendirdiği ve insanların öğrenme yoluyla kazandığı,

² Bu konuda; Muğla kent monografilerinden Esra Akyol’un “Geçmişten Günümüze Dalaman” adlı çalışmasının (2007: 263-283) “Geleneksel Çocuk Oyunları” başlıklı dördüncü bölümüne ve Bircan Durdu Kalaycı’nın, (2015: 47-53) “Muğla’da Geleneksel Çocuk Oyuncakları” adlı çalışmasına bakılabilir.

edindiği, inşa ettiği maddi ve manevi birikimi, değerleri, yönelimleri, duygu ve düşünce dünyaları, sosyal davranışları, teknolojileri ve sanatlarının tamamını ifade eden ve doğaya (nature) eklenmiş yaratınalar, donatmalar bütünüdür (Çobanoğlu, 2004: 155).

“Toplumsal bellek, kimliğin korunma ve taşınma alanları içerisindedir” (Avcı, 2021:504). Çocuk oyunları da, Türk kültürünün toplumsal bellekte yaşayan ve aktarılan önemli bir parçasını oluşturmaktadır. “Bir toplumun anlam ve değerler dünyasının temelleri, söz varlıkları oyunları aracılığıyla aktarılır” (Uygur, 2019:148).

Bir felsefe terimi olan “kuşak” sözcüğü; “yaklaşık olarak aynı yıllarda doğmuş, aynı çağın şartlarını dolayısıyla birbirine benzer sıkıntıları, kaderleri paylaşmış, benzer ödevlerle yükümlü olmuş kişilerin topluluğu” anlamına gelmektedir (URL-8). Dünya genelinde yapılan çalışmalarda ülke ve kültürel farklılıklara göre çeşitli kuşak ayrımları yapılmaktadır. Bu ayrımlar genel olarak; “Gelenekselciler, (Traditionalist), Bebek Patlaması (Baby Boomers), X Kuşağı, Y Kuşağı ve Z kuşağı”dır. Gelenekselciler, (Traditionalist); 1925-1945 yılları arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Bu kuşak, “sessiz kuşak” olarak da bilinmektedir. Bu konudaki çalışmalarda verilen bilgiye göre, yaşanan çağdaki en yaşlı kimselerdir. Bebek Patlaması (Baby Boomers) Kuşağı; 1946-1964 yılları arasında doğan kişilerdir. 2. Dünya Savaşı’nın sonrasında yaşanan hızlı nüfus artışından ötürü bu isim verilmektedir. X Kuşağı; 1965-1979 yılları arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Y Kuşağı; 1980-2001 yılları arasında doğan kişiler için kullanılmaktadır. Z kuşağı ise; 2000-2020 yılları arasında doğan ve doğacak kişiler için kullanılmaktadır. Bununla birlikte dijital çağa hızlı uyum sağlama ve dijital kültür içine doğması hasebiyle sosyal bilimciler, 2010-2030 arası dönemde doğan kuşağın alfa kuşağı olduğu tespitini de yapmaktadır (İzmirlioğlu, 2008: 42-50; Altuntuğ, 2012: 203-206; Demirel, 2021: 1808).

Kuşaklar, yetişme tarzları ve içerisinde buldukları ortam değişikliklerinden kaynaklanan farklılıklara sahiptirler. İnsanların doğdukları ve yaşadıkları ortamlar onların kültürlenme seviyelerini belirlemektedir. Türk kültürü özelinde bakıldığında ise; gelenekselciler şu an hayatlarına devam eden en yaşlı kişilerdir. Toplumsal hayatta bilgi kaynağı olarak kabul edildiklerinden pek çok kültürel çalışmanın kaynak kişisi olmaktadır. Bunun sebebi de sözlü ve yazılı kültür ortamından daha fazla beslenerek geleneksel uygulamaları hayatlarında tatbik etmeleridir. Bebek Patlaması Kuşağı, savaştan sonraki dönemde artan nüfusla beraber eğlence odaklı yaşamlarıyla bilinmektedirler. Ayrıca lüks harcamaların arttığı dönemde büyüyen bu nesil, ardılarından daha kuralcıdır. Gelenekselcilerden biraz daha yenilikçi ve teknolojik hayata daha yakın durmaktadırlar. X Kuşağı, televizyon ve bilgisayarın hayatlarına girmesiyle iletişim anlamında bir seviye atlamışlardır. Y Kuşağı, hayatının ilk yıllarında bilgisayar ile tanışarak elektronik kültür ortamında büyüyen kuşağı oluşturmaktadır. Bununla birlikte “sokakta oyun oynayan” son kuşak onlardır. Son olarak Z Kuşağı ise; milenyum denilen çağda dünyaya gelen kişilerdir. Sözü veya yazının etkisi onlar için sınırlıdır, fakat görselin etkisi hayatlarında daha büyük iz bırakmaktadır. Dijital dünyada hızlı ve çabuk tüketilen formlar onların davranış kalıpları ve alışkanlıklarıdır (İzmirlioğlu, 2008; Altuntuğ, 2012).

Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği'nde çocukların kendi varlıklarını göstermeleri ve ispatlamalarına fırsat ve imkân verilmektedir. Şenlik etkinlikleri “sadece otantik kültür değerlerinin canlandırılmasını amaçlamamakta, tüketim toplumu zihniyetinin çocuk sömürüsüne karşı çıkmayı da amaçlamaktadır” (URL-7). Deveci, yapılan bu etkinliklerde “insanlığın en masum ve tabiatla en bütünleşik dönemi olan çocukluk döneminin temiz duygu ve düşüncelerine dikkat çekme gayretinde” olduklarını belirtmektedir (Deveci, 2010: 276).

Şenlikte oynanan çocuk oyunlarında Z kuşağında yer alan 7-14 yaşındaki ilköğretim okulu öğrencilerine X veya Y kuşağından oyun kurucular eşlik etmektedir. Çocukluğunda köyünde, kasabasında oyun oynamış olan X ve Y kuşağından kişiler bu sayede kendi çocukluk veya gençlik anılarını tazelerken oyunlara eşlik etmektedirler. Z kuşağındakiler de bu sayede geleneksel bir oyunu belki ilk defa öğrenip oynamaktadırlar. Burada oyunda -eğlencenin yanında- geleneğin aktarıcıları arasında didaktik (öğretici) bir aktarım yaşanmaktadır. Çünkü “folkloru modern topluluğa geri getirmek için, uygulama biçimleri değiştirilmelidir ve destekleyici faaliyetler okullarda ve ardından toplumda periyodik olarak sağlanmalıdır” (Janthaluck ve Ounjit, 2012: 223). Böylece bir folklor olayı olarak Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği, kültürel aktarım ve eğitim yönünden önemli işlevleri de yerine getirmektedir. William R. Bascom'un (2010, s. 71-86) “Folklorun Dört İşlevi” başlıklı yazısında ortaya koyduğu halk kültürü ürünlerinin işlev boyutu bu ürünlerin kuşaklar arasında taşınmasında önemli bir etkidir. Bascom'un söz konusu yazısında dikkat çektiği folklorun işlevleri arasında yer alan “eğlenme-hoşca vakit geçirme, eğitim ve geleneksel kurumlara destek” olma hususları bu şenlik faaliyeti için de geçerlidir. Çocuklar bir yandan geleneksel oyunları oynayarak veya örtük öğrenme yoluyla edinmekte, bir yandan da bu oyunlar kuşaklar arasında taşınmaktadır. Böylece geleneksel folklor olayı olarak Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği, birden fazla işlevi yerine getirmektedir.

Sonuç

İnsan ve sosyal-fiziki çevre etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıkan kültürün sürekliliğinde temel şart, kuşaklar arası aktarılabilir niteliğini korumasıdır. Önce hızlı ve çarpık kentleşme daha sonra da dijital kültürün hegemonyasına bağlı olarak geleneksel kültür unsurları doğal sürdürülebilirliğini kaybetmektedir. Bu süreçte geleneksel kültür unsurlarının yaşatılıp-aktarılabileceği doğal alanların, dijital kültür ortamlarının ve paylaşım biçimlerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Aksi takdirde söz konusu sebeplerle birlikte özellikle Batı kaynaklı kültür endüstrisi karşısında geleneksel kültür unsurlarının sürdürülebilir boyut kazanması zordur. Bu bağlamda makalede ele alınan “Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği” geleneksel oyunlara karşı farkındalığın artması ve kuşaklar arası taşınmasında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Muğla ili Yerkesik Mahallesi'nde düzenlenen Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliğinin örneklem olarak belirlendiği bu çalışmada kültürü korunma, kuşaklar arasındaki geleneğin aktarımı ve işlevselliği ele alınmıştır.

Yerkesik Otantik Çocuk Oyunları Şenliği ile; Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi'nde geçen kültürün korunması hakkındaki maddeler ve Sözleşme ile birlikte 2006 yılında yürürlüğe giren Uygulama Yönergesi'nde geçen yerel ve ulusal kültürün küreselleşmeye karşı korunması; dernek, vakıf gibi sivil toplum kuruluşlarının desteği ile somut olmayan kültürün korunabileceği görüşü desteklenmektedir. Bu bağlamda geleneksel çocuk

oyunları, geleneksel formunda ya da uygulanabilirliği yüksek yeni formlarla artık sokakta oyun oyna(ya)mayan günümüz çocuklarına düzenlenecek şenliklerle aktarılabilir. Bu sayede X ve Y kuşakları, Z kuşakları için oyun kurucu görevlerini üstlenerek onlara oyunları öğretip aynı ortamda hem eğlenebilirler hem de oyunlar üzerinden kültürel etkileşimi sağlayabilirler. Böylece kuşaklar arasındaki iletişim de sosyal ve kültürel rollerin yeniden gözden geçirilmesiyle artabilecektir.

Kaynakça

- AKYOL, Esra (2007). *Geçmişten Günümüze Dalaman*. Ankara: Kalemder Matbaacılık.
- ALTUNTUĞ, Nevriye (2012). “Kuşaktan Kuşağa Tüketim Olgusu ve Geleceğin Tüketici Profili”. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, C. 4, S. 1, s. 203-212.
- AND, Metin (2016). *Oyun ve Bügü - Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. (4. Baskı), Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- AVCI, Cevdet (2021). “Marteniçka: Bulgaristan’dan Türkiye’ye Bir Nevruz Geleneğinin Göçü”. *Rumeli DE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.22, s. 495-509.
- BASCOM, William R. (2010). “Folklorun Dört işlevi”. (çev. F. Çalış). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. (Ed. M. Ö. Oğuz, S. Gürçayır). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili (2015). *100 Soruda Türk Folkloru*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- BOZKURT, Nebi (2007). “Oyun”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 34: 15-16, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2004). “Kültürlerin Diyalogu veya Diyalogsuzluğu Bağlamında Halkbilimi Çalışmalarının Yeri ve Önemi”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, S.1, s. 149-164.
- DEMİREL, Zümrüt Hatun (2021). “Çalışma Hayatında Geleceğin İnsan Kaynağı: Alfa Kuşağı”. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. C. 18, Y. 11, s. 1796-1827.
- DEVECİ, Ümral (2011). “Metinbilim Enstitüsü Derneği ve ‘Otantik Çocuk Oyunları ve Oyuncakları’ Etkinliği”. *Günümüzde Çocuk Oyunlarında ve Oyuncaklarında Yaşanan Değişimler Sempozyumu 09-10 Aralık 2010 Bildiriler Kitabı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 269-277.
- FİDAN, Süleyman (2018). “Çizgi Dizilerde Geleneksel Müzik Kullanımına Uygulamalı Halkbilimi Penceresinden Bir Bakış”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C.6, S.15, 974-984.
- HUIZINGA, Johan (2006). *Homo Ludens*. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İZMİRLİOĞLU, Kerim (2008). “Konumlandırmada kuşak analizi yardımıyla tüketici algılarının tespiti: Türk otomotiv sektöründe bir uygulama”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Üniversitesi.
- JANTHALUCK Maneerat ve Wilailak Ounjit (2012). “Folklore, Restoration of Social Capital and Community Culture”. *International Congress on Interdisciplinary Business and Social Science, Social and Behavioral Sciences* S. 65, s. 218 – 224.
- KALAYCI DURDU, Bircan (2015). “Muğla’da Geleneksel Çocuk Oyuncakları”. *Folklor-Edebiyat Dergisi*. S. 81, s. 47-53.
- METİN BASAT, Ezgi (2011). “Modern Dünyanın Sanal Mitleri: Bilgisayar Oyunları” *Milli Folklor*, S. 92, s. 143-151.
- OĞUZ, M. Öcal (2013). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, Nebi (2005). *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2006a). *Türk Çocuk Oyunları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2006b). *Türk Çocuk Oyunları II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- UYGUR, Hatice Kübra (2019). “Hayvan Benzetmecelerine Dayalı Deve Oyunlarına Dair Bir Değerlendirme” *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 47, s. 145-161.
- TAN, Nail (1985). *Folklor (Halkbilimi) Genel Bilgiler*. İstanbul: Halk Kültürü Yayınları.
- Yeni Tarama Sözlüğü*. (1983). (Haz. Cem Dilçin), Ankara: TDK Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: “Oyun”. <https://sozluk.gov.tr/> (E.T.: 17.05.2020)

URL-2: “Eğlence”. <https://sozluk.gov.tr/> (E.T.: 17.05.2020)

URL-3: <https://www.gaziantep.bel.tr/tr/haberler/cocuklar-senlikte-doyasiya-eglendiler> (E.T.:17.05.2020)

URL-4: <http://www.gaziemir.bel.tr/haber/1239/gaziemir-cocuk-senligi-basladi-dunya-cocuklari-gaziemirde-bulusuyor.html> (E.T.: 17.05.2020)

URL-5: <https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/eyupkultursanat> (E. T.:17.05.2020)

URL-6: <https://www.metinbilim.org.tr/hak.html> (E. T.:17.05.2020)

URL-7: [metinbilim.org.tr/images/Basin2015.pdf](https://www.metinbilim.org.tr/images/Basin2015.pdf) (E. T.:17.05.2020)

URL-8: “Kuşak”. <https://sozluk.gov.tr/> (E.T.: 17.05.2020)

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: -

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: -

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



MANZUM İKİ DİNÎ HALK HİKÂYESİ KARŞILAŞTIRMASI: ANADOLU SAHASI HAZA MEVLÜD-İ GEYİK İLE KAZAK SAHASI GİYİK

Comparison of Two Poetical Folk Stories: Anatolian Region Haza Mevlud-ı Geyik and
Kazakh Region Giyik

Selma ADAY*

Öz

Anadolu sahası Dinî-Tasavvufî Türk Halk Edebiyatının ilk örneklerinden kabul edebileceğimiz manzum dinî hikâyeler ile Türkistan'da Kazak Türklerinin İslâm dinini benimsemesini sağlayan küçük hacimli dini jırlar İslâm'ın hükümlerini anlatmada aynı misyonu üstlenmişler ve dinî değerlerin kabulünde oldukça etkili olmuşlardır. Sözlü kültür geleneğinin devamı olan bu metinler yazılı kültürün gelişmesiyle yazıya geçirilmiş ve dinleyici huzurunda okunmuş metinlerdir. Anadolu sahasında destan, hikâye, mevlid, kıssa olarak adlandırılan bu türlere Kazak sahasında, dinî destan, jır, ölen ve kıssa denilmektedir. Tür adlandırmaları farklı da olsa Geyik hikâyeleri Türk Dünyasının ortak kültür miraslarındandır. Bu çalışmada Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde 3336 demirbaş numarasıyla kayıtlı bir destan mecmuasında yer alan *Mevlud-i Geyik* ile Kazak sahası 100 ciltlik *Babalar Sözi (Atalar Sözü)* kitap serisinin 10. cildinde yer alan *Giyik/Geyik* adlı dinî hikâye metinlerinin karşılaştırılması yapı, muhteva, tip, işlev ve motif açısından yapılmıştır. Çalışmada öncelikle manzum dinî halk hikâyesi geleneği hakkında bilgi verilmiş, nüshalar tanımlanmış, metinlerdeki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmuş, ekler bölümünde de her iki metin Latin harflerine aktarılmıştır. Anadolu sahasında okunmak için yazılan bu metinler, Kazak sahasına Anadolu'dan taşınmış, önce yazma nüshalar haline getirilmiş, ardından da sözlü kültürde İslâm dinini yaymak amacıyla icracılar tarafından dinleyicilere ulaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dinî hikâye, Geyik destanları, Motif, Tip.

Abstract

Poetical religious folk stories that are accepted as first examples of Religious -Sofistic Folk Literature in Anatolian area and religious "jır"s that have little content and provide Kazakh Turks adopt Islam in Turkistan undertake same mission by telling Islam's provisions and they are pretty effective for accepting religious values. These texts which are continuance of verbal culture custom were put in writing with the development of written culture and read in the hearing of audience. These types that are named as saga, story, mawlid and anectode in Anatolian region, are called religious saga, "jır" and "ölen" in Kazakh region. Although Geyik stories are called as different names, they are common cultural heritage in Turkish world. In this study, a comparison between Mevlud-i Geyik that take place in saga journal which is recorded as 3336 fixture number in Kütahya Vahid Pasa Written Works Library and religious story text called "Geyik/Giyik" that take place in 10th volume of "Babalar Sözi (Ancestor's Word) that has 100 volumes in Kazakh region was done in terms of structure, content, type, function and pattern. The study begins with information about the tradition of religious folk tales in verse, then introduces the copies, emphasizes the similarities and differences in the texts, and then transfers both texts to Latin letters in the appendices section. These works, written to be read in the Anatolian field, were transferred from Anatolia to the Kazakh field, first made into manuscripts, and then delivered to listeners by performers in order to spread Islam through oral culture.

Keywords: Religious story, Deer epics, Motif, Type.

* Dr., KDPU Öğretim Görevlisi, selmaatay@windowslive.com, ORCID: 0000-0003-3212-5468

Giriş

Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatının Anadolu'daki teşekkülünde kahramanlıklarla desteklenen destan ruhunun oluşturduğu Hz. Ali Cenknâmeleri, Battalnâme ve Danişmendnâme gibi dinî-tarihî destanların yanında daha mistik konuları içeren dinî içerikli metinler de etkili olmuştur. Anadolu'nun imarı ve fethi noktasında cenkname geleneğiyle beslenen manzum dinî hikâyeler, İslâm'la yeni tanışan toplumların gönül noktalarına giden bir yol oluşturmak için geniş halk kitlelerin huzunda okunmuş ve dinlenmiştir. 13-15. yüzyıllar arasında Anadolu'da meydana gelmiş olan manzum eserler hacim açısından büyük ve küçük olmak üzere iki kola ayrılırlar (Elçin, 1997: 439).

Anadolu'da teşekkül etmeye başlayan Tekke şiirinin ilk örnekleri arasında kabul edilen manzum dinî hikâyeler didaktik tarzda, dinî, ahlâki, tasavvufî unsurları taşıyan hikâyelerdir. Anadolu sahasında destan, hikâye, mevlid, kıssa olarak adlandırılan bu türdeki eserlerin ilk örnekleri 14. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır (Levend, 1967: 71). Kur'an kıssaları, İslâm tarihi, evliya kıssaları, menkıbeleri, hadis, tefsir gibi kaynaklardan beslenen manzum dinî hikâyeler meddah, kıssahan, fakih gibi icracılar tarafından nakil ve tercüme yoluyla yazılmışlardır. Asker meclislerinde, dini sohbet ortamlarında ve konaklarda anlatıcılar tarafından belli bir ezgiyle okunan¹ bu eserlerde Hz. Muhammed, peygamberler, mucizeler, dört halife ve diğer İslâm büyüklerinin kahramanlıkları ele alınmıştır (Kocatürk, 1964: 143-144). Farklı yüzyıllarda ve farklı isimdeki icracılar tarafından okunan bu metinlerin amacı İslâm dinini öğretmek, yaymak ve onu yerleştirmektir. Hazret-i Muhammet'in mucizelerini çeşitli kıssa ve ifadelerle aktaran bu metinler, didaktik nitelikte olup İslâm öğretilerini halka öğretmek için yazılmışlardır (Kumartaşlıoğlu, 2016: 160). Bu metinler dönemin siyasi, sosyal, kültürel, tarihi yapısını yansıtan kolektif bilincin üretimidir.

14. yüzyılda dinî, destanî mesnevi olarak da isimlendirilen mesnevileri genellikle tek vezinli, hacim açısından sınırlı, kafiye ve vezin kusurlarının fazla olduğu, halk için yazılan halk tipi mesnevilerdir (Çelebioğlu, 1999: 45). Halk hikâyelerinin beslendiği kaynaklar arasında eski Türk gelenekleri, İslâmiyet'in etkisiyle oluşan dinî mevzular ve İran ve Hint an'anesi gösterilmektedir (Köprülü, 1986: 366-371). Halk hikâyeleri üzerine ilk çalışmaları yapan Otto Spies, bu türleri roman olarak adlandırmış ve bunların ağırlıklı olarak İran-Arap tesiriyle oluştuğunu belirtmiştir. Namık Aslan da mucizeler, kerametler ve İslâm menkıbelerinden esinlenen bu eserlerin genellikle Arap kaynaklı olup, zaman içerisinde tercümeler, nakiller ve adaptasyonlarla da zenginleşerek Türkçe 'ye kazandırıldığını, mevlit şeklinde kısa makamlarla okunduğunu, destan adı altında küçük mesneviler şeklinde tezahür ettiğini belirtir (2006: 189-207). Bu manzum eserlerin amacı halkı eğitmek, İslâm'ın temel hükümleri yanında İslâmî faziletleri halka öğretebilmektir. Manzum dinî hikâyelerin başlıcaları Dasitan-ı Kesik-Baş, Hikâye-i Geyik², Hikâye-i Göğercin, Hikâye-i Deve, Dasitan-ı Ejderha ve Dasitan-ı İbrahim vb. dinî destanlardır.³ Anadolu köylerinde ve kasabalarında, çeşitli meclislerde okunan mesnevi tarzı dinî halk hikâyeleri Anadolu'da Türk edebiyatının teşekkül devresi olan XIII. yüzyılda oluşmaya başlamış, çoğunlukla da XIV. ve XV. yüzyılda yazıya geçirilmişlerdir (Argunşah, 2002:15). Bazı manzum dinî destanların müelliflerinin kim olduğu tartışmalıdır. Kirdecî Ali Kesikbaş Destanı üzerinde çalışma yapan Mustafa Argunşah, Kesikbaş Destanı, Güvercin Destanı ve Ejderha Destanı'nın müellifinin Kirdecî Ali olduğunu vurgulamıştır (Argunşah, 2002:11-14). Güvercin Destanı ve Geyik Destanı'nın müellifinin kim olduğu yönünde farklı isimler geçse de bu eserlerin farklı zamanlarda farklı kişiler

¹ Topluluk huzurunda okunmak üzere kaleme alınan kitapların ortak özellikleri hakkında bkz. (Öztürk, 2003: 131-155).

² Şenol Korkmaz'ın tezinde hazırladığı listede Dāsitan-ı Geyik'in 32 nüshası olduğu tespit edilmiştir (2012: 83-90).

³ Bu tür destanların oluşumu ve kaynakları için bkz. (Ocak, 2013; Albayrak, 1993).

tarafından kaleme alınmış olması ihtimaline rağmen bazılarının müellifinin Kirdeci Ali olduğu da söylenebilir. (Kuzubaş, 2008: 306). Geyik Destanı, Hikâye-i Geyik veya Mevlüd-i Geyik'in üzerine bugüne kadar birçok ilmi yayın yapılmıştır⁴. Bu çalışmada ise Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde 3956 sıra numarası ve 3336 demirbaş numarasıyla kayıtlı bir destan mecmuasında yer alan Mevlüd-i Geyik ile Kazakistan kurucu Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbayev'in başlattığı "Madeni Mura (Kültürel Miras)" millî projesi çerçevesinde M. Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü tarafından hazırlanan 100 ciltlik *Babalar Sözi (Atalar Sözü)* kitap serisinin 10. cildinde yer alan "Giyik/Geyik" adlı dinî destan metninin karşılaştırılması yapılmış ortaklıklar ve farklılıklar ortaya konularak halkbilimi çalışmalarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Kazak sahası dinî hikâye metinleri⁵ de Kazak diline çoğunlukla Arap, İran ve Çağatay dillerinden çeviri ve aktarma yoluyla gelmiştir. Kazak halkı arasında "Kıssa, hikaya, dastan" adlarıyla yayılan bu türün icracılarına "Kıssahan" adı verilmiş ve kıssahanların repertuarında dinî kıssalar oldukça geniş yer tutmuştur (Alpısbayeva, 2005: 293). Bu icracılar tarafından halka ulaştırılan bu eserler hattatlar tarafından el yazma nüshalar olarak yazıya aktarılmış, 1900'lü yılların başında da matbuat faaliyetleriyle basılan nüshalara dönüşmüşlerdir. "1900'lü yılların başından itibaren Kazan'da yayımlanmaya başlayan Kazak dinî destanları kitabi akınlar ve anlatıcılar tarafından iyi hasletleri kazandırmak, Çarlık idaresinin yaptığı haksızlıkları tenkit etmek, dinî kahramanlık konularını ele almak amacıyla kaleme alınmıştır" (Aday-Solmaz, 2022: 186).

Karl Reichl, Türk Dünyasında dervişler ve meddahlar tarafından icra edilen bu metinlerin Peygamberin örnek yaşamını ve meşhur savaşçıların başarılarını anlattıklarını metinlerin dinleyiciler ve halk tarafından sevildiğini belirtir (2021: 93).

Azibayeva, 1917 yılına kadar yayımlanan araştırma ve el yazmalardan hareketle Kazak dinî kıssalarını konu ve muhteva bakımından dörde ayırmıştır:

- a) İslâm'ın temel ve ilkelerinin tanıtılması ve bunları ihlal edenlerin cezalandırılmasıyla ilgili destanlar,
- b) Hz. Muhammed, Mesih ve Hülefa-i Raşidin hakkındaki destanlar,
- c) İslâm büyükleri ve evliyaların hayatını, icraatlarını konu edinen destanlar,
- d) İslâmiyet'in yayılması için din düşmanlarıyla yapılan savaşları anlatan destanlar olmak üzere ayırmıştır (Azibayeva, 2004: 9).

Nurettin Albayrak ise Dinî Türk Halk Hikâyelerini şu şekilde tasnif etmiştir:

- a) Kahramanlık (cihad) konusunu işleyen dinî Türk halk hikâyeleri,
- b) Konularını Kur'an'da yer alan kıssaların oluşturduğu dinî Türk halk hikâyeleri,
- c) Hz. Peygamber'in mucizeleri etrafında dinî insani faziletleri işleyen dinî Türk halk hikâyeleri,
- d) Din büyüklerin efsaneleşmiş kişilikleri ve menkıbeleri etrafında oluşan dinî Türk halk hikâyeleri (1993: 60).

Anadolu sahasında ortaya çıkan Mevlüd-i Geyik hikâyelerinin müellifi bilinmemektedir. Kazak sahası "Giyik" adlı dini destan metni Radlov tarafından 1870 yılında halk arasından derlenmiştir. Radlov, Kazak Türklerinin İslâm'ın temel hüküm ve değerlerini

⁴ Hikâye-i Geyik ve Geyik Destanları üzerine yapılan neşirler için bkz. (Gedikli, 2013: 119-140).

⁵ Kazak sahası dini destan geleneği için bkz. (Aday, 2022).

bu metinler yoluyla elde ettiklerini şu ifadelerle belirtmektedir: “Büyük toplantılarda okunan bu şiiri ben de birkaç kez dinledim. Jırcı (şiir okuyan kişi) bu dünyada dinî şartları yerine getirmeyen Müslümanların öldükten sora azap çekeceğini söylediğinde toplumda bir ürperti ortaya çıkıyordu. Dinleyicilerin sessizliğini sadece ‘Ya Tanrım, Merhametli Allah’ım’ gibi ifadeler bozuyordu” (Azibayeva, 2004: 306).

1. Haza Mevlûd-i Geyik⁶

Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi’nde 3956 sıra numarası ve 3336 demirbaş numarasıyla kayıtlı bir destan mecmuasıdır. Âmil Çelebioğlu, halk tipi mesnevi örneği olarak verdiği Geyik Destanı’nın müellifinin Sadreddin olduğunu söyler (Çelebioğlu, 1999: 81). İncelenen mecmuanın ilk ve son sayfasında “Hâfız Mehmed Efendi” isminin geçmesi mecmuayı tutan kişinin (müstensih) Hâfız Mehmet Efendi olduğunu göstermektedir. Eserin içerisinde Kız Destanı, Göz Çıkaran Destanı, Güğercin Destanı, Kesik Baş Destanı, Geyik Destanı, Ölüm Destanı, Cârî Mübarek Destanı, İbrâhim Destanı ve Serencam Ola Destanı yanında dua metinleri yer almaktadır. Mecmua, 2018 yılında Afyon Müzesinden kütüphaneye kazandırılmıştır.

Destan metninin yer aldığı mecmuanın dış kısmı; şemseli koyu kahverengi, yıpranmış meşin ciltle kaplı ve cilt sırtı yamalıdır. Eser, 1b- 95a varakları arasında yer alan mevlid ve destan olarak adlandırılan dinî hikâyelerden, dualardan, ilahilerden ve nasihatlerden oluşmaktadır. Çalışmaya konu olan “Hâzâ Mevlûd-i Geyik” adlı metin ise 23b- 27a varakları arasındadır. Eserin sayfalarının büyük çoğunluğu iki sütun halinde yazılmıştır. Bir kısmı ise tek sütun olarak yazılmıştır. Her bir sayfa 13 satırdan oluşur. Harekeli nesih türünde bir yazma eserdir. Bazı söz başlıkları kırmızı mürekkepli olup 76. yaprağa kadar olan bölümde sayfa kenarlıkları kırmızı cetvellidir; 76. yapraktan itibaren eserin sonuna kadar sayfaların kenarlarında cetvel mevcut değildir. Sayfa kenarları yer yer okunmaya mani olacak kadar kararmış ve kırışmış durumdadır.

Eser, on birli hece veznine de karşılık gelen ve Türkçeye kolay uyarlanan bir vezinle (fâilâfün/fâilâtün/fâilün) yazılmıştır. Eser, Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini barındırır. Eser besmele ile başlayıp “Bir mu‘cizât eydeyim diñler isen/ Câmî dilden nef‘ını anlarısañ” beyiti ile devam eder ve “Kâfiri cümle dîne dönderdiler” dizesiyle son bulur. “Metindeki geçen *mucizat* sözü Hz. Peygamberin gösterdiği rivayet edilen mucizeyi ifade etmektedir.

1.1. Mevlûd-i Geyik’in Özeti

Anlatıya göre bir gün Hz. Muhammed ashabıyla mescitte sohbet ederken mescide heybetli bir atlı grup gelir. Bunlar Hz. Muhammed’e selam verip karşısında durarak "Dinimize batıl diyen, halk arasında böyle konuşan varsa mucize gösterebilir." demişlerdir. Hz. Ali ve Hz. Ömer bu adamları öldürmek ister; ancak, Hz. Muhammed engel olur ve onlardan meramlarını anlatmalarını ister. Atlı grup oturmayı ve konuşmayı reddedip Hz. Muhammed’ten peygamberliğini ayan etmesini isterler. Hz. Muhammed, bu şahısların avlamış oldukları ayakları bağlı geyiği görür. Hz. Muhammed kâfirlere geyiği serbest bırakırlarsa geyiğin dile gelip onun peygamber olduğunu söyleyeceğini belirtir. Kâfirler bu işe önce inanmamakla birlikte, Peygamber onun yerine kendi canını ortaya koyacağını söyleyince kabul ederler. Bunun üzerine adamlar geyiği çözer. Geyik “Tanrı’nın bir olduğu ve Hz. Muhammed’in onun sevgili peygamberi olduğunu, bunu bilenlerin cennete gideceği, bilmeyenlerin ise cehennem dibinde yanacağını, cennetin ise güzelliklerini dile getirir. Çin elinden geldiğini, Mekke dağında yavruladığını ve iki küçük yavrusunu gizlediğini, otlamak

⁶ Mecmua içerisinde metnin adı bu şekilde verilmiştir.

için dağa çıktığında yakalandığını, eğer izin verirse gidip onları emzirip geleceğini söyler. Hz. Muhammed kâfirlerden geyiği satın almak istese de kâfirler buna rıza göstermez. Sonunda Hz. Muhammed'in kefaletiyle geyiğe kâfirler ikinci vaktine kadar izin verirler. Geyik gözü yaşlı yollara düşer ve yel gibi dağı taşı geçer. Yavrularının yanına gelerek başından geçenleri onlara anlatır. Yavrularını doyurduktan sonra bundan sonra öksüz kalacaklarını, kendi başlarının çaresine bakmaları gerektiğini söyleyince hep beraber ağlaşırlar. Yavrular annelerinin Hz. Muhammed'in kendi canı karşısında serbest kaldıklarını öğrendikleri zaman “Ey ana sütün bize haram oldu, bizden Resule selam söyle” derler. Geyik yavrularıyla vedalaşıp geri dönerken kâfir beyi bir adam gönderip geyiğe tuzak kurdurur ve geyiği yakalattır. Geyik, âlemlerin sırrını bilen, her şeyi gören, işiten Allah'a sığınır. Verdiği sözü yerine getiremeyeceği için üzülür ve Tanrı'dan yardım ister. Hak Çalap Cebrail'e emir verir, Cebrail geyiği tuzaktan kurtarıp, Hz. Muhammed'in huzuruna getirir. Geyik maruzatını Peygambere arz eder. Geyiğin döndüğünü gören kafirler bu mucize karşısında Peygamberin huzurunda Müslüman olurlar ve geyiği tekrar serbest bırakırlar.

2. Giyik (Geyik) Dinî Destanı

“Babalar Sözi (Atalar Sözü)” kitap serisinin 10. cildinde yer alan “Giyik/Geyik adlı dinî destan metni 1870 yılında VV. Rodlov tarafından yayınlanmıştır (Radlov, 1870: 665-670). Radlov eserin kimden, nerede ve ne zaman derlediğini belirtmemiştir (Azibeyava, 2004: 297).

Hacim açısından küçük olan bu metinde olaylar diyalog şeklinde ve iç içedir. Saadet Çağatay, Karaçay efsanesi Avcı Bineger manzumesinin Budist Dantipâla catâkasına benzerliği üzerinden Radlov tarafından derlenen bu hikâyenin eski Uygur Budist metinlerinden izler taşıdığını belirtir. Şiirin kral Brahmadotta Câtaka'sına daha yakın olduğunu ifade ederek şiirden örnek beyitlere yer verir (Çağatay, 1953: 95-96). Destanda geyik tuzağa düşüp ayakları bağlı şekilde ölümü beklerken arkasında bıraktığı yavruları için kaygılanan samimi ve gayretli anne rolünde, Hz. Muhammed'den merhamet ve yardım beklemektedir. Hikâye, 27 dörtlükten ve 11'li hece ölçüsüyle ölen⁷ türünde oluşturulmuştur.

O zamanda bar eken jalğız kiyik,
Tamam kâpir attandı tuzaq jıyıp.
Tuzağına kâpirdiñ kiyik tüşip,
Kete almadı bul kiyik tartıp üzip.

O zamanda varmış yalnız bir geyik
Tüm kafirler vardılar tuzak kurup.
Kafirin tuzağına geyik düşüp
Tuzaktan kaçıp kurtulamadı bu geyik

Aynı eserde *Kakpanga Tüsken Geyiktin Hikayesi/ Kapana Düşen Geyiğin Hikâyesi* adlı aynı konuyu işleyen 232 mısradan oluşan başka bir dinî destan da yer almaktadır (Azibayeva, 2004: 31-38).

Giyik ile Kapana Düşen Geyik Hikayesi arasında şahıs kadroları ve olay örgüleri açısından farklılıklar bulunmaktadır. Kapana Düşen Geyik Hikâyesi'nde avcının Yahudi olması, kapana düşen geyiğin ahvalini anlatmak için Hz. Peygamberi bulması, avcının dört halifenin kefilliğini kabul etmemesi, Hz. Peygamber'in geyiğe yüzünü gösterip ondan geri dönmesini istemesi, Geyik destanında yer almaz.

2.1. Giyik Destanının Özeti

Kafir bir adam tuzağa düşürdüğü geyiği ağdan alır ve onu kesmek için yere yatırdığında Hz. Muhammed yetişir. Hz. Muhammed kafire bu geyiğin cılız ve iki yavrusu

⁷ Ölen: 11 heceli dört mısralı ve kafiyeli şiirler. Giyik adlı metin 11 heceli ve aaba koşma kafiye düzeninde kafiyelenmiştir.

olduğunu söyler ve avcıdan son kez yavrularını görmesi için geyiğe izin vermesini ister. Bunun üzerine avcı da Hz. Muhammed'e kendi canını kefil olarak gösterme şartıyla izin vereceğini belirtir. Hz. Muhammed bu şartı kabul edince avcı geyiği bırakır. Anne geyik başından geçenleri yavrularına anlatınca yavru geyikler Hz. Muhammed'in yaptığı fedakârlık karşısında canlarını feda etmek için annelerinden önce varmak isterler. Anne geyik ne dese de yavrularını ikna edemez ve birlikte avcının yanına dönerler. Geyiğin yavrularıyla birlikte döndüğünü gören avcı onların sayısının çoğaldığını görünce sevinir. Geyiği ahıra kapatıp tam boğazlayacağı sırada tekrar Hz. Muhammed gelir, kafiye namaz kılıp Müslüman olmasını teklif eder, adam Müslüman olur ve geyiği serbest bırakır.

3. Metinlerin Tipler Açısından İncelenmesi

Hikâyede geçen Müslüman tipler; Hz. Muhammed, Hz. Ömer, Hz. Ali, Cebrail, Müslüman olmayan tipler ise kırk atlı kâfir avcı, kâfir beyi, tuzak için gönderilen bir kâfirden oluşur.

Hz. Muhammed: Dinî destan metinlerinde, Hz. Muhammed, Ehl-i Beyt ve İslâm büyüklerin hayatları, yaşam şekilleri ve verdikleri mücadeleler anlatılmaktadır. Metinlerde ideal insan modelinin prototipi olan Hz. Muhammed merkezi şahsiyettir. Mevlüd-i Geyik anlatısında mevlüd geleneğine uygun olarak anlatının başında Hz. Muhammed'in övüldüğü mısralar yer alır. Kazak sahasında ise Hz. Muhammed Mustafa, Hz. Muhammed, Peygamber ifadeleri Hz. Muhammed'in sıfatları olarak kullanılmıştır. Anlatıda Hz. Muhammed'in anne geyiğe ve yavrularına yaptığı fedakârlık, karşılıklı sınanma ve fedakârlık işlevlerini yerine getirmektedir.

Geyik ve iki yavrusu: Eski Türk inanç sistemi içerisinde totem olarak da görülen geyik Türklerin İslâm dinini kabulüyle peygamberlerin ve velilerin kıssalarında kutsallık atfedilen bir hayvan olarak metinlerde kendisine yer bulmuştur. İncelenen iki destanın da merkezi tipi geyiktir ve geyik tipi bu metinlerde, Hz. Peygamberin “âlemlere rahmet olarak gönderilmesi” ayeti mucibince onun hayvana karşı şefkatini gösterme rolünü anlatmak için kullanılmıştır. Ayrıca okur ve dinleyici bu anlatılarda sadece hayvana karşı merhamete davet edilmemiş, Peygamber'in hayvana karşı müşfikliği ve kâfirlere karşı gösterdiği mucize üzerinden nebevî ahlakı ve mucizeyi benimsetme anlayışı zihin dünyasında hazırlanmıştır (Sürücü, 2021: 132).

Hz. Ömer ve Ali: Hz. Muhammed'e karşı söylemleriyle haddini aşan kâfirlere silahlarıyla karşılık vermek isteyen Hz. Ömer ve Hz. Ali her zaman Hz. Muhammed'in yanında yer alarak yiğitlik, sadakat ve cesaret karakterinin taşıyıcıları olmuştur. Kapana Düşen Geyik'in Hikâyesi adlı metinde dört halifenin de ismi zikredilmiş bu dört halife Hz. Ali ve Hz. Ömer ile aynı görevi üstlenmişlerdir.

Kırk Atlı Kafir ve Beyi: Hz. Muhammed ve Geyik'in tam karşısında konumlandıkları için Müslüman olmayan tip kategorisinde ele alınmıştır. Hz. Peygamber ashabıyla sohbet ettiği esnada mescide giren kâfirler dinlerine batıl diyen Hz. Peygamber'in bu sözü söylememesini ya da peygamber olduğunu kanıtlayacak bir mucize göstermelerini isterler. Hz. Muhammed'in gösterdiği mucize karşısında hikâyenin ana fikrine uygun olarak bu tipler Müslüman olarak tip değiştirmişlerdir. Kazak bozkırında “Koja-Moldalar (din adamları) Kazaklar arasında İslâm dinini yaymak için edebiyat dilinden, onun içinde de daha çok karşılıklı atışma şiirlerinden faydalanmışlardır (Gabdullin, 1996: 323). Hz. Peygamber ile kafirin karşılıklı atışmaları şeklinde ilerleyen diyalogları Hz. Muhammed'in kafiye “Jiberşi bul geyikti kavir, deymen, Sen özin namaz okıp, musılman ol/ Gönder bu geyiği kafir diyorum, Sen kendin namaz kıl Müslüman ol” önerisiyle kabul görmekte ve Peygamber tarafından onun bu şekilde Müslüman olması övülmektedir.

4. Metinlerin Motifler Açısından İncelenmesi

Birçok halkın folklorunda olduğu gibi Türk folklorunda da geyikle ilgili inanışlara rastlamak mümkündür. Geyik motifinin Şamanizm kaynaklı olduğunu ifade eden görüşlerin yanında Budizm menşeli olduğunu ifade eden görüşler de bulunmaktadır. Geyik motifinin kaynağı konusunda farklı görüşler olsa da ona yüklenen anlam ve eylemler geyik motifinin en eski ve önde gelen folklor motiflerinden birisi olduğunu göstermektedir. İncelenen her iki anlatıda geyik av hayvanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Güzelliği, zarafeti, uysallığı nedeniyle anlatının merkezinde yer alan geyik motifi etrafında geyiğin konuşması, geyiğin ikiz yavrularının olması motifleri de onun kutsallığıyla ilgilidir.

İslâm dininin kabulü sonrasında tercüme yoluyla Anadolu'da yaygın olarak anlatılan bu yazma metinler halkın ilgisi sonrasında mevlit metinleri içerisinde kendilerine yer bulmuştur. Kullanılan motifler, metinlerin icra biçimleri ve yazar/ musanniflerin üslupları bu metinleri birer tercüme metin olmaktan uzaklaştırarak milli metinler haline dönüştürmüştür. Başlıya baş eğdirme, dizliye diz çöktürme, güçsüz ve yardıma muhtaç olana yardım etme nizamı, İslâm dinin temel ahlaki ve dini prensipleriyle süslenerek dinî destan metinleri içinde yeniden vücut bulmuştur.

Edebi metinler toplumlardaki sosyal ve kültürel yapıyı en iyi yansıtan metinlerdir. Avcı Biniger ve Radlov tarafından derlenen Kiyik varyantının temelinde Kral Brahmadotta Catakası olduğu ileri sürülmektedir (Çağatay, 1953: 95-96). Atalan da Güvercin destanının anlatı kaynağını ortaya koyduğu makalesinde bu metinlerin önce doğu edebiyatına Hint ve Budizm vasıtasıyla geçtiği oradan da tercüme yoluyla edebiyatımıza geçtiğini belirtir (Atalan, 2021: 121). Bu görüşler doğrultusunda her iki metnin de aynı seyri takip ettiğini söylemek mümkündür. Anadolu sahası metninde dinî motifler mevlid geleneğine bağlı olarak fazlaca yer alırken Kazak sahası metninin bir şiir (jır) olması hasebiyle bu motifler daha sınırlıdır.

Sonuç

Bu yazıda, Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki bir destan mecmuasında yer alan *Mevlud-i Geyik* ile Radlov tarafından 1870 yılında derlenen ve Babalar Sözi adlı yüz ciltlik serinin onuncu cildindeki *Giyik* adlı dinî destan metinlerinin tanıtımı, metinlerin beslendikleri kaynaklar, tip ve motif açısından karşılaştırmaları yer almıştır.

Halk Edebiyatı metinlerinin en önemli özelliklerinden birisi bağlam merkezli metinler olmasıdır. Bu metinlerin yapı, içerik, işlev özelliklerinin yanında yaratılma zamanı, yaratıcısı, dinleyicisi ve icra şekilleri de vardır. Her iki anlatı türünü yapı özellikleri açısından karşılaştırdığımızda *Mevlud-i Geyik* şekil özellikleri açısından mevlitlere benzese de bunlar bir mevlit değil manzum hikâyedir. Kazak sahası *Giyik* adlı metin, sözlü geleneğin icracıları jırvlar, kıssahanlar ve kitabi akımlar tarafından geleneksel anlatım kalıpları kullanılarak 11'li koşma tipinde anlatılmış ve yazıya geçirilmiştir. Anadolu sahası *Mevlud-i Geyik* adlı metin Divan şiirinin de etkisiyle aruz vezninde beyit nazım birimiyle oluşturulmuştur. İcracı, Hz. Muhammed'e atfedilen bir mucizeyi anlatacağını ve dinleyicinin bundan kendisine hisse çıkartmasını isteyerek metne başlar. Metinde, kafirlerin Müslümanlığı kabul etmelerinin şartı Hz. Muhammed'in mucize göstermesidir. Geyiğin Resul'ün Hak Peygamber olduğunu dile getirmesi, tasavvufi geleneğe yer alan Cennet ve Cehennem tasvirleri, Cebrail'in zor durumda yardıma gelmesi gibi dinî motiflere yer verilmesi bu metinlerin İslâm ideolojisini benimsetmeyi amaç edindiğini gösterir.

Muhteva açısından her iki metin de Hz. Peygamber'in kafirlerin eline düşen bir geyiği mucizeler göstererek kurtarması ve kafirlerin Müslüman olmasını konu edinmektedir. İçerik

açısından benzerlikler olsa da iki metnin olay örgüsündeki bazı farklılıklar şunlardır: Kazak sahası metnin de anne geyik yavrularıyla vedalaşmak için döndüğünde ikiz yavru geyik, Hz. Muhammed'in kefilliği karşısında kendi canlarını feda etmek için Hz. İsmail'in teslimiyetini hatırlatan bir eylemle avcının bıçağına başlarını koymak için birlikte dönerler. Anadolu sahasında ise geyikler anneleriyle dönmezler. Anadolu sahası metninde kâfirler gördükleri mucize karşısında Müslüman olurlarken Kazak sahası metninde kafir avcı, Hz. Peygamber'in tebliği karşısında Müslüman olur. Metinde, Hz. Muhammed'in bu şekilde Müslüman olan kişinin kendilerinden bile daha iyi Müslüman olduklarını ifade etmesi İslâm dinindeki hoşgörü ve fazileti de göstermektedir. Anadolu sahası metninde icracı metne başlarken giriş kısmında mucize anlatacağını belirterek metnin ilerleyen bölümlerinde başka mucizelerden de bahsedeceğinin ipuçlarını vermektedir. Anadolu sahası metinleri sohbet meclislerinde ve toplantı alanlarında Hz. Muhammed'e duyulan sevginin nişanesi olarak son dönemlere kadar okunup dinlenirken Kazak sahası metinleri ise Kazaklar arasında İslâm dinini yaymak amacıyla hocalar ve akınlar tarafından dinî sohbet ortamlarında icra edilmiştir. Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren karşılaşılan dinî manzum hikâyeler yazılı olarak ortaya konulurken Kazak sahasında ise 18. yüzyıl ortalarında hem yazılı hem de sözlü olarak ortaya çıkmıştır.

Halk anlatılarının toplumun zihni derinliklerinden beslenmesi nedeniyle icra edildikleri coğrafya farklı olsa da bakış açısı ve ana fikirler bakımından benzerlik taşır. İncelenen her iki metinde de olaylar Hz. Muhammed etrafında şekillenmiş ve avcılar tarafından yakalanan anne geyiğin kurtarılması kâfirlerin İslâm dini ile müşerref olmaları anlatılmıştır. Kazak sahası Geyik metninde karşılıklı diyaloglar, geleneksel anlatı kalıpları, ayrıntılı tabiat tasvirleri yer alırken Anadolu sahası Mevlüd-i Geyik'te ise itikat ve ibadetle ilgili unsurlar- Tanrının varlığı, Hz. Muhammed'in peygamberliği, cennet ve cehennem tasvirleri- bizzat geyiğin ağzından anlatılır. Her iki hikâyede de icracı dinleyicinin dikkatini toplamak için "Bir mucize anlatayım dinler isen, ya da kulak verip dinler iseniz anlatayım" şeklinde dinleyici hedefli ara sözler kullanarak dinleyici ya da okuyucunun ders çıkartması hedeflenmiştir. Bu, bir anlamda icracının okuyucu ve dinleyiciye anlatacağı hikâyenin bilgi kaynağının güvenilirliğini gösterme referansıdır. Anadolu sahası metninde olayların geçtiği yerler "Çin, Mekke" gibi gerçek coğrafi yerlerken Kazak sahasında mekânla ilgili bir unsura rastlanmamıştır.

Kültürel belleğin anlatıldığı Geyik hikâyeleri icra edildiği coğrafyaya göre farklı isimlerle anılsa da ortak kültürel kodlardan beslendiği için Hz. Peygamberin yüceliği ve onun örnek alınması gerektiği vurgulanmıştır. Dinî destanların diğer jırlara göre daha kısa olması dinleyici ve anlatıcı tarafından daha çok rağbet görmesini sağlamıştır.

Kaynakça

- ADAY, Selma (2022). "Kazak dinî destanları üzerine inceleme". Doktora Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi.
- ADAY, Selma ve Erhan Solmaz (2022). "Kazak Dinî Destanlarında Şekil Üslup Özellikleri/Anlatıcı ve Anlatım Teknikleri", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 72, s. 182-197.
- ALBAYRAK, Nurettin (1993). "Dinî Türk halk hikâyelerinden geyik, güvercin ve deve hikâyeleri". Yüksek Lisan Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi,
- ALPISBAYEVA K. (2005). "Tomga Engen Metinlerge Tüsinikeme" *Babalar Sözi* C.13, s. 293-305.
- ARGUNŞAH, Mustafa (2002). *Kirdeci Ali Keşikbaş Destanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ASLAN, Namık (2006). "Manzum Dinî Hikâyeler ve Kirdeci Ali'ye Ait Olduğu Söylenen İki Hikâye Metni (Güvercin ve Geyik Destanları)", *Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 20, s. 189-207.
- ATALAN, Soner (2021). "Güvercin Destanı'nın Kaynağı Meselesi ve Ahmed-i Cömerd ile Güvercin Hikâyesi", *Türkistan'dan Balkanlara Türk Sufizmi*, (ed.Gülhan Seyhan Alışık) Çanakkale: Paradigma Yayınları, s. 107-124.

- AYTAŞ, Gıyasettin (1999). “Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik”, *Hacı Bektaş Veli Dergisi*, S. 12, s. 165-166.
- AZİBAYEVA Bakıttjan (2004). “Tomga Engen Metininde Tüsinikteme”. *Babalar Sözi*, C.10, s. 297-298.
- ÇAĞATAY, Saadet (1953). “Karaçay Halk Edebiyatından Avcı Bineger”, *Fuat Köprülü Armağanı*, s. 93-113.
- ÇAĞATAY, Saadet (1956). "Türk Halk Edebiyatında Geyiğe Dair Bazı Motifler", *TDAY-Belleten*, S. 4, s. 153-177.
- ÇELEBİOĞLU, Amil (1999). *Türk Edebiyatı'nda Mesnevi XV. yy'a kadar (Sultan II. Murad Devri) (824-855/ 1421-1451)*. İstanbul: Kitabevi.
- ELÇİN, Şükrü (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GABDULLİN, Malik (1996). *Kazak Halkının Ağız Adebîyatı*. Almatı.
- GEDİKLİ, Fethi (2013). “Geyik Destanı”, *Geyik Kitabı*. (ed. Emine Gürsoy Naskali). İstanbul: Kitabevi.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1946). *Türk Edebiyatı Tarihi Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi*. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- KORKMAZ Şenol (2012). “Eski Anadolu Türkçesine ait bir manzum hikâye mecmuası (İnceleme-metin-çeviri-dizin ve tıpkıbasım)”. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1986). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KUMARTAŞLIOĞLU, Satı (2016). “Üsküp Milli Kütüphane’de Bulunan Bir Mecmua ve Bu Mecmuadan Bir Destan: Kıssa-i Azrail Doğan, Cebrail Göğercin”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 19, S. 36, s. 153-166.
- KUZUBAŞ, Muhammed (2008). “Manzum Bir Destan Kitabı (Destân-ı Veysel Karânî, Vefât-ı Hz. Fâtıma, Vefât-ı Hz.İbrâhîm, Hikâyet-i Güğercin, Hikâyet-i Geyik)”, *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 2, s. 304-340.
- LEVEND, Agah Sırrı (1967). “Divan Edebiyatında Hikâye”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, S. 266, s. 71-117.
- OCAK, A. Yaşar (2013). *Türk Folklorunda Kesik Baş Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- ÖZTÜRK, Zehra (2003). “Eğitim Tarihimizde Okuma Toplantılarının Yeri ve Okunan Kitaplar” *Değerler Eğitimi Dergisi*, C. 1 S. 4, s. 131-155.
- RADLOV, V.V. (1870). *Obraztsy Literaturu Turkskikh Plemen Jivuşşih v Yujnoy Sibiri i Zhungarskoy Stepi*. - Sank Petersburg.
- SÜRÜCÜ, Betül (2021). “Geyik ve Güvercin Destanında Hayvan Temsili: Duygudaşlık, Mucize ve İhtida” *Nesir*, S. 1, s. 129-160.
- ZARİÇ, Mahfuz (2014). “Geyik Destanı (Destan-ı Geyik), Ebû Zerr ve Kardeşlik Eğitimi”, *Heceöykü*, S. 63, s. 144-153.
- 3336 Nolu Manzum Hikâye ve Destan Mecmuası, Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi, Kütahya.

Metinler

Ek.1: Kiyik (Kazak Türkçesi)

O zamanda bar eken jalğız kiyik,
Tamam kâpir attandı tuzaq jıyıp.
Tuzağına kâpirdiñ kiyik tüsip,
Kete almadı bul kiyik tartıp üzip

Qudayım, jetkizbeysiñ bizdi düzge,
Estimegen söz keter qula düzge.
Kiyik degen azğantay öleñim bar,
Tıñlasañız, aytaym onı sizge.

Kiyikti aldı ol kâpir torın qırıp,
Aqqa jıgıldı ol Kiyik moyın qoyıp. 10

Geyik Türkiye Türkçesi

O zamanda varmış yalnız bir geyik,
Tüm kafirler vardılar tuzak kurup.
Kafirin tuzağına geyik düşüp,
Tuzaktan kaçıp kurtulamadı bu geyik.

Tanrım, kavuşturuyorsun bizi doğru yola,
İşitilmeyen söz, kayboluyor doğru yolda.
Geyik adlı küçücük bir şiirim var,
Dinleseniz, söyleyeyim onu size.

Ağından geyiği aldı bu kafir,
O sırada geyik de Tanrıya yalvardı

Kiyik degen azğantay öleñim bar,
Tıñlağanğa aytamın qulaq qoyıp.

Kiyikti aldı ol kâpir torın qurıp,
Aqqa jıǵıldı ol Kiyik moyın qoyıp
Bavızdavğa Kiyikti jatqızǵanda,
Mustapa Muhambetim jetip bardı.

Kâpirge Muhambetim sälem berdi:
- Muniñ janın mağan ber, kâpir, - dedi.
Äjetiñe jaramas arıq Kiyik,
Eki laqtı beysara muñlıq edi. **20**
Muhambet:
- Köñili bul Kiyiktiñ laǵında,
Qaldı laǵı bir tavdıñ bulaǵında.
Anasına azınap jılağanı,
Ayan boldı Allanıñ qulaǵına.

Kâpir:
- Tas altın şıqqan tavdan teremisiñ,
Meniñ aytqan sözime eremisiñ?
Sol Kiyik barğannan kelmey ketse,
Janıñnan kiyigiñdi beremisiñ?

Muhambet:
- Tas altın şıqqan tavğa teredi-aqpın,
Seniñ aytqan söziñe eredi-aqpın. **30**
Sol Kiyik barğannan kelmey ketse,
Janıñnan, jazğan qul, töler-aqpın.

Aytadı ayt degenin han taǵına,
Aqınıñ şek keltirmey til-jaǵına.
Kepil bop Muhambet jiberген soñ,
Zırıldap ketti Kiyik laǵına.

Kiyik balası ayttı:
- Payğambar bizden burın ötti deydi,
Pendesine jol salıp ketti deydi.
Alaqaş, anam saldı da jetip keldi,
Ne boldı sağan, ana, - deпти deydi. **40**

Kiyik:
- Bar edi kişkentaydan köp künayım,
Köp davsım şıǵarmay bir jılayım.
Jabanıñ otına jürgenimde
Tüsirdi tuzaǵına bir Qudayım.

Kiyik balası:
- Biz aqılı joqpız, kârip anam,
Bir sen emes, bärimiz öldik tamam.
Kâpirdiñ tuyaǵına ilinipsiñ,
Sol kâpir jibererde ne ayttı sağan?

Kiyik:
- Sol kâpir jibererde ündemedi,
Muhambet kepil bolğan Mustapa edi. **50**
Jerinde mezgil aytqan barmay ketsek,
Sol kâpir Mustapanı ustaydı endi.

Kâpir Muhambetke aytadı:

Geyik adlı küçücük bir şiiirim var,
Söylerim, dikkatlice beni dinleyene

Ağından geyiği aldı bu kafir,
Geyiği alıp tuzaǵını yere koydu.
Kesmek için geyiği yatırdıǵında,
Muhammed Mustafa yetip vardı

Kafire Muhammed'im selam verdi
- Bunun canını bana baǵısla, kafir, - dedi.
Hiçbir işine yaramaz bu zayıf geyik,
İki yavrulu biçare (geyik), perişan idi.
Muhammed:
- Gönlü (aklı fikri) bu geyiğin yavrusunda,
Yavru kaldı bir dağın pınarında.
Annesini özleyerek ağlaması,
İşitildi Allah'ın kulaǵına.

Kafir:

Dağa çıksam taş ve altın toplar mıyım?
Benim dediklerime inanır mısın?
Bu geyiği bırakır da ya geri dönmezse,
Yerine canını kıyıp verir misin?

Muhammed:

- Taş ve altını çıktığım dağdan toplarım,
Senin söylediğin sözlere inanırım.
Bu geyik gidip de, geri dönmezse,
Canımı kıyarak veririm sana.

Söyler, söyle dediklerini han daǵına,
Akın(şair) sınır getimez diline çenesine
Kefil olup Mahammed, serbest bırakınca,
Koşarak gitti geyik yavrusuna.

Yavru geyik şöyle der:
- Peyğamberi bizden önce geçti derler,
Kuluna yol göstererek gitti derler.
Mutluyum, annem koşarak yanıma geldi,
Ne oldu sana, anne - demiş derler

Geyik:

- Var idi küçüklüğümden çok günahım,
Sesimi çıkarmadan bir ağlayayım.
Yaylada otlanarak gezerken,
Tuzaǵına düşürdü beni Tanrım.

Geyik yavrusu:

- Bizim aklımız yok, garip annem
Bir sen değil, hepimiz öldük tamam
Kafirin tuzaǵına düşmüşsün,
O kafir seni bırakırken ne söyledi sana?

Geyik:

- O kafir bırakırken, bir şey demedi,
Kefil olan Muhammed, Mustafa idi.
Vaktinde gitmesek vaad ettiğimiz yere,
O kafir Mustafa'yı yakalar o zaman.

Kafir Muhammed'e seslendi:

- Mingeni Payğambardıñ arğımaq sur,
Şıtırmandı aralay uşadı qur.
Aldıñ ba azıp izdep, Muhambet,
Käne, Kiyik kelgeni, keşigip tur.

Muhambet:

- Mingeni Payğambardıñ arğımaq sur,
Şıtırmandı aralay uşadı qur.
Aqşam men namazdiger arasında
Kiyik endi keledi, ayalday tur. **60**

Kiyik balası şeşesine:

- E, şeşe, sen barğanşa men bararmın,
Artıman bir kün qalmaq tez bararmın
Käpirdiñ ol qayravlı qara pışaq,
Senen burın men barıp ilinermin

Şeşe:

- E, balam, barma deymen, sen ölersiñ,
Şöp jeseñ tisiñ şıqqan kün könersiñ.
Anañ joq, süyenerge atañ da joq
Üşbu waqta zar qılıp küñirenersiñ.
Käpir ayttı:
- Jıǵıldı Aqqa Kiyik moyın qoyıp,
Seni jeseñ keter em bir-aq toyıp. **70**
Kepildiǵıñnen qutıldıñ-av, Muhambet,
Bir kiyigim keledi üşev bolıp.

Muhambet:

- Tas altın tavğa şıqsam teremin be,
Seniñ aytqan söziñe eremin be?
Üş Kiyik keledi dep quvanasıñ,
Men sağan ol üşevin beremin be?

Kiyik:

- Aytamın ayt degeniñ, Muhambetim,
Eki laǵım, men ölsem, qalar jetim.
Jetimşilik basıñnan keşken joq pa,
Habar bola jüre kör, Muhambetim. **80**

Muhambet:

- Biz habarşı bolayıq, siz bariñiz,
Toqtav salmaq käpirge tez bariñi
Jılay-sıqtay bara kör, bayǵus Kiyik,
Jeter me eken Allağa tileǵiñiz.

Kiyikti käpir quvanǵannan qamap aldı,
Qamap alıp moynına belbev saldı.
Kiyikti bavızdaǵalı jatqanda Mustapa
Muhambetim taǵı bardı.

Mingeni Payğambardıñ arğımaq sur,
Aralay şıtırmandı uşadı qur. **90**
Jiberşi bul Kiyikti, käpir, deymen,
Sen öziñ namaz oqıp, musılman bol.

Qus uşıp, bulbul degen qonar qumğa,
Quday jetkiz devşi edim osı jolğa.
Kiyigimdi jibersem, av, Muhambet,

- Peygamberin bindiǵi gri soylu aygır,
Nice yerleri geze geze uçuyor.
Aldın mı aradıǵını, Muhammed,
Hani, geyik gelecekti, gecikiyor.

Muhammet:

- Peygamberin bindiǵi gri soylu aygır,
Nice yerleri geze geze uçuyor.
Akşam ile ikindi arasında,
Geyik şimdi gelir, bekleyedur

Geyik yavrusu annesine:

- Anne, sen varıncaya kadar ben de varırım,
Bir gün gecikmeden tez gelirim.
Kafirin o keskin siyah bıçaǵına,
Senden önce ben gelip kurban olurum.

Anne:

- Hey, evladım, gitme diyorum, ölürsün,
Dişin çıkmış, güneş altında otlanırsın.
Annen yok, destekleyecek baban da yok,
O zaman ağlayarak üzülürsün.

Kafir der:

- Kaybetti geyik Tanrıya razı olup,
Seni yeseydim, giderdim, bir doyup,
Kefil olmaktan kurtuldun, Muhammed,
Bir geyiğim geliyor üç olup.

Muhammed:

- Dağa çıksam taş altın toplar mıyım?
Senin söylediklerine ikna olur muyum?
Üç geyik gelecek diye sevinirsin,
Ben sana o üçünü verir miyim?

Geyik:

Söylerim ne istersen Muhammedim,
İki yavrum, ben ölsem, kalır yetim
Yetimlik başından geçmedi mi?
Haberin ola ya Muhammedim!

Muhammed:

- Biz haberci oluruz, siz gidiniz,
Durmadan kâfire tez gidiniz.
Ağlayarak gitti zavallı geyik,
Ulaşır mı acaba Allah'a duamız.

Kafir sevinçle geyiği ahırına kapattı,
Kapataraq boynuna ip geçirdi.
Geyiği boğazlayacağı sırada Mustafa,
Muhammed'im tekrar geldi.

Peygamberin bindiǵi gri soylu aygır,
Nice yerleri geze geze uçuyor.
Bıraksana bu geyiği, hey kafir, diyorum,
Sen kendin namaz kıl, Müslüman ol.

Kuş uçup, bülbül konar kuma,
Tanrım, kavuştı beni bu yola.
Geyiğimi bırakırsam, hey Muhammed

Men de öziñdey bolarımın musılman[ğa] Ben de olurum senin gibi Müslüman

Bulbul degen qus uşıp qonadı,
Sayasınan sarqırıp ot janadı.
Osınday musılman bolğan adam,
Bizlerden äjeptävir sol boladı. **100**

- Qus uşıp, bulbul degen qonar qumğa,
Quday jetkiz devşi edim osı jolğa.
Kiyiğini jiberdim, av, Muhambet,
Men musılman boldım, älhamdulilla.

Payğambar bizden burın ötti, - deydi,
Pendesine jol salıp ketti, - deydi.
Kiyiğini jiberdim, av, Muhambet,
Barşa murat basına jetti, - deydi **108**

Bülbül denen kuş uçup konar,
Gölgesinden parlayarak ateş yanar.
Böyle Müslüman olan bir adam,
Bizlerden(böylece) daha iyi olur.

- Kuş uçup, bülbül konar kuma,
Tanrım, kavuştı beni bu yola.
Geyiğini bıraktım, hey Muhammed,
Müslüman oldum ben, elhamdülillah

Peygamberi bizden evvel geçti - derler,
Kullara yol göstererek gitti - derler.
Geyiğini bıraktım, hey Muhammed,
Sonunda muradına kavuştı – derler

Ek. 2: Haza Mevlüd-i Geyik

1. Bir mu‘cizât eydeyim diñler isen **23b**
Cânı dilden nef‘ni anlar isen

2. Kıldı ikindi Hâkkin beyğamberi
Yaradılmışlarıñ oldur serveri

3. Ol Hâbüllâh Muḥammed Muştafâ
Dini eri kendi pak-ı şafâ

4. Mescid içere otururdu ol Rasûl
Kendüsi oldı uşüllerden uşûl

5. Otururdu söykenüb mihrâbına
Hem naşihat iderdi aşhâbına

6. Ol Rasûliñ aya beñzerdi yüzi
Yârın ol dileyiser Hâkdan bizi

7. Cümle aşhâbı dahî anda bile
Şohbet eyderdi bular mâhile

8. Gördiler karşudan birkaç atlu gelür
Ammâ ‘azîm heybetlü gelür

9. Gelüben mescid önünde turdılar
İnüben birkaç mescide girdiler

10. Girüben Rasûle virdiler selâm **24a**
Şâf oluben karşı turdılar temâm

11. Dediler kim gösteriñ bize Muḥammedi
Şol ki dînimize bâtıldur dedi

12. Kimdür ol kim bûtlara bâtı deye
Hâk içinde böyle da‘vî eyleye

13. Deñ aña kim bu sözi söylemesün
Söyler ise bu arada turmasun

14. Yoḥsa beyğamberliğin kılsun ‘ayân
Ger yoğısa sözi icinde yalân

15. ‘Ömer eydür ya Rasûl ben tırayın
Tırra ile cümlesin yoğurayım

16. ‘Alî aydür ya Rasûl ben tırayın
Zülfiğârıla cümlesin kırayın

17. Rasûl aydür Yâ ‘Alî tıralum
Nedür dileklerin biricik şoralım

18. Belki bular hükme fermân olalar
Mu‘cizâtı görüb müslimân olalar

19. Rasûl eydür nedür dileğîñüz
Gelsün ilerü otursun beğîñüz

20. Bular eydür gelüben oturmazuz
Bir nefes dağî karşında tırmazız

21. Bize beyğamberliğîñ eyle ‘ayân
Ger yoğısa imdi sözüñde yalân

22. Gördi Rasûl bir geyik bağı ata
Anı gördi şöyle kaldı ‘ıbrete,

23. Taşmayıla bağı ayağı başı **24b**
İllâ sel gibi aqar gözi yaşı

24. Şeşdiler ol geyiğün ayağını
Bek tıtdılar bu gâziniñ bağını

25. Aluben ol geyiceği yetdiler
Ol Rasûliñ öñine iletdiler

26. Dediler kim buña söziñ söylegil
Bize beyğamberliğîñ ‘arz eylegil

27. Rasûl eydür kıyuviriñ siz anı
Söylesün yeri göği yaradanı

28. Bunlar eydür şeşicek geyik kaçar
İki kez seğirdir ise bir mil kaçar

29. Cıķıcak elden geyiğimüz kaçar
Buña kaçıcığaz ya kimler yeter

30. Rasûl eydür hele sözümi tıtuñ
Geyik kaçar ise siz beni tıtuñ

31. Rasûl eydür ol geyicek söylesün
Size beyğamberliğim şerh eylesün

32. Kâfir beği eşidecek bu sözi
Güldi eydür aldayayındır bizi

33. Alıla geyiceğimüz elden ala
Kim bilür naşıl câzûlıkırlar kııla

34. Belki bizi kendüzine döndüre
Evimize dağî maħrûm göndüre

35. Kırk kişiyüz avlâyüben tutmuşuz
Bir gece dahî yabanda yatmışuz
36. Rasûl eydür hele siz şeşin anı **25a**
Söylesün ol mu'cizâtıla beni
37. Şeşdiler geldi geyik cün maħfile
Hak Çalabın adını getürdi diline
38. Hak Çalab dil verdi lütfından aña
Vir şalavât didi vireyim saña
39. Eydür ey iki cihânın serveri
Hak Çalabın sevgülü beygamberi
40. Teñri birdür sen Rasûlsin bî-gümân
Yerde gökde işbu söz oldu 'ayân
41. Her kim bunda Hak Rasûl bildi seni
Tâmû odından azâd oldu teni
42. Her kim seni Hak Rasûl bilmedi
Yarın ol tâmû dibinde kaynadı
43. Yedügi zaķkûm ola yeri caħim
Yüzi kara icdügi ola ħamim
44. Her kim senin ħükmüne fermân ola
Yeri cennet yoldaşı Rızvân ola
45. Ben dahî göynüklüyem Yâ Muştafa
Bir ħaribem yâ velî gördüm cefa
46. Cîn ilinden gelmişidim ben ħarib
İsterdim ħardaşım yâvı kılub
47. Mekke Tağında gelüben ħuzladım
İki ħuzucık toğurdım gizledim
48. Dûn şabaħın tırışıldım otlayam
Südenüben gerü bunlara varam
49. Ol kâfirler gelüben avladılar **25b**
Onıla dört yanımı bağladılar
50. Kacamadım yoğıdı bende mecâl
ħardaşı yavı kılanda olmaz mecâl
51. ħardaşsız kişiniñ ħâli nolur
ħamularda yalımı alcaķ olur
52. Kişiniñ ħardaşı yürek yağıdır
Mâlı milki baķcesi hem bağıdır
53. Şimdi budur baña yürek yağı
Söyleyeyim ol iki ħuzucağı
54. Dişleri bitmedi ot otlayalar
Neylesünler ol ıssız tağda olar

55. Yâ Rasûl baña beyâbdan ol bugün
Yüreğim derdine dermân ol bugün

56. İrişeyin ol iki kızulara
Hâlimi ma'lûm eydeyim anlara

57. Geyikden eşiddi Rasûl bu sözi
Bu söze göynükdi Rasûliñ özi

58. Rasûl eydür bunlara sözüm tutiñ
Geyiğü baña bağışlan ya şatuñ

59. Yâ bayandan olayın inanuñ
Gelmez ise behâsın benden aluñ

60. Bular eydür nemiz eksik şatalum
Ammâ bayandan olursañ tütalum

61. Geyiğimüz gelmez ise bil anı
Böyle bilkim öldürem ben seni

62. Rasûl ikrâr etdi anı şaldılar **26a**
Çavli ikindiyeğin kıldılar

63. Cıkdı geyik ağlayu girdi yola
Hâyif aña kim kızusından ayrıla

64. Bu söz oğdur uğramasun kimseye
Kızılar ayrılığına kimler doya

65. Geyiğün aklar idi gözi yaşı
Yel gibi geçer idi tağı taşı

66. Vardı etdi ey iki körbe kızu
Şorayım geliñ sizin hâliñüzi

67. Geliñüz bâri yüziñüz göreyim
Karnıñuz acdır sizi toyurayım

68. Ey kızılar biliñ öksüz oldunuz
Anañuzdan dağhı mañrûm kalduñuz

69. Bunlar eydür anamız noldı size
Böyle sözler söylemezdiñ sen bize

70. Ey kızılar kâfire tütülmüşam
Hağ Rasûlini pâyândan virmişem

71. Cünki eşitdi kızılar bu sözi
Yaşıla töldi kızılarıñ gözi

72. Bir araya gelüben ağlaşdılar
Geyik ile kızılar söyleşdiler

73. Geyik eydür ben giderin aradan
Çaydıñızı göre sizi yaradan

74. Böyle deyücek kızılar ağladı

Anasınũ ciğerini tağladı

75. Ey ana südüñ bize oldı Һarâm **26b**
Ol Rasûle idesin bizden selâm

76. Cün esenleşüb geyik döndi geri
Teñri Һükmin diñle imdi gel bertü

77. Cıqđdı geyik ağlayu girdi yola
Vây aña kim Һuzusından ayrıla

78. Tağ taş dere debe dimez geçer
Gözlerinden yaş yerine Һan şacar

79. Bir âdem gönderdi ol kâfir beği

80. Yolına tuzağ Һuruben getdiler
Ol geyiği tuzağ icre tutdılar

81. Һaldı geyik tuzağ icre ağlayu
Hağ Һalab buyruğına bel bağlayu

82. Eydür ey ‘âlemlerin sırrın bilen
Her işe bağmadan sensin gören

83. Dertlüyem dermân irişdir Yâ Һakîm
Ben za‘îfem kim senin lütfiñdan velim

84. Hec öñüme gelmez idi bu cefâ
İllâ pâyândan idi cân Muştafa

85. Ol geyicek tuzağ icinde kalur
Hağ Һalab Cebrâile emir kıdur

86. Tiz iriş ol geyüği getür dedi
Tuzağıla Rasûl getür dedi

87. Cebrâil cün ol geyiği getürür
Muştafa Һazretine yüz urur

88. Geldi geyik öteye Yâ Allah dedi
Hağlimi gör yâ Rasûlallah dedi **27a**

89. Ma‘zür tutuñ bu benim gec geldiğim
Size ma‘lûmdurur âhir nolduğım

90. Görđi kâfirler geyiđüñ geldiğini
Rasûl önünde ‘özür dilediğini

91. Ol kâfirler şâfila oturdılar
Küfri terk idiüb imân getürdiler

92. Һırkı da şol dem müslimân oldılar
Muştafağa Hağ Rasûlsin dediler

93. Getmişidi bes bular Һavmi ile
Cümlesi imân getürdi heb bile

94. Muştafa aşhâb ile şâz oldılar
Cümlesi Һayğudan âzâd oldılar

95. Geyiği göndere çıktılar gerü
Vir şalavât şâhı beygamberî

96. Geyiği bile yola gönderdiler
Kâfiri cümle dîne dönderdiler

Ek 3: Resimler



Hâzâ Mevlüd-i Geyik

КІК

Киік

О заманда бар екен жалғыз киік,
Тамам көуір аттанды тұзақ жиып.
Тұзағына көуірдің киік түсіп,
Кете алмады бұл киік тартып үзіп.

Құдайым, жеткізбейсің бізді дүзге,
Естімеген сөз кетер құла дүзге.
Киік деген азғантай өлеңім бар,
Тыңласаңыз, айтайын оны сізге.

Киікті алды ол көуір торын құрып,
10 Аққа жығылды ол киік мойын қойып.
Киік деген азғантай өлеңім бар,
Тыңлағанға айтамын құлақ қойып.

Торын құрып ол көуір киікті алды,
Киікті алып тұзағын жерге салды.
Бауыздауға киікті жатқызғанда,
Мұстапа Мұхамбетім жетіп барды.

Көуірге Мұхамбетім сөлем берді:
— Мұның жанын маған бер, көуір, — деді.
Өжетіңе жарамас арық киік,
20 Екі лақты бейшара мұңлық еді.

Мұхамбет:

— Көңілі бұл киіктің лағында,
Қалды лағы бір таудың бұлағында.
Анасына азынап жылағаны,
Аян болды Алланың құлағына.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



YENİ TARİHSELÇİLİK (POSTMODERN TARİH) YAKLAŞIMIYLA YAZILI KÜLTÜR ORTAMINDA YUNUS EMRE¹

Yunus Emre in the Environment of Written Culture with the New Historicistic (Postmodern History) Approach

Tuğba AYDIN*

Öz

Yunus Emre uzun zaman önce yaşamış olsa da günümüzde etkisi devam eden, Anadolu'nun en sıkıntılı günlerinde yol gösterici olmuş tasavvuf şairlerimizden biridir. Onun eserlerinde ortaya koyduğu fikirleri ve hakkında oluşan menkıbelerle aydınlanan yaşayış biçimi, pek çok yönden kıymetli görülür. Sözlü kültür ortamında gelişen bu bilgiler günümüz yazılı ve elektronik kültür ortamlarında da kullanılmaya ve çeşitlenmeye devam etmektedir. Değişen zaman dilimlerinde Yunus Emre, yeni ve dönüşen işlevler kazanarak Cumhuriyet dönemi sonrası eserlerde de yer almıştır. Çalışmada, Yunus Emre ve eserleri, hakkında bilgi veren tarihi kaynaklar, menakibnâmeler ve Cumhuriyet dönemi sonrası oluşan eserlerin karşılaştırmalı değerlendirilebilmesi için öncelikle literatür taraması yapılmış, geçmiş kayıtlar ve günümüz yazılı kültürü arasında kurulan bağlantı; edebiyat ile tarihin tamamen birbirinden ayıramayacağını, ikisinde de insan elinden çıkmış olmanın getirdiği bir öznelikten kaçışın mümkün olmadığı fikrini benimseyen yeni tarihselcilik yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Böylelikle Yunus Emre'ye dair yeni ortak kabuller gün yüzüne çıkarılmıştır. Çalışmanın amacı; yeni tarihselci yaklaşım çerçevesinde günümüz edebiyatında ve insan zihninde Yunus Emre'ye ne gibi yeni anlamların kazandırıldığı, Yunus Emre imgesinin hangi yönde değişime uğradığı, hangi işlevlerle var olmaya devam ettiği gibi unsurları ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre imgesi, Cumhuriyet dönemi sonrası eserler, Yeni tarihselcilik (Postmodern tarih).

Abstract

Although Yunus Emre lived a long time ago, he is one of our Sufi poets whose influence continues today and who has been a guide in Anatolia's most troubled days. His way of life, illuminated by the ideas he put forward in his works and the legends formed about him, is seen as valuable in many ways. This information, which developed in the oral culture environment, continues to be used and diversified in today's written and electronic culture environments. In changing time periods, Yunus Emre gained new and transforming functions and took part in the post-Republican era. In the study, first of all, literature research was conducted in order to evaluate Yunus Emre's works, historical sources giving information about him, menakibnames and works created after the Republic period, and the connection established between past records and today's written culture; It has been evaluated with the new historicism approach, which adopts the idea that literature and history cannot be completely separated from each other, and that it is not possible to escape from a subjectivity brought about by being human. Thus, new common assumptions about Yunus Emre were brought to light. Purpose of the study; Within the framework of the new historicist approach, it is (AIMED) to reveal the elements such as what new meanings Yunus Emre has gained in today's literature and in the human mind, in which direction the image of Yunus Emre has changed, and with what functions it continues to exist.

Keywords: The image of Yunus Emre, Publications after the republican period, New historicism (Postmodern history).

¹ Bu çalışma yazarın "Yunus Emre Ve Eserlerinin Yazılı Kültür Ortamındaki Görünümünün Yeni Tarihselcilik (Postmodern Tarih) Yaklaşımına Göre İncelenmesi" adlı tez çalışmasından üretilmiştir.

* Yüksek Lisans Mezunu, Sinop Üniversitesi, tugbaaydin935@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2058-5408

Giriş

Halk arasında ortaya çıkan ve zamanla yayılan pek çok anlatı, sonrasında da farklı kültür ortamlarında varlıklarını sürdürürler. Menkıbe, efsane, deyiş gibi sözlü kültür ürünleri zaman içerisinde değişim göstermeye ve yazılı kültür ortamında yer edinmeye devam etmiştir, buna göre iki kültür ortamı birbirinden tamamen bağımsız değildir. Sözlü kültürde şekillenen Yunus Emre ve eserleri yazılı kültür ortamında yeniden karşımıza çıkar. Böylelikle sadece sözlü kültür değil yazılı kültür ortamında da Yunus Emre'ye dair farklı pek çok unsur oluşur. Sözlü kültür ortamı tam anlamıyla kalmasa da etkileri devam etmektedir.

Bugün hemen hemen her kültürde bir yazı kavramı ve bu kavrama dayanan bir yazı deneyimi bulunduğu için, gerçek anlamda birincil sözlü kültür pek kalmamıştır. Fakat ileri teknolojiden yararlanan pek çok kültürde ve altkültürde derece derece hâlâ birincil sözlü kültürden kalma düşünce biçimlerine rastlamak mümkündür (Ong, 2014: 24).

Yunus Emre ile ilgili sözlü kültürde oluşarak günümüze kadar ulaşan ortak kabuller, tarihi kayıtlar sorgulanabilir. Bu sorgulama, Yunus Emre'ye dair farklı bakışları meydana çıkarma imkânı tanır. Tarihi kayıtların pek çok sebeple tamamen nesnel bilgiler içermeyip, öznel yorumlar barındırdığı fikrini yeni tarihselciler ortaya koyar. Yunus Emre ve etrafında oluşan eserler bu yaklaşımla değerlendirildiğinde bazı sonuçlara ulaşmak, kabul edilen bilgilere eklemeler yapmak mümkündür. Yunus Emre biyografisi, coğrafyası, kültürü, menkıbeleri ve hatta şiirleri her zaman değişim ve dönüşüme açıktır. Bu değişimleri, katılan yeni bilgileri değerlendirmede yeni tarihselcilik yaklaşımından faydalanılabilir. Yeni tarihselcilik, 1980'lerde geliştirilen, tarih ile edebiyatın tamamen ayrı iki alan olduğunu düşünenlere aykırı duruş sergileyen bir düşünce biçimidir (Oppermann, 2006). Yeni tarihselciler; nesnel bir tarih yoktur, insan zihninin ürünü olması bu nesnelliği gölgeler ve tarih ile edebiyat bu noktada keskin çizgilerle birbirinden ayrılamaz, demektedir. Tarihi bilgiler daima sorgulanabilir, değişebilir, eklemeler yapılabilir. Kuramı geliştirenler arasında önemli bir yere sahip olan Greenblatt, Shakespeare'ın oyunlarından yola çıktığı çalışmasında “energia” ifadesinden söz eder. Shakespeare'ın oyunlarının geçmişten günümüze gelişini bu ifade ile açıklar. Greenblatt'a göre (2001: 19-33) toplumsal enerji; güç, karizma, merak, kolektif rüyalar, arzular, dinsel korku unsurları, yaşantı yoğunlukları gibi unsurlardan oluşur. Toplum tarafından üretilen her şey buraya dahildir.

Toplumsal enerji sonsuz bir dönüşüm içerisine girer ve böylece geçmişte oluşan eserler canlılıklarını sonraki yüzyıllarda da sürdürür. Greenblatt'ın bu yaklaşımı Yunus Emre ve eserlerinin günümüze kadar ulaşmasını açıklar. Yunus Emre ve eserlerinde toplumsal enerjinin taşındığı görülür, aynı zamanda Yunus Emre ile ilgili anlatı ve eserler onun yetiştiği coğrafyanın, kültürün, geleneğin devamlılığını sağlar. Böylelikle başlangıçtaki toplumsal enerji zaman içerisinde farklı şekillerde varlığını sürdürerek günümüze kadar ulaşır.

Yeni tarihselciliği geliştiren isimler arasında Hayden White'ın fikirleri de göze çarpar. Ona göre, tarih anlatıları sözel kurgulardır ve nesnel bilimden ziyade edebiyata yakındır (1985: 82). White (2008: 22) “vakayinâme” ve “öykü” terimleri üzerinde durur. İkisinin de seçme ayırma düzenleme süreçlerinden geçiyor oluşunu ortaklık olarak sunar. Ona göre, “tarih” ile “kurmaca” arasındaki farklılık şudur; tarihçi kendi öykülerini “bulurken”, kurmaca yazarı kendi

öykülerini “ıcat eder”. Benzer şekilde Antakyalıoğlu’nun (2013: 114) fikirleri de tarihin nesnel bir olgu olamayacağı üzerinde yoğunlaşır çünkü tarih geçmişteki olanları, belli bir sırada “öyküleyen” bir anlatı haline getirir. Bu aşamada yorumlamaların kaçınılmaz oluşu tarihçi ile roman yazarını birbirine benzetir.

Yeni tarihselciler, tarihi de edebiyat gibi sorgulanabilir, şüphe edilebilir bir yaklaşım olarak görürler. Klasik tarih anlayışının aksine yeni tarihselci bakışta, üst güçler sorgulanabilir, alt gruplar da tarihe dâhil edilir. Geri planda kalan her bir unsur yeni tarihselcilerin üzerinde durdukları noktalardır. Yukarıda ana hatlarıyla tanıtılan yaklaşım, Yunus Emre ve eserlerinin günümüzdeki aktarımının değerlendirilmesinde katkı sağlayacaktır. Bu yaklaşıma göre, Yunus Emre ve eserlerinin yazılı kültür ortamındaki görünümü, klasik yaklaşımların ötesinde değerlendirilirken; toplumsal enerjinin dolaşımı, alt grupların görünür hâle gelmesi, kalıp ifadelerin aktarımı, deyişlerin ve şiirlerin çeşitlenmesi/dönüşümü gibi unsurların nasıl oluştuğu üzerinde durulacaktır. Yunus Emre’ye dair klasik tarih araştırmalarında ne tür bilgilerin oluştuğunu görmek, günümüzdeki durum ile olan farklılığı değerlendirme noktasında faydalı olacaktır.

Göker İnan (2021: 1-12) Yunus Emre ile ilgili bilgi içeren tarihi kayıtları sıralarken en eski kaydın Georgius’un Tractatus adındaki eseri olduğunu belirtir ve “Âşıkpaşazâde, *Tevârih-i Âl-i Osmân*”, “Ramazanzâde Mehmed Çelebi, *Târîh-i Nişâncı*”, “Hoca Sâdeddin Efendi, *Tâcü’t-Tevârih*”, “Gelibolulu Mustafa, *Âlî Kühü’l-Ahbâr*”, “Nişancızâde Mehmed Efendi, *Mir’âtü’l-Kâinât*”, “Ahmed Hasîb Efendi, *Silkü’l-Le’âl-i Âl-i Osmân*” adlı eserleri de Yunus’a dair kronikler olarak ekler.

Abdülbaki Gölpınarlı (1961: 72) Yunus Emre’nin hangi yüzyıllar içerisinde varlık gösterdiği ve doğum-ölüm tarihine dair kabul edilen ortaklığın, doğumunun H. 638, ölümünün H. 720 şeklinde olduğunu ifade eder. Yunus Emre’nin doğumu, ölümü, iletişim halinde olduğu kişiler, tarikatı, instisap ettiği kişiler, ümmiliği ile ilgili çeşitli bilgiler vardır. Bazılarına göre sufi şair, bazılarına göre halk şairi, bazılarına göre Sünni ve Alevî Bektâşi çevresinde benimsenmiş bir isim, bazılarına göre ise Melâmeti- Kalenderi meşrebe sahip biridir (Ocak, 2012: 186-193). Yunus Emre’ye dair tarihi kayıtların çoğuna Taşköprülüzâde’nin eserinden ulaşılır. Taşköprülüzâde’ye göre, Yunus Emre, dönemin arif şeyhlerindedir. Tabduk Emre’nin yanında bulunmuş, uzun bir süre şeyhinin zaviyesine içerisinde asla eğri odun olmayacak şekilde odun taşımış, açık kerametleri olan biridir (2019: 108).

İsmail Hakkı Bursevî de Taşköprülüzâde’ye benzer şekilde Yunus Emre ve Tabduk Emre arasındaki ilişkiye değinir (2019: 42). Âşık Çelebi, İbrahim Has, Bursalı Mehmet Tahir ve benzeri isimler Yunus’a dair bilgi veren araştırmacılarıdır. Günümüzde daha çok başvurulan, menkıbelerin toplandığı çalışma ise Firdevsî tarafından oluşturulan “Hacı Bektâş-ı Veli Vilayetnâmesi”dir. Çalışmalarda çoğu noktada ortaklıklar korunurken birkaç araştırmacı bazı noktalarda ayrılır. Bu ayrılık günümüzde oluşan eserlerle sürdürülmeye devam eder. Sonraki yüzyıllarda, günümüzde oluşan eserler de ilk bilgilerin üzerine eklemeler yapar niteliktedir. Yazarlar bu konuda son derece özgürdür. “Bu özgürlük tarihi genel yapısından çok uzaklaştırmadan değiştirip boşlukları daha yaratıcı biçimde doldurarak tüm gelenekleri yıkabilme” (Oppermann, 2006: 64) durumudur. İşte bu hususlarda yeni tarihselci bakışın

ilkeleri akla gelir, Yunus Emre'ye dair ortaya koyulan bilgilerin ya hepsi geçerli ve doğru kabul edilmelidir ya da hepsi geçersiz sayılmalıdır.

Yukarıda sözü edilen bilgiler ışığında yeni tarihselci bakışla günümüzdeki Yunus Emre algısına dair tespitlerin yapılması için; İskender Pala'nın *Od* isimli romanı, Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm* isimli tiyatrosu, Mustafa Özçelik'in *Gülün Sırrı* isimli hikâyesi ile çalışma sınırlandırılmıştır. Yapılan sınırlandırmada eserlerin ve yazarların nitelikleri göz önünde bulundurulmuştur. Söz konusu eserler, Yunus Emre imgesinin geçmişten günümüze kadarki değişimini ve ona dair yeni ortak kabulleri ortaya koymak için başvurulan yeni tarihselci bakış açısıyla değerlendirilebilecek niteliktedir. Bununla birlikte, Yunus'un farklı düşünce biçimlerinde nasıl şekillendiğini görebilmek amacıyla farklı bakış açısına sahip yazarlar olmasına dikkat edilmiştir.

İskender Pala, divân edebiyatıyla ilgili, akademisyen olan ve çalışmalarında tarihi araştırmalar da yapan bir isimdir. Bu tavrı, Yunus Emre imgesinin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Yunus Emre'ye yönelik; tarihi bir kişilik midir, nasıl bir dönemde yaşamıştır, şiirleri nasıl oluşmuştur gibi soruların cevabını Pala, onu tarihi bir zemine oturtturarak vermiştir. Nihat Asyalı ise eserinde Yunus'un tasavvufi yaşamından çok söz etmez ve toplumsal hayata yönelik anlatımlar yapar. Onun için önemli olan mücadele etmek ve kişinin kendi gücünün farkına varmasıdır. Yunus Emre'ye yüklediği yeni anlamlar bu yönde gelişir. Yunus Emre üzerinden Anadolu halkının mücadelesini eserinde gösterir. Çocuk edebiyatı alanında çalışan Mustafa Özçelik'in Yunus Emre ile ilgili pek çok çalışması vardır. O, gelenekten beslenirken modernizmden faydalanmayı önceleyen biri olarak çocukların gelişimi ve eğitiminde Yunus Emre'yi bir araç olarak kullanır denilebilir. Öğretmenlik, yazarlık ve şairlik vasıfları vardır. Öğretmenlik vasfı çocukların eğitime önem veren bir yazar olduğunu gösterir. Eserlerin bu şekilde seçilmesiyle; farklı türlerde, farklı yazarlarda Yunus Emre ve eserleri nasıl değişir, hitap edilen kitle, hitap eden yazar Yunus Emre'nin şekillenmesinde ne denli etkilidir gibi soruların cevabını almak mümkün hâle gelir.

Yeni Tarihselcilik Yaklaşımıyla İskender Pala'nın “Od” Romanında Yunus Emre

İskender Pala, Yunus Emre'yi esas aldığı eserinde yeni bir Yunus Emre portresi sunar. Pala, kaleme aldığı eserleri için uzun bir hazırlık süreci geçirir. *Od* romanı için de bu durum böyle olmuştur. Yunus Emre'nin yaşadığı kabul edilen yerlerden biri olan Sarıcaköy'e seyahatler düzenlemesi, Yunus Emre ile ilgili tarihi araştırmalar yapması buna örnektir (Pala, 2016). Roman yazarken konu seçimini bildiği konular üzerinden yaptığını ifade eden Pala, roman kahramanlarını yaşanan çağın kimlik arayışındaki insanlara örnek olacak kişilerden seçtiğini ekler (Topsakal, 2014: 56). Toplumun bu kişileri tanınması, özellikle gençlerin örnek alması gerekliliği üzerinde durur. Yunus Emre'yi kahraman olarak seçmesinde de bu düşünceler etkindir.

Yunus Emre, strootip olarak düşünüldüğünde, günümüz insanına pek çok değeri katacak niteliktedir. Günümüzdeki ahlaki çözümlerin giderilmesi noktasında, asıl olanı hatırlama, hafızayı tazeleme durumunda halk kültüründe biçimlenmiş insan tipleri ilk başvurulacak kişiler olarak görülmelidir (Çek, 2021) ve Pala da buna uygun davranmıştır.

Bu düşünceler doğrultusunda oluşan *Od* romanında Yunus Emre'nin hayatı, şiirleri yeniden kaleme alınır ve Yunus'a yeni bir yaşam öyküsü kazandırılır. Yeni tarihselciliğin tarih ve edebiyatı birbirine yaklaştırmasıyla birlikte değerlendirilebilecek eserde gerçek ile kurmaca çoğu zaman iç içe geçer, tarihi bilgiler sorgulanır. Yunus Emre, eserleri, dönemi, kültürü yeni bir bakışla gün yüzüne çıkarılır. Romanda düş ile gerçek bir arada sunulurken, klasik tarihte yer alan bilgilere yeni tarihselci bakışın ön gördüğü üzere eklemeler yapılır. Yunus'un şiirleri, hakkındaki menkıbeler yeni bir zeminde tekrar sunulur. Yunus Emre'ye kazandırılan yeni kimlikte onun ailesi, eşi, çocukları, arkadaşları, tekke hayatı, dervişliğe ulaşma serüveni ve benzeri pek çok yön aydınlatılır.

Tarihi belgeler, hakkındaki menkıbeler ve kendi eserleri onun aile yaşamına dair kesin yargılar sunamazken Pala, bu noktaları aydınlatır. Yunus Emre'nin doğup yetiştiği, vefat ettiği çevreye dair araştırma yapanlardan biri olan Hulusi Güngör (1991) bu konuya dair tartışmaları aydınlatan belgeleri sunar. Örneğin, Yunus'un makamı bulunduğu düşünülen on beşe yakın yerden Bursa, Tire, Eskişehir, Karaman olmak üzere sadece dört tanesine dair resmi belgeler vardır. Yunus'un bu illerde yaşamış ve vefat etmiş olacağı ortaya koyulur.

Bir diğer tarih araştırmacısı Ata'ya göre (2020: 105) "Aksaray-Sivrihisar-Sarıkaraman-Ziyarettepe-Hacı Bektâş hattı coğrafik, sosyolojik, kültürel ve tarihi verilere daha uygun düşmektedir". Fuat Köprülü (1991: 265) de her bir varsayımı değerlendirdikten sonra Yunus Emre'nin 13. yüzyılın son yarısında Sivrihisar veya Sakarya-suyu civarındaki karyelerde yetişen Türkmen köylüsü olduğu sonucuna ulaşır.

Tarih araştırmalarındaki bu ikili duruma Pala'nın katkısı Yunus Emre'yi ve ailesini Sarıköy'de yaşıyor kabul etmesidir. Okuyucuya bu kesinliği vererek tarihteki bilgileri sorgular, yeni tarihselciliğe uygun olarak kendi sonucunu ortaya koyar. Ailesi ile birlikte Sarıköy'de yaşayan Yunus'un oğlu ise Karaman'da yaşamaktadır (Pala, 2016). Yunus'un ailesine yönelik tarihi kayıtlarda yer alan bilgilere göre Yunus'un İsmail adında bir oğlu vardır (Banarlı, 1983: 330). Yunus'un şiirleri ise onun bir kızı ve bir oğlu olduğunu düşündürür.

"Bunda dahi virdün bize oğul u kız çift ü helal

Andân dahi geçdi arzum benüm ahûm didariçün" (Tatçı, 2008: 258) şeklindeki beyitten oğlu kızı ve helali olduğu sonucu çıkarılabilir.

Bu çeşitlilikten yola çıkan Pala'ya göre Yunus'un iki oğlu vardır; biri Moğol saldırısında hayatını kaybetmiş, biri ise yine Moğollar tarafından kaçırılıp cellat olarak yetiştirilmiştir. Bu oğlunun adı İsmail'dir ve babası onu yalnız bıraktığı için yıllarca ona kin duyarak büyümüş, cellatlık yapmaktan zevk alan biri haline dönüşmüştür (Pala, 2016). Pala, tarihi kayıtlarda yer alan ve Yunus'un şiirlerinde sunulan bilgilere eklemeler yapmış, kendi Yunus Emre'sinin aile yaşamını okuyucuya sunmuş, tarihte eksik olan noktaları doldurmuştur. İskender Pala, Yunus'un eşini Sitare olarak tanıtır. Tarihi kayıtlar ve Yunus'un eserleri bu noktada da yetersiz kalırken Pala, Yunus'un eşini en ince ayrıntısına kadar sunar. Yunus'un şiirlerinde iyi bir eşin nasıl olması gerektiği anlatılırken doğrudan kendi eşine yönelik bir ifade yer almaz. Ona göre bir eşte, yarda olması gereken özellikler şöyledir:

Ma'nide getirmişler kardaşdan yar yigrekdür
Oguldan dahi tatlu eger togri yarisa
Yarun sana mukabil tapusunda sücud kıl
Çıkar cigerün yidür eger çaren varışa

Gördün yarın egridür nen varısa vir kogıl
Ululardan meseldür işitdügün varısa (Tatcı, 2008: 320).

Yunus'un yaşamında önemli bir yeri olan Sitare ona yol gösteren yıldızdır. İlahi aşka ulaşmasında en önemli desteğidir. Yunus'un karısına olan tutkulu sevgisi, iletişimleri dahi romanda sunulur. Böylece tarihte silik kalan bir yön daha aydınlatılmış olur. Yunus Emre'nin aşka olan bakış açısına eserlerinden ulaşılır. Yunus Emre aşkı Tanrı'ya ulaştıran bir duygu olarak görür. Ona göre:

Tasavvuf inancında mecâzi ve hakiki diye nitelendirilen iki çeşit aşk vardır. Mecazi aşk insanlara duyulan geçici aşktır. Gerçek aşk ise Tanrı'ya duyulan edebi aşktır. İnsan, insana duyduğu aşkla aşk kavramını öğrenir gerçek aşka, ilahi aşka bu yoldan geçerek olgunlaşarak ulaşır (Günay ve Horata, 1994: 19).

Pala, Yunus'un aşk tanımına uygun bir eş sunar. Sitare, devamlı olarak Yunus'un ilerlemesine destek verir. Yunus dergâh yaşamına girdikten sonra beşerden geçip ilahi aşka ulaşması gerektiğini anlar. Romanda yer alan “Yıldızdan geç artık Yunus, güneşe bak...” (Pala, 2016: 168) şeklindeki ifade Yunus Emre'nin aşk anlayışını yansıtır. Pala, mevcut bilgilerden yararlanıp eksikleri kendisi tamamlamıştır.

Sitare karakteri üzerinden evliliğe dair beklentinin ne olduğu da romanda yansıtılır. Babası kızına nasıl davranması gerektiği ile ilgili Yunus'a şu tavsiyeyi verir: Sitare'nin asıl adı Elif'tir. “Elif'imî sev, çok sev. O sevgi ile yetiştî, sevgiyi özler, sevgiyle doyar” (Pala, 2016: 61) şeklindeki beklenti Yunus'un yaşadığı dönemin dışında günümüz yaşantısıyla benzeşen bir anlatımla verilir. Kadının önemsendiği, sevgi ve saygıya layık görüldüğü evlilikte bu duyguların öncelenmesi gerektiği yönünde bir anlatımın olması dikkat çekicidir. Bunların, Yunus'un yaşadığı kabul edilen 14. yüzyılın kaos ortamında geliştirilebilecek fikirler olması pek mümkün görülmemektedir. Günümüzün bakışıyla sunulmuş, kronolojik zaman algısı yıkılmıştır. Sitare'nin Yunus Emre tarafından tasvir edilmesindeki ifadelerde de destan devrinin kadın tipine benzer özelliklerle anlatılır.

“Her konuda benden atık davranan, her zaman benden evvel karar verip uygulayan güzeller güzeli Sitare...” (Pala, 2016: 24).

“Kimdi bu kız, Melik Gazi'nin zaman aşımında unuttuğu bir cengâveri mi? Ne yapmıştı da gözümün önündeyken birdenbire sırtımdan kavrayıp boğazıma hançerini dayayıvermiş” (Pala, 2016: 57).

Kadınların tarihte, tarihsel metinlerde pek yer almadığı görülür, “Kadınlar, deyim yerindeyse tarihten saklanmış, yani çoğu tarihinin anlatısından sistematik olarak dışlanmışlardır” (Jenkins, 1997: 20). Geleneksel düşünce biçiminde kadınlara çizilen birtakım kalıplar vardır. Neslin devamını ve evin nizamını sağlamak, ailenin ihtiyaçlarını gidermek gibi nitelikleri taşıması gerekli görülen kadına romanda daha farklı bir bakış görülür. Kadının duygusal yönüne de kıymet verilmesi gerektiği üzerinde özellikle durulur. Kadın, birtakım görevleri yerine getirmenin dışında ruhunun beslenmesi gereken kıymetli bir kimse olarak görülür. Bu bakış yeni tarihselciliğin; görünmeyen grupları, azınlıkları, delileri, köleleri, eşcinselleri ve kadınları görünür hâle getirme isteğiyle örtüşür. Genel kabullerin dışında kadın portresi çizen Pala, kadınları daha görünür bir hâle getirir. Yeni tarihselci yaklaşım arka planda

kalan grupları önemseme hareketinin destekçisi olarak görüldüğüne göre Pala, bu anlamda da yeni tarihselci bakışa uygun bir tavır sergiler.

Yunus'un ailesine yönelik olarak babasıyla ilgili bilgiler romanda sunulur. O, babası ile fazla vakit geçirememiştir. Babasını bu sebeple pek tanımaz. Dedesi ise Taybuga'dır ve dergâha gelişi onun sayesinde olmuştur: "Taybuga, bir gün senin de bu eşîğe geleceğini bana kırk yıl evvel söylemişti Yunus. O yüzden sen bu eşikte Bizim Yunus oldun" (Pala, 2016: 266).

Yunus Emre şiirlerinde sadece anne baba hakkıyla ilgili birkaç değinme vardır ancak kendi anne babasından söz etmez. Tarihi kayıtlarda da bu noktaya dair pek bir bilgi yoktur. Yunus şiirinde bu konuya şu şekilde değinir:

"Yaz yaradup yir tonadan gönlümüz evi hânedân
Hoşnud ata vü anadan kullık kadrin bilen benem" (Tatçı, 2008: 216)

Verilen örnekten doğrudan Yunus'un ailesine dair çıkarım yapmak zor olsa da atasından memnun olduğu sonucuna ulaşılır. Pala ise Yunus'un annesinden dinlediği ninnileri dahi gün yüzüne çıkarır. Aile yaşamının yanı sıra Yunus'un çocukluğuna dair de gizli kalan yönler aydınlatılır. O, düşünülen aksine dervişliğe pek sıcak bakmayan biridir. Alp olmak ister. Bu durumu şöyle ifade eder: "Annem ninnilerini böyle söylemiş, daha çocukken babam bir alp gazi olacağımı defalarca tekrarlamıştı. Bütün çocukluk rüyalarım at sırtında cengâverliklerle doluydu. Bu yüzden dervişlik hiç de bana göre değildi" (Pala, 2016: 53). Yani Yunus beklenenin dışında bir düşünceye sahiptir, daha farklı bir çocukluk geçirmiştir. Bu kurgu yazarın tercihidir. Yunus tahmin edilen ve şimdiye kadar üzerinde durulan yönlerinin dışında biri olarak sunulur. Onun gelişim evresi, dervişliğe ulaşma süreci ayrıntılı olarak verilir.

İskender Pala, halk arasında sıklıkla bilinen ve eserlerde yer alan Molla Kasım ile Yunus Emre arasında geçen menkıbeden yola çıkarak eserinin yazılış amacını okuyucuya sunar. O, romanın yazarını Molla Kasım olarak gösterir. Molla Kasım, Yunus Emre'nin şiirlerini denize attığı için pişman olmuş ve hatasını telafi etmek için bu romanı yazmıştır:

Adım Kasım. Talebelik yıllarımdan kalma lakabımla bana Molla Kasım derler. Şimdi anlatacağım şeyleri yaşamamış olsaydım, Yunus'u anlatan bu kitap size ulaşmayabilir, bunun yerine bizim Yunus'un iki bin kadar şiirini daha okuyor olabilirdiniz. Evet, ben suçluyum!.. Kendimi Yunus'a adanmış biri olarak bu suçumu affettirebileceğimden de şüpheliyim (Pala, 2016: 1-2).

Söz konusu pişmanlık romanda geniş olarak verilir ve bu anlatım yeni tarihselcilikte yer alan Greenblatt'ın eserinde de karşımıza çıkan "geçmişe dair gerçeklik etkisi yaratmak" (Uslu, 2011: 41) için eseri anektotla başlatma durumunu anımsatır. Yunus Emre'nin hayatına dâhil etme yönelimi de "geçmişe dair gerçeklik etkisi yaratmak" olarak görülür. Bu durum romanda şöyle geçer:

"Okuyacağınız satırları hep onun anlattığı gibi kaydettim; çünkü gözlerinizi onun göz bebeğine çevirmenizi istiyorum. Her ne ki o ve oğlu anlattı, ben burada naklettim. Söz onlarındır, yazı benim" (Pala, 2016: 11).

Verilen örnekler romanda yazarların tamamen gerçek olduğunu, birinci kişilerden öğrenilerek yazıldığını gösterir. Geçmişe dair gerçeklik algısı yaratılır. Yeni tarihselcilikte görülen tarih ile roman arasındaki keskin ayrımın silikleşmesi *Od* romanında defaatle yapılır.

“Evet!.. Ben Molla Kasım, divitimi hokkaya bandırdım ve belki kendimi affettirebilirim diye bu satırları yazıyorum. Bunun için Yunus Emre Hazretleri’yle birkaç kez halvet olup özel görüşmeler yaptım” (Pala, 2016: 9).

Yukarıdaki ifade, Greenblatt’ın (2003: 744) yeni tarihselcilik ile ilgili “tarihsel süreçlerin etkilenemez ve değiştirilemez olduğunu kabul etmez, ama kişilerin etkisini belirleyen ölçüler ve sınırlar bulmaya da meyillidir” şeklindeki ifadesine uygun olarak Yunus’a dair tarihte, kayıtlarda yer alan bilgileri yeniden değerlendirmek, üzerine eklemeler yapmak gerektiğini düşündürmek içindir. Okuyucunun romanda verilen bilgilere inanması istenir.

Romanda, Yunus’un hayatının aile yaşamının yanı sıra yaşadığı düşünülen döneme dair aydınlatmalar da yapılır. Bir anlamda 13-14. yüzyıl bugünün gözünden yeniden canlandırılır. Toplumsal hayat, tekke ortamı, mürit ve mürşitlerin günlük hayatına dair ayrıntılar sunulur. Bu sunum daha çok Hacı Bektâş-ı Veli üzerinden yapılır. Hacı Bektâş-ı Veli’ye dair tarihi kayıtlarda çeşitli bilgiler yer alır. Bir yanda Orhan Gazi dönemine kadar yaşadığına dair fikirler varken bir yanda böyle bir kişinin hiç yaşamadığı düşünülmüştür (Ülken, 2003: 88). Pala ise bu müphem durumu açıklığa kavuşturur. Romanın büyük bir kısmında Hacı Bektâş’a yer verir, Yunus ile olan iletişimini, dergâh işleyişindeki konumunu sunar. Tasavvuf öğretileri, dergâh yaşamı bu isimlerle aydınlatılır. Öyle ki Yunus Emre, Hacı Bektaş’a “Tebessüm Sultan” şeklinde hitap etmiş, onun hoşgörüsü sahibi olduğunu daima ifade etmiş, dergâhında bulunmuştur. Yunus’un hoşgörüsünün gelişmesinde de Hacı Bektâş-ı Veli’nin etkisi üzerinde durulmuştur.

Pala’ya göre Hacı Bektâş’ın dergâhında 99 mürit vardır, dergâh çok kalabalıktır, müritlere ışık diye hitap edilir, dergâhın kapısında ışıkların uyması gerektiği kuralların yazıldığı bir ahitname asılıdır. Müritler burada sadece sohbet dinlemekle kalmayıp tarım arazilerinde çalışıp, ürünlerini Anadolu’ya ulaştırırlar (Pala, 2016: 73-74). Dergâh işleyişi şöyledir: Sabah zikrinden sonra çorba içilir. Yunus Emre; kuşluk vaktine kadar dinlenir sonra odun için ormana gider, akşam olunca döner, akşam zikrine katılır, akşam ile yatsı arasında da okuma yazma öğrenir, yatsıdan sonra dervişlerle Kur’an, Hazret-i Yesevî nefeslerinden, Kelimat-ı Barak Baba’dan ve Aslanlı Hünkâr risaleleri okur. Pazartesi günleri oduna gitmez, ikindi sohbetine katılıp giysilerini yıkayıp haftalık temizliğini yapar, Abakay dervişle paylaştığı hücresinin eksiklerini giderir (Pala, 2016: 139-140).

Dergâh yaşamıyla ilgili bu denli ayrıntılı anlatıma ne Yunus Emre’nin şiirleri ne hakkında oluşan menkıbeler ne de tarihi kayıtlardan ulaşmak mümkün değilken Pala, aktarımlarıyla mümkün hâle getirir. Günlük uygulamalar, işleyiş biçimi gibi unsurların sunulması bir yandan da Greenblatt’ın üzerinde durduğu “toplumsal enerjinin dolaşımı”nı anımsatır. Pala bu anlatımı ile dergâh adetlerini, uygulamalarını günümüzde anlaşılır kılar ve toplumsal enerjinin aktarımı sağlanır.

Dergâhın işleyişine dair uygulamalar, ifadeler de günümüzün bakış açısıyla sunulur. “Burada bütün ışık dervişler aynı şartlarda ve eşit ücretle -yegâne ücret sohbetlerle geçen gönül ziyafeti idi- tarla ekip ekin yetiştiriyor yahut meyve bahçelerinde çalışıyorlardı” (Pala, 2016: 74) şeklindeki anlatımda günümüz kavramlarının kullanımı dikkat çeker. Eşit ücretle, ortak şartlarda çalışma gibi ifadeler günümüzün getirdiği ifade kalıplarıyken, Hacı Bektâş’ın adaletli

yaklaşımı, geçmiş yüzyıldaki adaletli çalışma biçimi “aynı şartlar, eşit ücret” gibi ifadeler kullanılarak anlatılır.

Yukarıda üzerinde durulan örnekler bakıldığında Pala, üzerinde kesin sonuçlara ulaşmanın pek de mümkün olmadığı bilgilere kendi eklemelerini yapmış, yeni tarihselciliğe göre silik noktaları aydınlatmıştır. Bu aydınlatma, belli grupları ifade eden alt kültür unsurlarını ön plana çıkarma noktasında da önemlidir. Klasik tarih yaklaşımında büyük savaşların yıkıcı etkileri, hükümdarlar, güçlü liderler, savaşların sebep ve sonuçları üzerinde durulurken, yeni tarihselciler bütün bu durumların ardında kalan ezilen alt gruplara, halka yönelirler. “Gizli kalmış -tarihsel metinlerde yer almayan- tarihi açığa çıkarma çabası yeni tarihselci eleştirmenin enerjisini kadınların dünyası, azınlıklar, deliler ve suçlular üstünde yoğunlaştırmasına sebep olmuştur” (Brannigan,1998’den akt. Çavuş, 2002: 127). “Üst güçler” tarihi kaleme alan kişiler olarak görülürken “alt grup” tarihi yazılan kişilerdir. Yeni tarihselciler ise bu durumun karşısında dururlar. Pala da bu tavra uygun olarak otoriter güçleri sorgular, kadınlara, dervişlere, suçlulara yönelir.

Yunus Emre’nin Moğollar tarafından cellat olarak yetiştirilen oğlunun anlatımı da yukarıda sözü edilen alt gruplara yönelme ilkesiyle uygunluk taşır. Nitekim oğlu İsmail ve ustası ilk başta kin ve öfkeyle dolu kişiler olarak tanıtılırken ilerleyen zamanlarda neden cellatlık yaptıkları gün yüzüne çıkarılır. Hikâyeleri onların suçunu hafifletecek niteliktedir. Ustasının adı Arn’dır. O, geçmişte uğradığı haksızlıkların sonucunda Tanrı’nın adaletsiz olduğu ve kendi haklarını kendilerinin savunması gerektiğini düşünerek cellatlık yapmaya başlamıştır (Pala, 2016: 102).

Arn Usta’nın karısını kaybettikten sonra cellatlığa başlaması ile Yunus Emre’nin eşi ve çocuklarını kaybettikten sonra dervişlik sürecine girmesi yaşanan olumsuz olaylar sonucunda iyi veya kötü bir yola girmenin kişinin kendi tercihleriyle ilgili olduğu, her ikisinin de mümkün olduğu ama nihayetinde doğru davranışlara yönelmek gerektiği sezdirilir. Bu yönelimde Yunus Emre’nin daima üzerinde durduğu, şiirlerinde işlediği iyiye ulaşma, mücadele etme, insanları sevme ve zarar vermeme fikirleri romanda bu şekilde kendini gösterir. Aynı şekilde Yunus’un oğlu ve Arn Usta’nın kin ve öfke dolu oluşu Yunus Emre’nin *Risâletü’n Nushıyye*’sinde yer alan “Dâstân-ı Buşu Yanî Gazab” (Günay ve Horata, 1994: 132) kısmını anımsatır. Burada da öfke ile sabrın çatışması verilir. Tıpkı mücadelenin ardından iyiliğe yönelen İsmail ve Yunus gibi nihayetinde sabır kazançlı çıkar. Yunus Emre’nin eseriyle eş bir anlatım biçimi görülür. Bu durum Pala’nın mevcut eser ve fikirlerden faydalanarak eksikleri tamamladığını bir kez daha örnekler.

Yunus’un karısının ölümünden sonra dervişlik yoluna girme durumuyla ilgili değinilmesi gereken diğer nokta ise menkıbelerde kabul edilen durumun dışında bir anlatımın olduğudur. Romanda, Hacı Bektâş ile Yunus Emre arasındaki “buğday mı himmet mi” temalı anlatıda olmayan, Yunus’un bilinen yaşam sürecinde yer almayan ayrıntılar eklenir. Mevcut bilgiler genişletilerek sunulur. Vilâyetnâme’de Yunus Emre’nin Hacı Bektâş’ın dergâhına dönüşü şu şekilde yer alır:

Köyün aşığına gelince hamamın öte yanındaki yokuşu çıkar çıkmaz ne olmayacak iş ettim ben dedi, vilayet erine vardım bana nasip sundu, her alıcın çekirdeği başına on nefes verdi, kabul etmedim. Verilen buğday birkaç gün

yenir, biter. Bu yüzden o nasiplerden mahrum kaldım. Döneyim tekrar varayım belki yine himmet eder (Gölpınarlı, 2020: 48).

Romanda ise Yunus'un bu sonuca ulaşması, dergaha dönmesi, himmeti önemli görmesi Sitare'nin ölümüyle ilişkilendirilir:

“Onun soğumuş cesedi üstüne kapanmış ağlarken Aslanlı Hünkâr'ın nefesleri geldi aklıma. Nefessiz gidilen yolun sonu bulunmaz, karanlıktır, demişti. O anda Sitare'ye lazım olan nefesten bahsetmişti belki de; onu karanlığa göndereceğimi bilerek...” (Pala, 2016: 80) şeklindeki alıntılarda örneklendiği üzere Pala, Yunus Emre'nin serüvenini yeniden yazar. Bu genişletmeden sonra asıl üzerinde durulan noktaya değinmek gerekirse, Pala'nın gerek daha önce üzerinde durulan Molla Kasım'a gerekse cellatlara yönelik aktarımı onları bir şekilde “aklamak” yönündedir. Bu durum, görülenin arka planında farklı unsurlar olabileceğini, kalıp fikirleri yıkmak gerektiğini okura iletmenin bir yolu olarak görülebilir.

Alt gruplara yönelime örnek olarak abdalların yaşamı ve topluma katkısının sunulması dikkat çeker:

Anladım ki halka karışmadan, halkın içine ve işine karışmadan uzlette yaşamayı seçmişler. Bazı abdallar bunu günaha girmemek için yapıyor, تنها yerlerde mekân tutup yaşıyorlardı. Ben buna pek itibar etmiyorum. Derviş, halk içinde ama onlardan ayrı olmalı; dışta halk ile iken içte Hak ile olmalıydı (Pala, 2016: 208).

Pala bu aktarımla abdalların yaşayış biçimlerini Yunus'un gözünden sunar, onlara olan eleştirel bakışını gün yüzüne çıkarır. Sonrasında Abdallara halkın bakışını ifade edecek şu aktarımı yapar:

“Halk nazarında abdallar, gönül gözleri açık olduğu için insanları irşada çalışan, zaman ve mekân aşımında yaşayacak derecede ermiş, dışlarından ziyade içlerini süslemeyi yeğleyen, bu yüzden halk arasında biraz saf oldukları zannedilen arif kişilerdi” (Pala, 2016: 207).

Öncesinde Yunus, abdallara karşı negatif düşüncelere sahipken sonrasında onları daha doğru anlar ve toplumsal hayatta aldıkları rollere değinir:

“Her yanda irşat vazifesi yapan gönül erleri, dervişler, ahiler, bacılar çoğalıp teselli ile birlikte hayata çekidüzen verdiler. Çok şükür Çekikgöz'ün çoğu İslam ile tanıştılar; düşmanlıklar ve şiddet azaldı” (Pala, 2016: 259).

Bu ifade açıkça klasik tarihte arka planda kalan alt grupların toplumsal hayatta ve tarihte ne denli önemli etkilere sahip olduğunu gösterir. Romanda Yunus Emre ile ilgili olarak eklenen diğer yön ise Yunus'un şiirlerinin hangi bağlamda oluştuğudur. Pala'ya göre şiirlerinin oluşması Mevlânâ'nın ona “kafiye düşür” demesiyledir. Yunus Emre'nin Divân'ındaki şiirleri Yunus'un söylemeye başlayıp Mevlânâ'nın düzeltmeleriyle oluşur. Şu şekilde romanda verilir:

Camide koyu bir sessizlik hâkim olduğu sırada fısıldadı: “Taptuk kokusu! Kafiye düşür!” O zamana kadar zihnimde kafiyeler uçuşurdu ama bunları hiç dillendirmemiştım. İyi ama şiire ilgim olduğunu nasıl bilmmişti? Eğer bunu biliyorsa kalbimdekini de biliyor olmalıydı. Tedirginliğim üzerimdeyken ayak verdi:

“Severim Allah'ı candan içerü”

Yüreğimin sesi kubbeyi çınlatacakmış gibi geldi. Kafiye düşürdüm:

“Yollar vardır erkândan içerü”
“Şeriat, tarikat yoldur gidene” (Pala, 2016: 167).

Bu anlatımla Yunus Emre'nin şiirlerinin oluşum bağlamı yeniden canlandırılır. Yunus Emre etrafında oluşan menkıbelerden en bilindik olanı “ağzının kilidinin açılması” (Gölpınarlı, 2020: 48) ile ilgili olanıdır. Buna göre Tabduk Emre'nin de olduğu bir sohbet meclisinde Tabduk'un isteği üzerine Yunus'un birden şiir söylemeye başladığı bilinir. Bu olağanüstü yön, romanda daha beşeriyete yaklaştırılarak verilir. Aniden şiir söylemeye başlayan, kerametleri olan Yunus âşıklara özgü “ayak alma” ile şiirlerini söyleyen daha beşeri nitelikleri olan biri olarak sunulur. Bu durum iki farklı zaman diliminin iç içe geçtiğini gösterir. Pala'nın Yunus'a yüklediği bir diğer vasıf ise şifacılıktır. Onun kapısına gelenleri iyileştiren, şifa dağıtan kişiliği sunulur:

“Kapımıza gelen hastaları kendi tavırları içinde değerlendirince, dertlere çare bulmak kolaylaşıyor, şifa ellerimden hemencecik akıyordu” (Pala, 2016: 283).

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere Yunus'a daha öncesinde bilinmeyen bir karakter özelliği kazandırılır. Yunus'un hastaları otlarla tedavi etmesi, Yunus Emre Divânı'nda geniş bir şekilde yer alan bitkileri anımsatır. Şiirlerinde bitkilere, doğaya yer veren Yunus Emre'ye Pala, mevcut durumdan yola çıkarak hastaları otlar vesilesiyle tedavi eden şifacı rolü yüklenir. Böylece Yunus Emre ile ilgili yeni bir yön daha aydınlatılmış olur. Pala, Yunus Emre'nin yaşamına, gelişim sürecine dair pek çok noktayı aydınlatırken aynı zamanda Yunus Emre'nin yaşadığı düşünülerek ele alınan yüzyılın sosyal, tarihi, siyasi yönlerine dair de ayrıntılar sunar.

Romanda devrin arka planını, Moğol istilasının Anadolu'da meydana getirdiği yıkımı, insanların içerisinde olduğu bunalımlardan kaynaklı olarak dergâhlara ve tasavvufa sığınma ihtiyacı duyduğu Yunus Emre üzerinden aktarılır (Ergöz, 2020: 505). Bu dönemde, siyasi otorite zayıflamış, taht kavgaları aşılmaz bir hâl almış, isyanlar artmıştır. Siyasi olan bu sıkıntılara kuraklık, kıtlık gibi sorunların da eklenmesi yaşanmaz bir dönemin oluşmasına yol açmıştır (Dede, 1990: 30).

Bu dönemde I. Alaaddin Keykubat'ın vefatının ardından Anadolu Selçuklu Devleti gerilemeye başlamıştır. Alaaddin Keykubat Keykubadiye Sarayı'nda ölünce zamanın önemli devlet adamları Gıyaseddin'i Kayseri'ye götürmüş tahta çıkarmışlardır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in yetersiz yönetim tecrübesi, Köseadağı Savaşı, alınan isabetsiz kararlar, etkin devlet adamlarının yönetimden uzak tutulması gibi etkenler devletin sarsılmasına (Özşahin, 2018: 10-22) ve Anadolu'nun sıkıntılı günler yaşamasına sebep olmuştur. Keyhüsrev'in vefatı sonrasında tahta geçmesi uygun görülen II. İzzeddin Keykavus olmuştur ancak sonrasında IV. Rüknettin Kılıçarslan'ın da tahta çıkmak istemesi ile iki kardeş arasında çekişmeler başlamıştır.

Pala'nın tarihi seyri, klasik tarih yaklaşımından farklı olarak daha “duygusal” bir üslupla sunması onun kişisel tercihini gösterir. Tarihi bilgilerin bir kısmına bağlı kalırken bir kısmına eklemeler yapar. Örneğin siyasi boşluğun yol açtığı sıkıntıları şöyle anlatır: “Konya tahtında oturan Rüknettin'in, Çekikgöz hükümdarı Hülagu'ya bağlılık arz etmeye gittiği zamandan itibaren huzursuzluk sürüyordu. Çekikgöz, hâlâ Anadolu'yu şiddetle yağmalıyor, sultanlar ise onlarla dalaşmaktan korktukları için halk ezildikçe eziliyordu” (Pala, 2016: 54).

Örnekte görüldüğü üzere üst grup, güçlü yöneticiler, savaşların sebep ve sonuçlarındanziyade alt grup yani ağır vergiler ödemek zorunda kalan, sömürülen, öldürülen

halk ön plana çıkarılır. Klasik tarih yaklaşımıyla yapılan kaynaklarda yer alan bu olaylar Yunus Emre'nin şiirlerinde de geçer. Yunus şiirlerinde savaş ve askerlik ifadelerini sıklıkla kullanır:

“Taş gönülde ne biter dilinde agu düter
Niçe yumşak söylese sözi savaşa benzer” (Tatcı, 2008: 91).

“Ol budakda biter î mân î mân bitse gider gümân
Dün-gün işüm budur hemân nefsüme bir Tatar oldum” (Tatcı, 2008: 246).

Yukarıda örneklenen beyitlerde geçen bu ifadelerin yanı sıra Yunus Emre etrafında oluşan ve genel olarak o dönemi yansıtan menkıbelerde de sosyal ortamın sıkıntıları, kıtlık, doğal afetler anlatılır. Ancak Pala daha geniş bir anlatımla bütün arka planı aydınlatır. Ezilen halkın durumunu göz önüne çıkarır.

Yeni Tarihselcilik Yaklaşımıyla Nihat Asyalı'nın “Yunus Diye Göründüm” Tiyatrosunda Yunus Emre

Nihat Asyalı *Yunus Diye Göründüm* adlı tiyatro eserinde, Yunus Emre aracılığıyla Anadolu insanının çeşitli yıkımlar karşısındaki direnişini anlatır. Eserde, kişinin kendini araması, daima mücadele içinde olması ve bütün arayışının sonunda yolun yine kendisine çıkacağı üzerinde durulmuştur.

İnsanın aradığını kendinde bulacağına dair anlatım eserde “hüthüt kuşu efsanesi” ile yapılır. Yunus Emre ile hüthüt kuşları arasında da ilgi kurulur. Eserde, Yunus'un “ne ararsan kendinde ara” temalı şiirlerinin verilmesi de hüthüt kuşu efsanesini destekler biçimdedir. Onun, Tabduk Emre'nin dergâhına gidişi de eserde hüthüt kuşları ile birlikte verilir. Bu anlatımla, Yunus'un mücadelesinin, dervişlik serüveninin nihayetinde kendine ulaşma çabası olabileceği okuyucuya sezdirilir. Aynı zamanda hüthüt kuşu gibi efsanevi, masalsı bir unsurla Yunus arasında ilgi kurularak Yunus'un masalsı bir kişilik olabileceği düşündürülür. Nitekim onun tarihi bir kişilik olup olmadığı, gerçekte yaşayıp yaşamadığına dair şüpheler hep olmuştur. Asyalı da bu noktada “Yunus belki de bir masal kahramanıdır” fikrini sezdirir. Böylelikle yeni tarihselciliğin ön gördüğü üzere tarihte yer alan bilgiler şüphe edilir ve sorgulanır hâle gelir. Eserde hüthüt kuşuna olan değinme şöyledir:

Kuş aklı deyip geçmeyin
İnsanların yok mu yani
Kralları, sultanları izleyelim bu oyunda
Hem masalı hem gerçeği (Asyalı, 2010: 123).

Hayal ile gerçeğin bir arada sunulacağını gösteren bu anlatım yeni tarihselci okumaların “şüpheli, ihtiyatlı, gizemden arındırıcı, eleştirel ve hatta muhalif” (Gallagher ve Greenblatt, 2008: 27) olması gerektiği fikrini anımsatır. Asyalı, eserinde bu tarzda bir anlatım yapar, herkes tarafından kabul edilen tarihe şüphe ile yaklaşır ve asıl olanın ne olduğunu ortaya koymak ister. Eserin ilerleyen kısımları da bu isteğin olduğunu destekler. Sunucu ile Ozan arasında geçen konuşma bunun en belirgin örneğidir ve şöyledir:

SUNUCU İnat etme, gel şuraya, sana tarih öğreteyim.
OZAN İstemem, bırak yakamı. Ben senden iyi bilirim ne idüğünü tarihin.
SUNUCU (Küçümseyerek dudak büker) Sen ozansın, şair yani. Şair ne bilir tarihi? Şair sözü yalan-dolan.

OZAN Ya sen nesen, sunucu bey? Kafese konmuş papağan. Sahibinin sadık sesi. Güveniyorsan gücüne, tartışalım o tarihi.

SUNUCU Tartışalım hodri meydan. Buyur, sor istediğini.

OZAN (Sunucu'nun yüzüne bakar. Sonra vitrinler yürür ve figürleri göstererek) Bunlar nedir? Bu camların içindeki?

SUNUCU (Yüzü aydınlanır. Övünçle gülümser) Onlar tarih hazinesi. Övüncümüz, gururumuz. Anadolu toprağını Türk'e vatan eyleyenler.

OZAN Neci bunlar, kimin nesi?

SUNUCU Vezir, sultan ve komutan. Alaaddin, Gıyaseddin ve Rükneddin ve İzzeddin... Keykavuslar, Key Hüsrevler... Müineddin Pervaneler...

OZAN Şu camların arkasında göremiyorum milleti, milletin tarihte yok mudur yeri?

SUNUCU Konumuz bu değil şimdi. Tarihi yapan kişiler şu camların içindedir (Asyalı, 2010: 124).

Yer verilen bu alıntı, yeni tarihselciliğin eleştirdiği unsurları adeta resmeder. Klasik tarih yaklaşımıyla yeni tarihselcilik yaklaşımı iki farklı cephe olarak düşünüldüğünde Sunucu ve Ozan bu iki cephenin iki ayrı temsilcisidir. Yeni tarihselciler; halkı, yaşanan zorlu günlerde hissedilen duyguları, yıkımdan etkilenen kişileri önemserken klasik tarih yaklaşımı devlet adamlarını, otoriter gücü önemser. Yeni tarihselci okuma, tarih ile edebiyatın kesin olarak ayrılamayacağını da ısrarla vurgular. “Sen ozansın, şair yani. Şair ne bilir tarihi? Şair sözü yalan-dolan” (Pala, 2016: 124) şeklindeki ifade de klasik tarihteki ayrımı hatırlatacak şekilde kullanılır.

Asyalı, eserinde baştan sona daima halkı ön plana çıkarır. Onların ne denli etkilendiğini gösterir. Bunun yanı sıra klasik tarihte yer alan isimlere de yer verir. Ama klasik tarihten farklı olarak anlatır. II. İzzeddin Keykâvus ve IV. Rüknettın Kılıçarslan'ın taht kavgası sunulur. Tarihte yer alan bir olay tiyatrodan yeniden farklı bir bakış açısıyla yazılır; “Kim kazanırsa kazansın; ha Rüknettın ha İzzettın. Anadolu toprağında tepişti durdu sultanlar... Olanlar insana oldu” (Asyalı, 2010: 135) şeklindeki ifadeden anlaşılacağı üzere olaylardan zarar gören insanlar görünür hâle gelir.

“Devlet, halka oyunlar oynayan, halkı küçümseyen, oyunlarına insanları alet eden bir kurum olarak eserde verilir. Gerçek hayatta söylenmesi zor olan ifadeler eserde rahatça anlatılır, yönetimin yaptığı uygunsuzluklar en açık haliyle verilir” (Aydın, 2022: 108). Tarihte, bu dönemde Türkmenleri ayaklandırarak kendi çıkarları için kullanma durumundan söz edilir.

Klasik tarih çalışmalarında, “II. İzzeddin Keykâvus, yeniden hükümdar olabilmek için Türkmenlerin de desteğini almayı planlıyordu” (Bal, 2005: 305) şeklinde geçen Türkmenlerden destek alma durumunu Asyalı şöyle ifade eder:

Türkmen kıyımında kitaplarda söylenir ki, İzzettın ile Rükneddin, can düşmanı iki kardeş, amansız post kavgasında Türkmen'i Türkmen'e vurdurdu, yine kırıldı insanlar. Konya'daki koltuk için Moğol desteği gerekli. Moğol Hanı para verir, borca sokar Selçuklu'yu ve bu para ile Moğol kendine asker besletir. Moğol Hanı para verir, Selçuklu'yu borca sokar. Vezir, kadı, bey, komutan paraları paylaşırlar. Böylesine alışveriş, tarihlerde görülmemiş. (Alaylı ve acı acı) Belki de çok görülmüştür. İzleyelim kitapları (Asyalı, 2010: 150).

İki anlatım arasındaki fark belirgindir. Asyalı, yeni tarihselci bakışın verdiği özgürlük ile klasik tarih bakışının yapamayacağı yorumlamaları yapar. Türkmenler ile kardeşin kardeşe

kırdırılması, komutanların paraları paylaşması, devleti borca sokmaları gibi durumlar açık olarak ifade edilir.

Asyalı'nın eserinde Dollimore'den yola çıkarak değerlendirilebilecek bir yön dikkate değerdir. Ona göre, edebiyat ve tiyatronun iki vasfı vardır. İlki halkın krala nasıl itaat edeceğini öğreten bir araç olabileceği, ikincisi ise özellikle tiyatronun otoriter gücü yıkmakta kullanılabilecek bir yöntem olduğudur. 1601'deki Essex ayaklanmasından önce sergilenen Richard II oyunu kraliçe ile Richard arasında kurduğu benzerlik sebebiyle sahnelenmesi yasaklanmış bir oyun olmuştur. Yeni tarihselciler bu örnekten yola çıkarak otoritenin edebiyat yoluyla sarsılmasının mümkün olduğunu ifade ederler (Çavuş, 2002: 130). Yeni tarihselcilerin bu fikri ile Asyalı'nın tiyatro metniyle yarattığı otoriteyi sarsıcı etki aynı yöndedir. Devlet adamlarının yolsuzlukları, düşüncesiz ve tecrübesiz davranış biçimleri, kurnazlıkları sunularak devlet erkânına güvenilemeyeceği açıkça ortaya koyulur. Asyalı eserinde Rüknett'in ölümünü klasik tarih anlatımından farklı bir şekilde sunar. Tiyatro metninde anlatım şöyledir:

PERVANE İmdi Moğol Hakanı'na bir mektup iktiza eyler. Al kalemini eline.

PERVANE (Gezinerek yazdırmaya başlar) Hanlar hanı, ulu hakan! Ben Muineddin Pervane şu mektubu arz eylerim. Karamanoğlu namında bir sergerde-i eşkıya beylik davasına girip, ayağa kaldırmak ister şol Türkmen taifesini. Benim sultanım Rükneddin Kılıç Arslan farkeylemez tehlikeyi. Çün yaşlanmış ve yorgundur. İmdi senden niyazımdır, Sultanım Kılıç Arslan'ı davet edesin nezdine. Emri- hükmün olur ise, ben de bir miktar askerle refakat ederim Sultan'a. Arzım buncadır vesselam.

SUNUCU (Soğuk bir ifade ile) Bu mektup idam fermanı Kılıç Arslan Rükneddin'in. Meram ve maksat bu ise, ifade eylendi meram, zerafet-i lisan ile (Asyalı, 2010: 153-154).

Burada ifade edilen olaylarla ilgili tarih araştırmacısı Tokuş'un aktarımı ise şu şekildedir:

Muineddin Süleyman 664 (1266) yılında Rükneddin IV. Kılıç Arslan'ın Memlûk hükümdarı ile yazışmakta olduğu haberlerini yayarak Moğol hanından onun öldürülmesi için bir yarlığ almayı başardı. Akabinde de Rükneddin IV. Kılıç Arslan'ı öldürterek yerine Nabşi (Tayşi/Tayci)'nin de onayıyla Rükneddin IV. Kılıç Arslan'ın küçük yaşta bulunan oğlu III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i (1266-1284) getirdi (2017: 187).

İki anlatım arasındaki fark belirgindir. Geçmişte var olan bilgiler farklı bir bakışla Asyalı tarafından yeniden yazılır. Asyalı, daha estetik bir dil ve duygusal tavırla durumu açıklar.

Rüknett'in ölümüyle ilgili tiyatro metninde yer alan diğer kısım şöyledir:

Kitaplarda söylenir ki, Moğol alınca mektubu, tuzak kuruldu Sultan'a... Şölene çağrıldı Sultan. Şölende Moğol celladı ve Muineddin Pervane... Ve Rükneddin Kılıç Arslan, dayak altında can verdi, önünde Pervane'sinin. (Sıkıntıyla içini çekerek) Tarihlerde rastlanıyor böyle tatsız vak'alara... (Asyalı, 2010: 154).

Klasik tarih araştırmalarında Rüknett'in ölümü katıldığı davette Moğollar tarafından kurulan tuzakla öldürülür. Tarih kaynaklarında anlatım şu şekildedir:

Sofralar kurulup sakiler şarap getirdiler. ...Aradan bir süre geçince Bütün Moğol emirleri ile Pervane otağdan dışarı çıktılar. Hatiroğullarından Ziya ile Şeref birkaç Moğolla orada kaldılar. Otağın kapısını sökerek gülüşüp eğlenmeye başladılar. Genç Sultanı tekme darbelerine tutarak ağlatıp inlettiler.

Her ne kadar feryat ve figan etti, aman ve yardım dilediyse de onlardan acıma ve merhametten eser, vefâkarlık ve velinimetlik haklarından iz görmedi. Sonunda yayın kirişi ile onun kutlu canını ve mübarek ruhunu cennet bahçelerine yolladılar (Bibi, 1996: 168-169).

Ortak bir olayın anlatımındaki farklılık dikkat çeker. Asyalı, olayları değinmek istediği yanları öne çıkararak daha kısa formda sunar, olanları tatsız bir vaka olarak değerlendirerek kişisel yorumunu ekler. Bu değerlendirme biçimi yeni tarihselciliğin üzerinde durduğu tam bir nesnellığın olamayacağı, daima kişisel fikirlerin dâhil olacağı gibi fikirleri örnekler.

Asyalı, tarihi kahramanları eserinde yeniden canlandırmakla kalmaz, sosyal ve kültürel yaşama dair de aktarımlar yapar. Yunus Emre'den haber getiren çerçilerin sunumu buna örnektir. Çerçilik, geçmişte daha yaygın olan bir meslek grubudur. Gezerek eşya satma olarak tanımlanabilecek bu meslek grubundaki insanlar sadece bir alışverişi sağlamakla kalmayıp, farklı yerlerdeki insanların birbirinden haberdar olmasını da mümkün hâle getirir. Onlar bir anlamda sözlü kültür ürünlerinin de aktarıcısıdır (Köse ve Korkmaz, 2020: 484).

Eserde de aynı işlevleri karşılayacak şekilde yer alan çerçi, kadınların ihtiyacı olan tarak, ayna, mendil gibi ürünleri köye getirir, bu sırada Yunus Emre'den de haber getirir, onun şiirlerini okur ve Molla Kasım ile ilişkisini anlatan menkıbeyi bazı değişiklikler katarak anlatır. Eserdeki anlatım aşağıdaki gibidir:

ÇERÇİ (Keyiflenir) Senin olsun, onun olsun. Sözlerini bu Yunus'un, kuşlar, balıklar dağıtır. Yedi iklim, dört bucağa (Ballandırarak anlatır) Bakın, anlatam da dinleyin: Bir gün birileri gelmiş, bu Yunus'un sözlerini, saçıp savurmuşlar yere. Kuşlar bu işi görünce, hemen kapıp kaldırmışlar, göğe yukarı ağmışlar. İletmişler gökyüzünden, yedi iklim, dört bucağa... (Ballandırarak anlatmayı sürdürür) Yunus'un sözleri çoktur kalanı yerlerde durur. Balıklar da kaptığıynan dalmışlar derin sulara... İletmişler o sulardan, denizlere deryalara, bu Yunus'un sözlerini.

1. GENÇ KÖYLÜ (Kuşku ve coşkuyla öne atılır) Kuşlar, balıklar kapıştı, daha kalmış mıdır sözü?

ÇERÇİ (Gülerek kasılır) Benim getirdiklerim ne, demin okuduk sizlere? Bin balık bin kuş götürse, Yunus'ta söz çoktur daha (Asyalı, 2010: 173-175).

Bu anlatımda, hem menkıbenin farklı bir anlatımla yeniden kullanıma sokulması, hem de günümüzde pek de kalmamış olan bir meslek grubunun tanıtılması, meslek kültürünün aktarımı yapılır. Bu bir anlamda alt grupların görünür olması olarak değerlendirilebilir.

Eserde daha önceden oluşan bilgileri kullanma ve dönüştürme noktasında Hacı Bektaş-ı Veli ve Yunus Emre arasında geçen "buğday mı himmet mi" konulu menkıbeye yer verilir. Menkıbedeki buğday yerine soluk verme teklifi sabit kalmış, diğer unsurlar çeşitlendirilmiştir. Menkıbe diyaloglarla yeniden ifade edilmiştir. Böylelikle Asyalı, Yunus Emre ile ilgili mevcut metinlerin farklı şekillerde yeniden yeni bilgilerle kullanıma sokulabileceğini göstermiş olur.

Tiyatro metninin köy seyirlik oyunundan izler taşıması bu bağlamda değerlendirilebilir. Atbaşı, tiyatronun köy seyirlik oyunları geleneği ile çağdaş tiyatronun ortak çizgisinde yer aldığını ifade eder. Tiyatro metnindeki açıklamalar, oyunun boş bir ortamda oynanması, seyirci ile içiçe olması, kostümlerin kolaylıkla birbirine dönüştürülmesi, müziklere ve dansa yer verilmesi, ritüel oyunlara ve çatışmalara yer verilmesi bu kesişimin örneklerindedir (2022: 279). Buna göre Asyalı'nın tercihleri, geleneksel bir oyun biçiminin yeniden canlandırılması, ritüel oyunların aktarılması toplumsal enerjinin aktarımını sağlar.

Yeni Tarihselcilik Yaklaşımıyla Mustafa Özçelik'in “Gülün Sırrı” Hikâyesinde Yunus Emre

Mustafa Özçelik, hem gelenekten beslenen hem de modernizmle eserlerini yoğuran bir araştırmacıdır. *Gülün Sırrı* isimli eserini de çocuklara yönelik olarak oluşturmuş, Yunus Emre'yi onların algı düzeyine uygun biçimde sunmuştur. Eserde Yunus Emre'nin fikirleri çocuklara tanıtılmaya çalışılmış, özellikle doğa ve insan sevgisi aşılacak istenmiştir. Dede ile torunun sohbetiyle bu öğreti sağlanmak istenmiştir. Bu noktada hitap edilen kitlenin özellikleri dikkate alınarak daha önce oluşan menkıbe ve Yunus Emre şiirleri sade bir dille farklı formlarda sunulur. Gül üzerinden bir anlatım sağlanır. Özçelik gül temalı şiirleriyle birlikte Yunus'u anlatır. Gül, metafor olarak kullanılmıştır. Özellikle divân şiirinde kullanılan bu kalıp, Halk Edebiyatı ve sonrasında Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında da kullanılmaya devam etmiştir (Çetin, 2013). Gül daha çok sevgilinin ya da dini şahsiyetlerin tasvirinde kullanılır. Kokusu, şekli gibi unsurlar kullanım sıklığına sebeptir. Gelenekte var olan bir anlatış biçimi Yunus Emre için de tekrarlanır ve Yunus'un önemli bir şahsiyet olduğu böylece sezdirilmek istenir. Bununla birlikte doğa sevgisinin çocuklara aktarılmasında gülün tercih edilmesi, onun en çok bilinen, güzelliği kabul edilen ve çoğu zaman sevgi göstergesi olan bir bitki olması etkindir denilebilir.

Tabiat sevgisi Yunus Emre'nin şiirlerinde geniş yer tutar. O, yaratıcının tecellisi olarak gördüğü doğaya ayrı bir önem verir. Bu sebeple Özçelik'in yaptığı bu kurguda Yunus'un fikirlerini yeni bir bağlamda, belli oranlarda dönüştürerek işleme eğilimi görülür. Yunus'un fikirleri çocukların anlayacağı bir dil ve anlatımla Özçelik'in şiirlerinde ve şiirlerin yer aldığı *Gülün Sırrı* adlı hikayede işlenir. Eserde Yunus'un bu temadaki şiirleri de verilmiştir. Doğa üzerinden Mevla'ya ulaşma onun fikirleri arasındadır ve aşağıda verilen alıntı bu duruma örnektir:

Dağlar ile taşlar ile
Çağırayım Mevlam seni
Seherlerde kuşlar ile
Çağırayım Mevlam seni (Özçelik, 2008: 59).

Yazar, eserinde güttüğü amaca uygun olarak Yunus'un şiirlerini, fikirlerini, çocukları eğitime amacıyla kullanır. Bu noktada Yunus'un yaşadığı kabul edilen yüzyıldaki olaylara da yer verir: “Savaş, isyan kargaşa peşinden acıyı, yoksulluğu, felaketi ve ölümü getirmiş. Babalar savaşta, anneler, çocuklar, ihtiyarlar evlerinde bir dilim ekmeğe muhtaç duruma gelmişler” (Özçelik, 2008: 31) şeklindeki anlatım klasik tarihten ayrı, yeni tarihselci bakışla bir değerlendirme yapıldığını gösterir. Daha önceki mevcut bilgiler amacına uygun biçimde yeniden işlenmiştir. Çocuklara, dönemdeki kıtlık, çekilen sıkıntılar korkutucu savaş sahnelerinden ziyade çocuklar için daha anlaşılır bir şekilde aktarılmıştır.

Yunus Emre, her dönemde topluma hitap edecek şekilde varlık göstermiştir. Ancak geçmiş dönem yazılı kültür ürünleri genellikle yetişkin yaş grubuna uygun olarak hazırlanırken, Cumhuriyet dönemi sonrasında çocuklara yönelik eserlerde de Yunus Emre'ye yer verilir. Kapsamın bu şekilde gelişmesinde Cumhuriyet'in ilanının sonrasında daha çok çekirdek aile tipinin görülmesi ve bireyselleşmenin artmasıyla çocukların daha görünür, önemsenir hâle gelmesi etkilidir (Ungan ve Demir, 2016: 41). Bu durum toplumsal gelişmelerden ayrı

düşünülemeyecek edebiyat alanında da etkiler yaratmıştır. Yunus Emre, bu yönelimlerle birlikte şekillenerek çocuklara hitap edecek biçimde yazılı kültür ortamında yerini almıştır. Özçelik'in eseri buna örnektir.

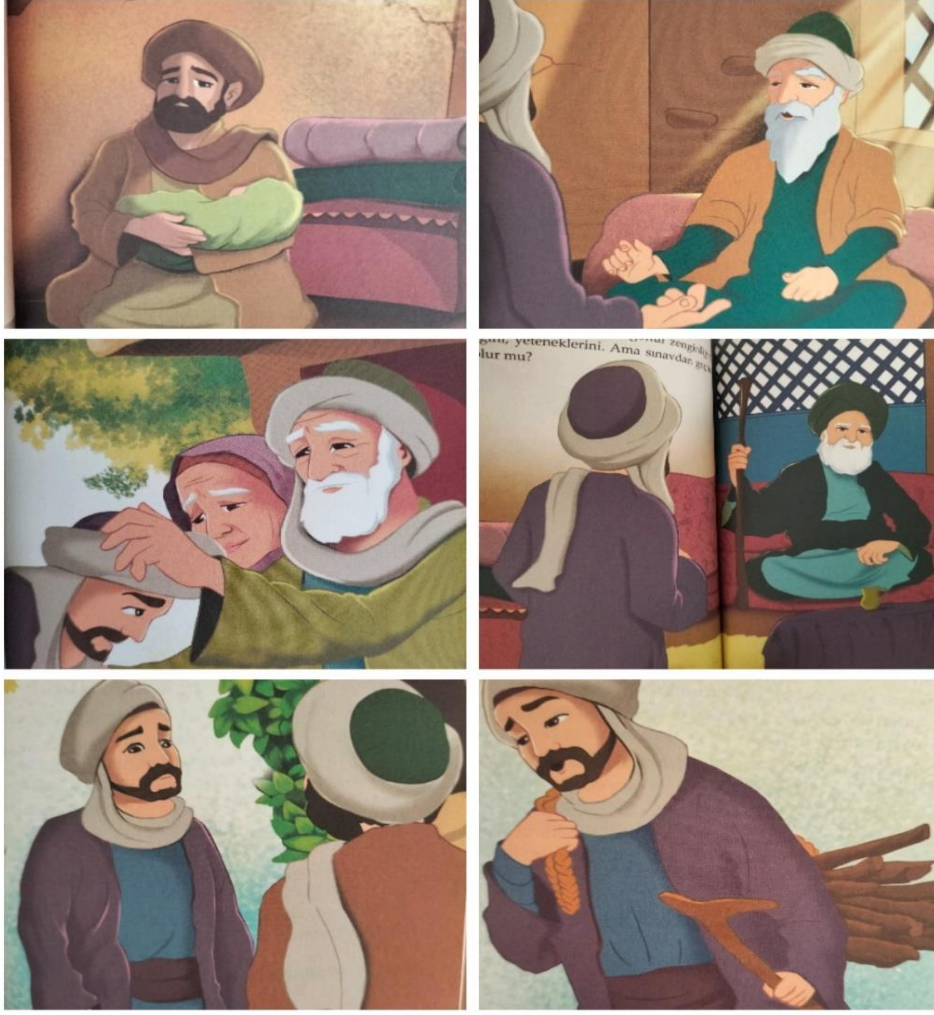
Özçelik, yeni tarihselci bakışa uygun olarak eserinde savaştan etkilenen kesime odaklanırken ezilen insanların yanı sıra hayvanları da ön plana çıkarır. Yunus Emre'nin Hacı Bektâş-1 Veli'nin dergâhına gittiğinde buğdayın yanı sıra hayvanlar için de arpa istemesi, hayvanların ahırda ölü bulunacak kadar yokluk yaşadıklarının eserde anlatılması klasik tarihte ve daha önceki eserlerde görülmeyen bir ayrıntıdır, Özçelik'in eklemeleridir. Bu tür ayrıntılara yer verilmesi yine eserin türüyle açıklanabilirken bütün bu dönüşümler, eklemeler yeni tarihselciliğin sözünü ettiği yazarın özgürlüğünün bir parçasıdır.

Eserin bir diğer yanı, çocukların gözünde canlandırmasının kolaylaşması için görsellerle anlatılanların desteklenmesidir. Aşağıda verilen alıntı sözü edildiği gibi hayvanların bitkinliğini gösterir:



Görsel 1: Hayvanların görünümü (Özçelik, 2008: 36-37).

Eserde hem görseller hem kelimelerle desteklenen bir aktarım da Yunus Emre'nin ailesi ile ilgilidir. Yunus'a bir biyografi kazandırma eğimi olan bu durum şöyle resmedilmiştir:



Görsel 2: Yunus Emre'nin yaşam serüveni (farklı sayfalardaki görseller bir araya getirilmiştir) (Özçelik, 2008: 33-57).

Burada Yunus'un portresi, anne babası, doğumu, dergâh yaşamı kısaca hayat serüveni görsellerle sunulmuştur. Yazar, Yunus'a yazdığı biyografiyi görsellerle çocukların daha kolay anlayacağı biçimde eserine katmıştır.

Yunus Emre'nin şiirleri ve hakkında oluşan menkıbeler etrafında oluşturulan eserde yazar kendi amacı ve üslubuna göre yeni bir Yunus Emre sunar. İncelenen diğer türlerden farklı olarak savaş sahnelerine ayrıntılı yer verilmemesi de çocuklara hitap etme amacının sonucu olarak düşünülebilir.

Sonuç

Sözel bellekte korunmaya devam eden Yunus Emre, yazılı kültür ortamındaki ürünlerde de varlığını korumaya devam eder. Yunus Emre hakkında üretilen bilgiler çeşitlilik gösterir. Çalışmada değerlendirilen eserlerde de bu çeşitlilik öne çıkar.

Yunus'un yaşadığı dönemin sosyal ve siyasi yapısı birtakım değişimlerle eserlerde yer edinir. Bu noktada klasik tarih eserlerinden farklı olarak yeni tarihselci bakışın sağladığı ilkeleri karşılayacak biçimde eserler meydana gelir. Yeni tarihselcilerin ortaya koyduğu tarih ve

edebiyatın tamamen birbirinden ayrı olmayıp iki bilim dalındaki bilgileri de doğru kabul etme fikrinden yola çıkarak eserlerde sunulanlar Yunus'a dair yeni kabuller olarak düşünülebilir. Bu bakıştan yola çıkarak Yunus Emre'nin yaşam çizgisine yeniden bakıldığında ulaşılan sonuçlar kıymetlidir.

Yunus'a bir biyografi oluşturma yönelimi görülür. Eşinin, çocuklarının anne ve babasının isimleri, birlikte yaşadıkları olaylar sunulur. Geçmiş dönemde oluşan Yunus Emre eserlerinde, menkıbelerde ve tarihi kayıtlarda neredeyse hiç yer almayan unsurların günümüz eserlerinde eklenmesi, günümüzde öne çıkan değerler üzerinden ona bir yaşam çizelgesi oluşturulması tabiidir. Aile ortamının, eşyle olan ilişkileri ve çocuklarının bu denli ayrıntılı olarak sunulabilmesi günümüzde bu gibi ilişkilerin önemsendir hâle gelmesi, savaş ve göç gibi olaylardan kaynaklı kaos ortamının olmaması bu eklemelerin yapılmasını sağlamıştır. Yunus Emre'nin aile yaşamının yanı sıra yaşam mücadelesinin, fikirlerinin gelişme sürecinin, şiirlerinin hangi şartlarda oluştuğunun arka planı gösterilir. Örneğin geçmiş bilgilere göre Yunus'un ağzının kilidi birden açılır ve şiir söylemeye başlarken eserlerde bu durumun daha erken zamanlarda, süreç içerisinde olduğu görülür. Bir diğesinde ise Yunus Emre, Hacı Bektâş-ı Veli'nin dergâhına insanlar için buğday istemeye gittiği bilinirken yanı sıra hayvanlar için de arpa istediği gün yüzüne çıkar. Onunla ilgili müphem olan her durum aydınlığa kavuşturulur, eklemeler yapılır. Yeni tarihselciliğin üzerinde durduğu silik noktaları belirginleştirme, eksikleri tamamlama, alt grupları görünür hâle getirme ve kültürel enerjinin dolaşımının sağlanması gibi etkenler bu eserler yoluyla yapılmıştır.

Yunus Emre, eserlerde ilahi ve dervişlik vasıflarının dışındaki yönüyle sunulur. Asyalı'ya göre Yunus Cennet için istekli olmayan, Tanrı ile değil dünya ile ilgilenmek isteyen, Pala'ya göre önceleri Alp olmak isteyen biridir. Öyle ki dergâhtaki yaşamı anlatılırken bile oradaki arkadaşlık ilişkileri, yediği yemekler, görevleri gün yüzüne çıkar. Bu ayrıntıların verilebilmesinde, yazılı kültür ortamının ve yazılı eser türlerinin ayrıntıları sunmaya uygun olması etkindir. Yunus'un günlük işlerle uğraşması, aile ilişkileri, arkadaşlarıyla olan sohbetleri, bazen insanlara yönelik negatif düşünceler geliştirmesi, şifacılık yönü günümüz gerçekçiliğine uygun biçimdedir. Bu gibi nedenlerle o, geçmişte kalan bir isim değil, her çağa ayak uyduran biri olarak kıymetli görülür. Hâlâ belirli işlevleri karşılıyor olması günümüz yaşantısında varolmasının sebebidir. Özellikle modern insanın kimlik inşasında Yunus Emre'ye ihtiyaç duyulduğu muhakkaktır. Onun üzerinden her çağda ve her yaş grubunda öğrenilecek evrensel değerler vardır. Hele ki hızlı tüketimin hâkim olduğu günümüzde pek çok ahlaki değer, sabrın, sevginin, mücadelenin gerilediği gerçeği göz önüne alındığında Yunus Emre öncülüğünde bu değerlerin geliştirilmesinin mümkün olduğu ortaya çıkar.

Sonuç olarak, evvelinde Yunus Emre dini tasavvufi bir kişilikken sonrasında olağanüstü nitelikler kazanan ve nihayetinde günümüzde beşeri vasıfları meydana çıkan, günlük yaşama uyum sağlayan biri olarak sunulmuştur. Bunda, yaşanan dönemde akılcı düşünme yapısının gelişmesi etkindir. Günümüzde olağanüstü unsurların geçerliliği azalmıştır. Toplumsal hayatın düzenleyicisi olacak nitelikte yol gösterici olarak insan zihninde ve eserlerde varlık göstermeye devam etmiştir ve edecektir. İlerleyen zamanlarda da benzeri çalışmaların yapılmasının Yunus Emre'nin gelişim/değişim çizgisini görmeye imkân sağlayacağı muhakkaktır.

Kaynakça

- ANTAKYALIOĞLU, Zekiye (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ASYALI, Nihat (2010). *Toplu Oyunlar 1 Direniş Üçlemesi Ateşle Oynayan Rab Şeytan'a Dedi ki Yunus Diye Göründüm*. İstanbul: Mitos Boyut.
- ATA, Ramazan. (2020). "Yunus Emre'nin Memleketiyle İlgili Bazı Düşünceler", *V. Uluslararası Aksaray Sempozyumu*. Aksaray, s. 97-107.
- ATBAŞI, Nurtaç (2022). "Köy Seyirlik Oyunları Geleneği ve Çağdaş Tiyatronun Kesişim Noktasında Bir Oyun: Yunus Diye Göründüm", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. Özel Sayı, s. 271-286.
- AYDIN, Tuğba (2022). "Yunus Emre ve eserlerinin yazılı kültür ortamındaki görünümünün yeni tarihselcilik (postmodern tarih) yaklaşımına göre incelenmesi", Yüksek Lisans Tezi. Sinop: Sinop Üniversitesi.
- BAL, Mehmet Suat (2005). "Türkiye Selçukluları, Mısır Memlükleri ve Altın Orda Devleti'nin İlhanlılara Karşı Kurduğu İttifak", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.17, s. 295-310.
- BANARLI, Nihat Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İsmail Hakkı Bursevi (2019). *Kitâbü'n-Netîce Bursevî'nin Vâridâtı ve Şerhleri* (Metin - Sözlük - Dizin). Ali Namlı (Haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- ÇAVUŞ, Rümeyza (2002). "Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 42, S. 1-2, s. 121-133.
- ÇELİKÖRS, Sefa (2020). "Mustafa Özçelik'in Şiirlerinde Yer Alan Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme", *Folklor Akademi Dergisi*, C. 3, S. 3, s. 498-517.
- ÇEK, Songül (2021). "Teknolojinin Yön Verdiği Yaşam Biçiminde Yunus Emre'nin Kazandığı Yeni Anlamlar Üzerine", *Yunus Emre- Mehmet Akif Armağanı Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ankara, C.1, s. 97-107.
- ÇETİN, Melek (2013). "Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde gül imgesi", Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- DEDE, Behçet (1990). "Yunus Emre'nin eserlerinin tahlili", Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- ERGÖZ, Ramazan (2020). "Tarihi Roman Olarak İskender Pala'nın "Od" Romanında Yapı Ve İzlek", *Tarih ve Gelecek Dergisi*, C. 6, S. 2, s. 503-525.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1961). *Yunus Emre ve Tasavvuf*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (2020). *Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli Vilâyet-nâme*. İstanbul: İnkılâp.
- GALLAGHER Catherine ve Stephen Greenblatt (2008). "Yeni Tarihselciliği Uygulamak", (çev. Berat AÇIL), *Kritik*, S. 1, s. 20-35.
- GREENBLATT, Stephen (2001). *Shakespeare ve Kültür Birikimi*, (çev. Nilgün Pelit) Ankara: Dost Kitabevi.
- GREENBLATT, Stephen (2003). "Yeni Tarihselcilik" *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı*, (77/78/79), s. 744-749.
- GÜNAY, Umay ve Osman Horata (1994). *Yunus Emre Risâletü'n Nushiyye*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- GÜNGÖR, Hulusi (1991). *Devlet Arşivlerindeki Belgelerle Yunus Emre*. Karaman.
- İbn-i Bibi. (1996). *El Evamirü'l Ala'îye Fi'l-Umuri'l Ala'îye (Selçuk Name)*. (çev. Mürsel Öztürk), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- İNAN, Göker (2021). "Osmanlı Tarihlerinde ve Biyografi Kaynaklarında Yunus Emre'ye Dair Kayıtlar", *Darulfunun İlahiyat*, C. 32, S. 'Yunus Emre' Özel Sayısı, s.1-41.
- JENKİNS, Keith (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Ankara: Dost Kitabevi.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat (1991). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- KÖSE, Serkan ve İskender Korkmaz (2020). "Türk Kültüründe Çerçi ve Çerçilik Üzerine", *Halk ve Bilim Arasında Bir Ömür Prof. Dr. İsmail Görkem Armağanı*. (haz. Erhan Çapraz, Betül Görkem, Recep Tek, Erol Aksoy, Uğur Başaran & Nilgün Aydın). Konya: Kömen Yayınları.

- OCAK, Ahmet Yaşar. (2012). “Yunus Emre: 13-14. Yüzyıllar Arasında “Bir Garip Derviş- Kalender-Reviş” Yahut Önce Kendi Zamanı ve Zeminin İnsanı”, *Yunus Emre*. (ed. Ahmed Yaşar Ocak) Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ONG, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (çev.Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis.
- OPPERMANN, Serpil. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Phoenix.
- ÖZÇELİK, Mustafa (2008). *Gülün Sırrı*. İstanbul: Nar Çocuk.
- ÖZŞAHİN, Didem (2018). “Türkiye selçuklularında üçlü saltanat döneminin siyasi yapısı (1246-1262)”. Yüksek Lisans Tezi. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- PALA, İskender. (2016). *Od*. İstanbul: Kapı.
- TAŞKÖPRÜLÜZÂDE, Ahmet (2019). *Eş-Şakâ'iku'n-Nu'Mâniyye Fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye Osmanlı âlimleri (çeviri - eleştirmeli metin)*. (ed. Derya Örs). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- TATCI, Mustafa (2008). *Yunus Emre Dîvânı- Tenkitli Metin*. İstanbul: H Yayınları.
- TOKUŞ, Ömer (2017). “Moğol Hâkimiyetinde Anadolu ve Anadolu'da Moğol Noyanlarının isyanları”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, C. 117, S.230, s. 177-208.
- TOPSAKAL, Semih (2014). “İskender Pala ile Romanları Üzerine”, *Türk dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. CVI, S. 748, s. 51-66.
- UNGAN, Suat ve Elif Demir (2016). “Günümüz Çocuk Edebiyatı Yazarları ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme”, *Türkiye Eğitim Dergisi*, C. 1 S. 1, s. 40-65.
- USLU, Mehmet Fatih (2011). “Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi”, *Edebiyatın Omzundaki Melek Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*. (Haz. Zeynep Uysal). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (2003). *Anadolu'nun Dini ve Siyasi Tarihi (Öncüler: Barak Baba, Geyikli Baba, Hacı Bektâş)*. (çev.Ahmet Taşğın), Ankara: Kalan Yayınları.
- WHITE, Hayden (2008). *Metatarih- Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Tarihsel İmgelem*. (çev. Mehmet Küçük), Ankara: Dost Kitapevi.
- WHITE, Hayden (1985). *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş Doç. Dr. Songül Çek'e teşekkürlerimi sunarım.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Yazarın Notu: Bu çalışma Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde tamamlanan <i>Yunus Emre ve Eserlerinin Yazılı Kültür Ortamındaki Görünümünün Yeni Tarihselcilik (Postmodern Tarih) Yaklaşımına Göre İncelenmesi</i> adlı Yüksek lisans tezinden üretilmiştir.
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: During the research and writing of the study, Assoc. Dr. I would like to thank Songül Çek.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author's Note: This study was completed at Sinop University, Graduate Education Institute By <i>Analysing Of The Appearance Of Yunus Emre And His Works In The Written Cultural Environment According To The New Historicism (Postmodern History) Approach</i> was produced from Master's thesis.
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



REŞAT NURİ'NİN ANADOLU NOTLARI'NDA KAMUSAL MEKÂNLAR VE TOPLUMSAL İLİŞKİLER

Public Places and Social Relations in Reşat Nuri's *Anadolu Notları*

M. Onur HASDEDEOĞLU*

Öz

Seyahat, bireyin hayatına önemli tecrübeler katan bir faaliyettir. Seyahat eden insan yeni yerler, yeni mekânlar görür; farklı insanlar, farklı hayatlar, farklı toplumsal ilişkiler ile karşılaşır. Bu tecrübeler, onun hayatı, insanı ve toplumu algılayış biçimine doğrudan etki eder. Yüzyıllar boyunca İstanbullu aydınların hiç dikkatini çekmeyen Anadolu coğrafyası, 20. yüzyılın başında Türkçülük düşüncesinin yaygınlık kazanmaya başlamasıyla birlikte Türk edebiyatında yer bulmaya başlar. *Çalikuşu* romanı ile Türk edebiyatının Anadolu'ya gerçekçi biçimde açılmasını sağlayan ilk yazarlarından biri olan Reşat Nuri, Maarif müfettişliği görevi dolayısıyla yıllar boyunca Anadolu'ya sayısız seyahatler gerçekleştirmiş, bu seyahatlerinde edindiği farklı tecrübeleri, dikkat çeken gözlemlerini *Anadolu Notları* adlı kitabı aracılığıyla okurlarıyla da paylaşmıştır. Bu eser, Anadolu coğrafyasındaki kamusal mekânlar ve bu mekânlardaki sosyal ilişkilere dair, Reşat Nuri'nin çarpıcı gözlemlerini ve tecrübelerini ihtiva etmesi bakımından da ayrı bir önemi haizdir. Bu çalışmada yazarın *Anadolu Notları* eserinde bahsettiği kamusal mekânlar çeşitli alt başlıklar altında tasnif edilerek incelenmiş; böylelikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal değişim sürecinin Anadolu'ya ve Anadolu insanına yansımaları, yazarın bakış açısı merkeze alınarak analiz edilmiştir. Bu doğrultuda, Türkiye Cumhuriyeti bir ulus-devlet olarak teşekkül ederken, geleneksel kamusal mekânların yanı sıra, modern hayatın ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla oluşturulan kamusal mekânların toplumsal ilişkilere etkisi tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Reşat Nuri, Gezi, Mekân, Toplum.

Abstract

Travel is an activity that adds important experiences to an individual's life. People who travel see new places, new spaces; they encounter different people, different lives and different social relations. These experiences have a direct impact on the way one perceives life, people and society. Anatolian geography, which had never attracted the attention of Istanbul intellectuals for centuries, began to find a place in Turkish literature at the beginning of the 20th century when the idea of Turkism became widespread. Reşat Nuri, one of the first writers to open Turkish literature to Anatolia in a realistic way with his novel *Çalikuşu*, made numerous trips to Anatolia over the years due to his duty as the Inspector of Education, and provided the opportunity to share his different experiences and remarkable observations with his readers through his book *Anadolu Notları*. This work is of particular importance as it contains Reşat Nuri's striking observations and experiences about the public spaces in Anatolia and the social relations in these spaces. In this study, the public spaces mentioned by the author in *Anadolu Notları* are classified and analyzed under various subheadings. Thus, the ways in which the process of social change in the early years of the Republic was reflected on Anatolia and the Anatolian people were analyzed from the author's point of view. In this direction, it is aimed to determine the effect of public spaces created to meet the needs of modern life, as well as traditional public spaces, on social relations while the Republic of Turkey was being formed as a nation-state.

Keywords: Anatolia, Reşat Nuri, Travel, Place, Society.

* Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, o.hasdedeoglu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4920-2741

Giriş

Doğası gereği varlığını anlamlandırmak isteyen insanoğlu, öncelikle kendini konumlandıracağı bir mekâna ihtiyaç duyar. “Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar.” (Lefebvre, 2020: 25). İnsanoğlu kendi varoluş amacından başlayarak; çevresini, toplumunu, dünyayı ve nihayetinde bütün evreni mekân kavramına bağlı bir anlayış ve kavrayış çerçevesinde sorgulayarak anlamlandırmaya çalışır. Bu durum, mekân kavramını soyut ve somut düzlemde; zihinsel, kültürel, tarihi, toplumsal vb. pek çok farklı sahanın meselesi hâline getirir. Bu sebeple mekân; felsefeden tarihe, edebiyattan coğrafyaya kadar farklı disiplinlerin ilgi alanına giren bir kavram olarak dikkati çeker. Dilimize Arapçadan geçen ve “olmak” anlamına gelen “kevn”den türetilmiş olan “mekân” kelimesi, *TDK Türkçe Sözlük*'te, “1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. Uzay.” (TDK, 2005: 1363) olarak tanımlanır.

Kamusal alan/kamusal mekân kavramı ise mekân kavramının alt kollarından biri olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkar. Özellikle Jürgen Habermas'ın *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (2005) adlı eseri, bu anlamda bir dönüm noktası teşkil eder. “Habermas kamusal alanı, “özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı” olarak tanımlar.” (Güney, 2007). Nitekim insan, sosyal bir varlıktır ve dolayısıyla başkaları ile iletişim kurmaya daima muhtaçtır. Bu doğrultuda kamusal mekânlar insanoğlunun sosyalleşmesi için mutlak surette bir ihtiyaçtır. “Kamusal alanın müşterek bir dünya kurması ve bir tezahür alanı olması çoğulluğa duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Özgürlüğün ve erdemın ortaya çıktığı, insanın kendini özgün olarak sunup diğer özgür insanlardan farklılaştığı kamusal alanda görünüm kazanmak eylem ve konuşma ile mümkündür. Eylem ve konuşma, muhatap bir topluluğun ilgisini talep eder ve bu nedenle başkalarının varlığına muhtaçtır.” (Güler, 2019: 16).

Mekân, gerek bir sanat dalı gerekse bir bilim dalı olarak edebiyatın da vazgeçilmez bir unsurudur. Zira edebiyatın konusu insandır ve yukarıda de belirtildiği üzere insan, varlığını ancak mekânsal düzlemde kavrayabilir. “Mekânlar, yaşanan zamanı değişime direnmeye çalışarak geleceğe taşır. Mekânların değiştirilmesi toplumun da görünür bir değişimi kabullenmeye başladığına işarettir. Bu nedenle toplumsal değişme ve gelişmelerin ruhu olan tanıklarındır. Bu özellikleri ile mekânlar, toplumsal süreçleri yansıtan birer medeniyet aktarıcısı rolü de üstlenirler.” (Öner, 2020: 183).

Edebiyat ve mekân ilişkisi, Türk edebiyatı düzleminde düşünülecek olursa, Osmanlı'nın başkenti İstanbul'un yüzyıllar boyunca edebiyatın da merkezinde olduğu görülür. Türkçülük düşüncesinin yaygınlık kazanmaya başladığı ve buna bağlı olarak gelişen milli bilincin edebiyatta izlerinin görülmeye başlandığı 20. yüzyıla kadar Anadolu coğrafyası Türk edebiyatında mekânsal düzlemde neredeyse hiç yer almaz. Türk aydını, ancak Milli edebiyat döneminde, milli kimliğin bir kaynağı olarak Anadolu'ya rağbet göstermeye başlar. Ancak bu rağbet Anadolu'yu henüz tanımayan aydının zihninde yarattığı hayali ve romantik bir imajın tezahüründen daha öteye geçemez.

Cumhuriyet'in ilanının ardından, Türkiye'nin modernleşme projesi kapsamında bilhassa mekânsal örgütlenme biçimlerinde önemli değişimler meydana gelir (Tekeli, 2017: 165). Bu değişiklikler, Anadolu'da kent planları ve şehirleşme teknikleri üzerinde doğrudan etkili olur. Bilhassa Milli Mücadele yıllarında Anadolu'ya giden aydınların sayısı ile doğru orantılı olarak Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanı, Türk edebiyatında kendine yer bulmaya başlar. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında inkılapların halka benimsetilmesi noktasında da edebiyatın etki gücünden faydalanılması amaçlanır. Bu süreçte Anadolu toplumunu daha

yakından tanımak ve onlara etki etmek isteyen Türk aydını, Anadolu'ya seyahat etmeye başlar. “Bir iletişim biçimi ve haberleşme tarzı olarak görülebilecek olan seyahat, kişinin başkalarıyla, başka mekânlarla, başka insanlık durumlarıyla iletişime geçmesini, onlarla haberleşmesini sağlar. Farklı insanlık durumları ve farklı yaşam alanları, seyahat eden kişinin dikkatini çeker.” (Alver, 2011: 75). Seyahatleri esnasında Anadolu ile muhtelif suretlerde temaslar kuran Türk aydını, gözlem ve tecrübelerini eserlerine de yansıtmaya başlar. Nitekim Kevin Lynch, *Kent İmgesi* adlı eserinde “Bir kentin hareketli öğeleri ve özellikle de kentte yaşayan insanlar ve faaliyetleri, sabit fiziksel kısımlar kadar önemlidir. Bizler de bu manzaranın yalnızca birer seyircisi olarak kalmaz, diğer katılımcılarla birlikte sahnede, gösterinin birer parçası haline geliriz” (2020: 2) derken seyahat eden kişi ile seyahat edilen mekân ve insan arasında mutlak ve karşılıklı bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır.

Anadolu coğrafyası ve Anadolu insanını gerçekçi bir gözlemlerle ele alan ilk sanatçılardan biri, hiç şüphesiz Reşat Nuri Güntekin'dir. Öğretmenlik mesleği ve bilhassa Maarif müfettişliği görevi dolayısıyla Anadolu'ya pek çok kez seyahat eden Reşat Nuri, bu coğrafyayı ve bu coğrafyanın yarattığı insan tipini yakından tanıma ve gözleme imkânı bulur (Sürgit, 2022: 400). Bu gözlemlerin izleri, onun eserine de yansır. “Köşklerde,yalılarda, konaklarda, bağ evlerinde, çiftliklerde, izbe köy evlerinde, harabe hükümet binalarında, virane okullarda, loş tren istasyonlarında, tozlu köy yollarında; ama ‘hiç bitmeyen bir mehtabın’ altında soluk alıp veren bu yanar döner insan mozağının örtüsü kaldırıldığında, karşımıza çıkan tam da Anadolu'nun *ruhu*'dur. Reşat Nuri anlatısının bütünü, sanki bizi bu *ruh*'la duygudaş kılmaya adanmış gibidir.” (Altuğ, 2005: 10). Reşat Nuri, yıllar boyu devam eden gezilerinden edindiği izlenimlerini ayrıca belli bir kronoloji gözetmeksizin derlediği *Anadolu Notları*'nda toplayarak okurun dikkatlerine sunar. Kurgusu ve tasnifinin yanı sıra *Anadolu Notları*'nı gezi türünün alışılmış örneklerinden ayıran bir diğer özelliği ise onun yaşadığı coğrafyanın bir tezahürü olarak Anadolu insanını merkeze alan bakış açısıdır.

Bu çalışmada Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda temas ettiği kamusal mekânlar ve bu mekânlarda gelişen toplumsal ilişkiler incelenmiştir. Eserde bahsi geçen kamusal mekânlar “Toplu Taşıma Mekânları”, “Konaklama Mekânları”, “Yeme-İçme Mekânları” ve “Eğlence Mekânları” başlıkları altında tasnif edilmiş; gerekli görülen yerlerde bu başlıklar da alt başlıklara ayrılarak konunun daha anlaşılır kılınmasına gayret gösterilmiştir.

1. Toplu Taşıma Mekânları

Reşat Nuri, Anadolu'ya yaptığı seyahatlerde tren başta olmak üzere çeşitli toplu taşıma araçlarından faydalanır. Bu seyahatlerde, bölgesel koşulların gerektirdiği şekilde, trenin yanı sıra, yazarın kimi zaman otobüs kimi zaman otoray kimi zaman ise kasası toplu taşımaya uygun hâle getirilmiş kamyonlara biner. Yazar, bu araçlarda yaptığı seyahatlerden edindiği şahsi tecrübelerinin yanı sıra, yolculuklar esnasında gözlemediği toplumsal ilişkilere dair de dikkat çekici bilgiler sunar.

1.1. İstasyonlar

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, bilhassa şehirlerarası seyahatler için en çok rağbet gösterilen toplu taşıma araçlarından biri olan trenlerin durak yeri olan istasyonlar, toplumun farklı kesimlerinden insanları da bir araya getiren bir kamusal mekân olması bakımından önem teşkil eder.

Reşat Nuri, “İstasyonda” başlıklı yazısında güney istasyonlarından birinde, iki saatten beri rötar yapmış treni beklerken şahit olduğu çeşitli insan manzaralarını aktarır. Yazarın aktardığı bu gözlemlerde dikkati çeken esas mesele; istasyon şefinden hasta ve fakir köylülere

kadar, toplumun çeşitli katmanlardan insanların, iyi giyiminden yola çıkarak nüfuzlu biri olduğuna kanaat getirdikleri birinin iltimasına nail olma beklentileridir.

İstasyon şefi, istasyonun rıhtımında bir aşağı bir yukarı gezinip duran yazarı, bekleme salonundaki köylüleri beğenmediği için içeri girmeye tenezzül etmeyen bir aristokrat olduğunu düşünerek, onu kendi odasına davet eder: “Yorulmuş olacaksınız, buyurun da benim odada dinlenin, dedi, efendim, bekleme odası oturulacak halde değil... Yolcuların çoğu köylü... Pabuçlarını çıkarıp kanepelere seriliyorlar... Üstelik yerlere de türlü pislik atıyorlar.” (Güntekin, 2015: 17). Kendisine iltifat ederek, istasyon memurunun bir maruzatta bulunacağını hisseden yazar, bir fırsatını bulup istasyonun uzak bir köşesine çekilir fakat istasyon şefi bir süre sonra yine yazarı bulup, derdini anlatmaya başlar: “Dört sene evveline kadar İstanbul’da, banliyö istasyonlarından birinde memurmuş... Tesadüf deyin, talihsizlik deyin, nasılsa bir kazaya uğramış; kasadaki bilet paralarının hesabını veremediği için bir hayli tartaklandıktan sonra bu uzak ve ıssız cehenneme atılmış!..” (Güntekin, 2015: 19). İstasyon şefinin, hayatında ilk kez gördüğü birine durumunu bu kadar açık bir şekilde anlatmaya cesaret etmesinin sebebi, onun nüfuzundan istifade etme beklentisidir. Nitekim konuşmasını “Şayet Anadolu Şimendiferleri idaresinde bir bildiğiniz varsa...” cümlesiyle tamamlayan istasyon şefi, nüfuzundan medet umduğu yazardan “mümkün değil” karşılığını alır.

Artık dolaşmaktan yorulan yazar, bekleme salonuna geçip, bir kanepeye yerleştikten sonra, ikinci bir iltimas talebine maruz kalır. Yazarın karşısında, boğazında büyük bir şişlik olan hasta bir köylü kadın ile onun başını elleri içinde tutarak destek olmaya çalışan orta yaşlı bir adam vardır. Kadın ağlayıp inledikçe adam onu teskin etmeye çalışmaktadır. Yazar, köylünün Adana’da karısını ameliyat ettirmeye gitmek üzere tren beklediklerini öğrenir. Cahil kadın, ameliyatta kendisini öldürecekleri endişesiyle ağlamaktadır. Adam, sohbetin sonunda yazardan Adana hastanesinde bir tanıdığı varsa bir tavsiye mektubu yazmasını ister. Yazar, köylülerin doktorların zengin hasta ile fakir hastaya ayrı muamele göstereceğini düşünerek, iltimas istemelerine hayret eder.

Sabaha karşı arkasındaki kanepede ihtiyar bir köylünün, bir jandarma onbaşısına yıllardan beridir bitmeyen bir toprak davası yüzünden Adana’ya sürüklenip durmak zorunda olduğundan dert yanarak ondan medet istediğini duyar. Birkaç saat içinde şahit olduğu bu iltimas taleplerinin memleketin artık kurtulması gereken eski bir hastalığı olduğu sonucuna varan yazar, yeni nesillerin bu hastalıktan kurtulması için bir çözüm bulunmasının elzem olduğu sonucuna varır.

1.2. Trenler

Tarihteki önemli kırılma noktalarından biri olan Sanayi Devrimi, ticaret yollarının değişmesine bağlı olarak insanoğlunun seyahat alışkanlıklarının yeniden şekillenmesinde de doğrudan etkili bir hadisedir. 17. yüzyılda buharlı makinelerin icadı sonrasında başlayan makineleşme süreci, “tren” adı verilen ve demir yolların üzerinde ilerleyen bir taşıtın medeniyet tarihine eklenmesiyle bambaşka bir boyut kazanır. “Artık tarımsal ürünler fabrikalarla çevrelenmiş büyük kentlere muazzam boyutlarda taşınmalı, demir, kömür, yün ve pamuk hepsi aynı anda kentlere intikal ettirilebilmeli, işlenmiş eşyalar hızla dağıtılabilmeli ve en önemlisi iş gücünü oluşturacak olan kırsal nüfusun göçü sağlanabilmeliydi. Şüphesiz ki bunların gerçekleştirilebilmesi demiryolları ile mümkün olmuştur.” (Hause ve Maltby, 2004: 423’ten akt. Akagündüz, 2016: 455). George Stephenson’ın 1814’te İngiltere’de Blücher isimli buhar gücü ile çalışan ilk lokomotifini geliştirmesinin ardından 1825’te ise Stockton ile Darlington arasında ilk demiryolu hattı açılmasıyla ulaşım imkânları yepyeni bir boyut kazanır (Gombrich, 2005: 241’den akt. Akagündüz, 2016: 455).

Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak ticaretin hızlanması amacıyla icat edilen ve gelişen demiryolları, kısa süre içerisinde insanoğlunun seyahat alışkanlıkları üzerinde de

etkisini gösterir. Böylelikle tren, insanın daha kısa süreler içinde daha uzak yerlere giderek yeni yerler görme arzusunu gerçekleştiren önemli bir ulaşım aracı hâline gelir. “On dokuzuncu yüzyıla değin, özellikle çalışma dışı nedenlerden ötürü seyahat edebilme, sadece dar bir seçkinler grubu için olanaklıydı ve bir statü işaretiydi. Bu durum, atla yapılan bütün ulaşım biçimleri için geçerliydi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonlarına dek süren demiryolu gelişimi ilk kez kitle seyahatine olanak sağladı. Statü ayrımları seyahat edebilenlerle edemeyenler arasında azalırken, farklı yolcu sınıfları arasında varlığını sürdürdü.” (Urry, 2018: 194-195).

Türkiye’de demiryollarının gelişimi 19. yüzyılda başlar. Tanzimat’la birlikte yüzünü Batı’ya dönen Osmanlı, bu yönelişin bir sonucu olarak 1856’da bir İngiliz şirketine verilen imtiyazla birlikte ilk demiryolu ulaşımı hatlarını Balkanlar ve Rumeli’de inşa etmeye girişir (Akagündüz, 2016: 461). Osmanlı’da demiryollarının Anadolu’da kurulup işletilmeye başlanması ise 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşir. Bilhassa II. Abdülhamit’in Hicaz demiryolları projesi, sağladığı ekonomik imkânlar dolayısıyla sömürge imparatorluklarının iştahını kabartmış ve hatta aralarında çok büyük çekişmelere sebep olmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra da bilhassa Anadolu’da ulaşım imkânlarının kolaylaştırılması bağlamında demiryollarına önem verilmiştir. Dönemin en çok rağbet gören toplu taşıma aracı olarak trenler, bu yıllardan itibaren toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde etkili unsurlardan biri hâline gelir.

Anadolu’ya seyahatlerinde çoğunlukla treni tercih eden Reşat Nuri, bu vesileyle toplumsal ilişkilere dair de çok çeşitli tecrübeler edinir. Yazar, yıllar boyu edindiği tecrübelerinden yola çıkarak *Anadolu Notları*’nda bir toplu taşıma mekânı olarak trenlerde insanların geliştirdiği davranış biçimlerinden çok renkli örnekler aktarır. “Trende” başlıklı yazısında, insanoğlunun toplum içinde yaşamaya muhtaç bir varlık olmasına rağmen tren kompartımanlarında yalnız kalmaktan hoşlandıklarını belirterek bu iddiasını kendi gözlemlerinden yola çıkarak örneklendirir. Tren yolcusunun kompartımanında yalnız kalabilmek için türlü hileler icat ettiğini belirten Reşat Nuri, buna örnek olmak üzere kimi zaman hasta kimi zaman deli taklidi yaparak kompartımanında yalnız kalmayı başaran, bir yolculuğunda ise ayakta duracak bile yer olmayan bir kompartımanında yaralı taklidi yaparak yer bulan bir arkadaşının anlattıklarını aktarır. Yazarın aktardığı bu anekdot, sosyal bir varlık olarak insanın uzun tren yolculuklarında sosyal ihtiyaçları ile tezat teşkil edecek şekilde, yalnız kalmayı arzuladığını göstermesi bakımından mekan-insan ilişkisi çerçevesinde ilginç bir örnek teşkil eder. Yazar, hilelerin hiçbirini fayda etmeyince o yabancı ile mecburen başlayan yol arkadaşılığının, zaman ilerledikçe nasıl senli benli bir dostluğa dönüştüğünü şu cümlelerle ifade eder:

Trende bir yabancı ile baş başa geçirilen bir yahut iki gecede uzun bir karılık, kocalık hayatının bütün safhaları vardır. Evvela birbirinden çekinen iki yabancı iken, sonra birbirinizin yanında çorabınızı, potininizi çıkarır, gömleğinizi değiştirir, pijama yahut entarinizi giyersiniz. Yiyeceğinizi beraber hazırlar, beraber yersiniz.

Yıllarca her gün yüz yüze yaşadığınız, bir masa başında çalıştığınız bir arkadaşaya söylemeyi aklınızdan geçirmedığınız şeyleri, ruhlarınızın en mahrem ve en zayıf taraflarını birbirinize açarsınız. Karşı karşıya, yan yana, kafa kafaya, hatta bazen çekinmeden ayaklarınızı birbirinizin başının yanına koyarak –türlü sarsıntular tartaklanmalar içinde– beraber uyur uyanırsınız. (Güntekin, 2015: 28).

Yazarın tren yolculuklarına dair anlattıkları, kamusal mekânlarda insan ilişkilerinin ne surette geliştiğini de gerçekçi bir biçimde örneklemetedir.

Yazar, “Daha Dün” başlıklı yazısında yağmurlu bir sonbahar gününde İstanbul’dan Çatalca’ya yaptığı bir gezinti ve dönüşünde tren yolculuğu esnasında yaşadıklarını aktarır. Gezinti dönüşünde istasyona giren yazar, hava muhalefeti dolayısıyla otobüsler de işlemediği için buradaki muazzam kalabalığı görür. Tren, bir saat rötarlı olarak istasyona yanaştıktan sonra vagonlar adeta panayır yerine döner:

Birinci, ikinci, üçüncü mevki farkı kalmamış. Herkes nerede yer bulduysa oturmuş. Koridorların hali görülecek şey... Yerde, ayak altında yorgunluktan yarı ölü panayırıcılar ve eşyaları. Üstlerinde ve aralarında biz sonradan gelenler. Koridorda büyük bir sinek kâğıdına yapışmış sinekler gibiyiz. Yalnız, ara sıra boynumuzu, omuzlarımızı, ellerimizi oynatabiliyoruz. Biraz sonra Hadımköyü yolcuları da bu kalabalığa katılıyor (Güntekin, 2015: 112).

Trendeki bu aksaklıklardan rahatsız olan kalabalık, vagondaki hiddetli yolculardan birinin başkanlığında adeta bir şikâyet komitesine dönüşür ve trenin durduğu her istasyonda tren memurları vagon penceresinin önüne çağrılarak, şikâyetler bildirilir. Her istasyonda artan kalabalıkla birlikte yolculuk daha da çekilmez bir hâl alır. Üstelik trenden inmek isteyen yolcular için de kapıya ulaşmak neredeyse imkânsızlaşır. İneceği istasyona kadar kapıya ulaşmak için hareket eden yolcular ile diğerleri arasında zaman zaman tartışmalar yaşanır. Yazarın bu yazısında aktardığı izlenimler, toplu taşıma araçlarındaki belli başlı problemleri ile insanların yolculuğun güçlüklerine karşı geliştirdikleri sosyal ilişkilere dair de çok renkli bir örnek teşkil eder.

Reşat Nuri Güntekin’in *Anadolu Notları*’nda gerek kendi gerekse arkadaşlarının tecrübelerinden yararlanarak bir toplu taşıma mekânı olarak trenlerde, mekânın koşulları ve insanın ihtiyaçları doğrultusunda şekillenen toplumsal ilişkilerin seyrine dair aktardıkları, mekânsal koşulların insan davranışları üzerindeki etkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

1.3. Otoraylar

Türkçe Sözlük’te “Ray üzerinde işleyen motorlu taşıma aracı” (2005: 1520) olarak tanımlanan otorayların Türkiye’de kullanılmaya başlanmasında özellikle 1929 ekonomik krizi etkili olur. 1930’lu yıllarda İzmir’den Adana’ya kadar çeşitli demiryolu hatları üzerinde kullanılan otoraylar, fren sistemlerinin yavaş çalışması, bakım masraflarının yüksek oluşu gibi çeşitli olumsuz sebepler dolayısıyla çok yaygınlaşmaz (Meraklı, 2020: 107-108).

Reşat Nuri, *Anadolu Notları*’nda Niğde’den Kayseri’ye otoray denen yeni tür bir toplu taşıma aracı ile seyahat ettiğinden bahseder. Yazar, bu aracın içini şu cümlelerle ifade eder: “Ulukışla ile Kayseri arasında günde iki sefer yapan bu arabaların, birinci ve ikinci sınıf yolcuları için, şoförün arkasında dört maroken koltuğu, camekânlı bir kapı ile buradan ayrılan geri tarafında da demokratlara mahsus, yirmi otuz kişilik kanepesi var. Bazı şakacı yolcular lüks kısma Lortlar Kamarası, ötekine Avam Kamarası adını takmışlar.” (Güntekin, 2015: 160). Otorayın trenden en büyük farkı, istasyona bağlı kalmadan, istediği yerde durabilmesidir. Raylarda yağ gibi kayıp gidebilmesi sayesinde de taşla toprakla mücadele eden otobüslerden çok daha hızlı ve rahat hareket edebilmektedir.

Yazarın yanında oturan yolcu, uzaklarda bir binayı göstererek “Faruk Nafiz’in hanı” der. Yolcunun bu söylediği, yazarı edebiyat ile hayat arasındaki bağlantılar üzerine düşünmesine sebep olur. Zira Faruk Nafiz’in Milli Mücadele günlerinde bir yaylı şiltesinde zor şartlarda üç günde aldığı yolu Reşat Nuri birkaç saatte almaktadır. Teknolojinin ulaşımına sağladığı yeni ve geniş imkânlar, toplumsal hayatı da yeniden şekillendirmektedir. Bunu yazarın otoray şoförünün anlattıklarından yola çıkarak aktardığı şu cümleleri açık biçimde ifade eder:

Bu otoray, yolları âdeta çocuk oyuncağına çevirmiş. Mesela Kayserililer bizim Ada vapurları biletinden daha ucuz bir para ile günübirliğine Bor bahçelerine eğlenmeye gidiyorlar.

Şoför, daha doğrusu makinistin bana anlattığına göre Adana ve Kayseri’de oturan iki akraba, mesela bir ana kız, Pazar sabahları buldukları yerden hareket ediyor, öğleyin Ulukışla’da birleşiyorlar akşama doğru yine evlerine dönüyorlarmış (Güntekin, 2015: 161).

Otoray, kısa bir süre için de olsa Anadolu’nun pek çok bölgesinde bir toplu taşıma aracı olarak kullanılmıştır. Olumsuz özellikleri dolayısıyla bir süre sonra hizmetten çekilmiş olsa da otoraylar, kullanıldıkları süre içerisinde, toplumun seyahat ihtiyaçlarını karşılayan modern bir toplu taşıma aracıdır. Reşat Nuri’nin *Anadolu Notları*’nda, otoray yolculuklarını merkeze aldığı iki yazısı sayesinde, bugünün insanı Cumhuriyet’in ilk yıllarında otoray kullanıldığını öğrenmenin yanı sıra, bu araçların toplumsal ilişkilere etkisini de öğrenme imkânı bulur.

1.4. Otobüsler

Demiryolları kadar karayollarının gelişmesi de Anadolu’nun kalkınması ve toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde doğrudan etkilidir. Nitekim Mümtaz Turhan’ın, Erzurum ile Kars arasındaki köylerde kültür değişimleri üzerine yaptığı çalışmasındaki şu tespitleri, Anadolu köylüsünün yolları ve toplu taşıma araçlarını kullanma alışkanlıklarının şekillenmesindeki etkisini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

I. Dünya Savaşı esnasında üç köyden (Azap, Ardos ve Zanzak) geçen ve esas şosedan ayrı bir yol yapılmış bulunuyordu. Bu talî yol Erzurum’la Kars arasındaki şoseye nazaran çok daha kestirme olduğundan yazın şoförler tarafından tercih ediliyordu. Bu vaziyetten köylüler memnundular. Zira Erzurum ve Kars’a gitmek için köylerinden geçen otobüs ve kamyonlardan istifade ediyorlardı. Onun için bu yolun sağlam kalmasını ve nakliyatın devam etmesini çok istiyor; bozulup tamir edilememesinden de büyük bir endişe duyuyorlardı (Turhan, 2010: 87-88).

Reşat Nuri, “Yol” başlıklı yazısına İstanbul’da yolların genel durumundan bahseder:

Gün oluyor ki Eminönü meydanını su basıyor. Bir yandan öbür yana hamal sırtında geçiyoruz. Kaldırımlar var ki üstünden otomobile geçen insan, meydan dayağı yemişe döner. Yokuşlar virajlar var ki araba ile değil, ayakta inip dönebilersen ne mutlu!

Kazaların önünü almak için daima toplantı halinde işleyen komisyonlara, polise, dörtyol ağızlarında birer küçük Napolyon tavrıyla otomobillere, tramvaylara yol gösteren işaret memurlarına rağmen, yarışların, çarpışmaların, kazaların önü alınmıyor (Güntekin, 2015: 29).

Hâl böyleyken İstanbullu birinin Anadolu’ya seyahatten doğal olarak ürktüğünü belirten yazar, aslında Anadolu’da gezip gördüğü yerlerde yolların İstanbul’dakinden daha kötü olmadığını, hatta kimi zaman İstanbul’dan çok daha güzel yollara rastladığını belirtir. Vilayetlere atanan vali ve kaymakamların, görevlerini hakkıyla yaptıklarını göstermek için yol yapımına özel önem vermeleri sonucunda Anadolu’da yolların daha iyi olduğunun altını çizen yazar, büyük yollarda sık sık vali ve kaymakamlara tesadüf edilebileceğini söyler, ancak yapılan yolların aynı hızla bozulmasından da şikâyet eder. Buna bir örnek olmak üzere, “Daha Dün” başlıklı yazısında İstanbul’dan Çatalca’ya yaptığı gezinti intibalarını anlatan yazar, tren istasyonu şehir merkezi arasında adamakıllı bir yol olmaması dolayısıyla özellikle yağmurlu havalarda halkın mağduriyet yaşadığını belirtir. Reşat Nuri’nin aktardığı bu düşünceler, yolların gerek ulaşım gerekse toplumsal refahın sağlanması açısından hayati önemini vurgulaması bakımından önemlidir.

Reşat Nuri'nin "Patron Hoca" başlıklı yazısında aktardığı bir otobüs yolculuğu anısı, toplu taşıma araçlarındaki sosyal ilişkilere ve davranış biçimlerine dair çok çarpıcı örnekler sunar. Tıklım tıklım dolu otobüste Anadolu kazalarından birinde yaşayan kızıyla damadına misafirlige giden bir kadın yolculuk boyunca otobüsteki bütün yolculara sataşır. İlk başta kadının sataşmalarına kızanlar, ilerleyen dakikalarda onun mizacını anladıktan sonra işi eğlenceye vururlar ve kadının sataştığı yolculara dair söylediklerine kahkahalarla gülmeye başlarlar. Özellikle kadının şoförle giriştiği küfürlü argolu ağız dalaşları, yolcuları çok eğlendirir. Kadının otobüste en çok sataştığı kişi ise perişan kıyafeti, yırtık ayakkabılarıyla şoförün yanındaki koltukta oturan maarif müdürünün ayakları dibinde çömelmiş halde yolculuk eden elli beş altmış yaşlarındaki sakallı, sarıklı perişan görünümlü hocadır.

Yazar da otobüs doldukça sürekli yeri değişen bu zavallı hocaya acımaya başlar, hatta onun ihtiyarlığına hürmeten kimsenin yer vermemesine içerleyerek yanındakine "Şu zavallı ihtiyara bir yer bulunsa" der. Yazarın bu sözünü duyan şoför ise o zavallı ihtiyarın aslında kim olduğunu anlatır:

Zavallı ihtiyar mı? dedi. Bilseniz ne it canlıdır o... Günde iki üç kere bu yollardan geçmezse yüreği rahat etmez... Bizim patrondur o... Kılığına, kıyafetine bakmayın... Dehşetli zengindir... Sade bu yolda dört arabası işler... Biletçi belki beş on kuruş turtıklar, diye arabadan arabaya gezer (Güntekin, 2015: 46).

Şoförün anlattıklarından sonra, az önce acıdığı ihtiyara daha dikkatli bakan yazar, onun mahzun ve mahcup tavrı dolayısıyla şoförün abarttığını düşünür. Nitekim hocanın zengin olduğunu duyduktan sonra kendisine daha çok sataşmaya başlayan kadının söyledikleri karşısında hocanın ezilip büküldüğünü görmesi, yazarın bu kanaatini güçlendirmeye başlar. Fakat biraz sonra yaşanan bir hadise, ihtiyar hocanın gerçek yüzünü ortaya çıkarır: Bilet kestirdiği yerde inmeyip, kalabalıktan istifade ederek yolculuğuna devam etmeyi planlayan genç bir köylünün hilesi fark edilince otobüs durur ve biletçi ile köylü arasında bir münakaşa başlar. Başka hiç parasının olmadığını söyleyerek mazlum ihtiyarı ikna edeceğini düşünen genç köylü, o ihtiyardan hiç beklenmeyecek bir tepki karşısında kendini bir anda otobüsün dışında bulur:

Hocanın çehresi birdenbire karıştı; o mazlum, sakin, biraz alıkça nikabın altından korkunç bir derebeyi, katil bir eşkıya yüzü çıktı. Yarı ağarmış yumuşak kumral sakal tersine dönerek diken gibi sertleşti, bir yana doğru çarpılan kocaman bir ağızdan birbiri üstüne binmiş sivri canavar dişleri fırladı, büyümüş gözler örste dövülen kızgın demir gibi kıvılcımlar saçtı. [...] Cübbesinin uzun kolları içinden çıkan inanılmaz derecede kocaman ve kıllı iki elle, köylünün kim bilir kaç kiloluk heybesini lastik top gibi kapıp yolun tozları içine fırlattı. Sonra aynı kolaylıkla köylüyü omuzlarından yakaladı ve heybesinin yanına gönderdi (Güntekin, 2015: 49).

Perişan kılıklı ihtiyarın, para söz konusu olduğunda on kuruş için büründüğü bu canavarca tavır, bir yandan yazarı dehşete düşürürken öte yandan büyük paraların ne şekillerde elde edildiğini düşünmesine sebep olur.

Yazar, "Köylüde Para Fikri" başlıklı yazısında da bir tren yolculuğu esnasında bir komisyoncudan dinlediği benzer bir hikâyeyi aktarır. Komisyoncu, kamyonla İnebolu'dan Taşköprü'ye seyahatinde, bir köy meydanında mola verdikleri esnada, bir erkek, iki kadın, biri kucakta iki çocuk ve bir keçiden oluşan bir aile, kamyoncuya yanaşarak onunla pazarlığa girişir. Pazarlığa uzun süre direnen şoför, bir iki hayır sahibinin de araya girmesiyle nihayet kadınları gidecekleri yere götürmeyi, erkekleri de paralarının yettiği yere kadar götürüp yolda indirmek şartıyla kabul eder. Yola çıkıldıktan üç saat sonra bir köprü başında duran şoför, anlaşma gereği erkek ile oğlunun inmesi gerektiğini söyler. Aralarında yaşanan kısa tartışmadan sonra yolcular çaresiz inmek zorunda kalırlar. Bu duruma çok üzülen komisyoncu, kamyon hareket ettikten

sonra yolcuların inmesine sebep olan meblağı yanındakine sorduğunda “on beş yirmi kuruş” cevabını alır. Komisyoncunun yanındaki yolcu, aslında o kadar paralarının mutlaka olduğunu fakat onlara göre bu meblağın çok büyük olması dolayısıyla yayan olarak iki gün sürecek yolu yürümeyi göze aldıklarını söyler. Bu anekdot, Cumhuriyet’in ilk yıllarında köylünün ekonomik durumunu ve buna bağlı olarak paraya verdiği önemi göstermesi bakımından çarpıcı bir örnek teşkil eder.

1.5. Kamyonlar

Yazar, “Kamyon” başlıklı yazısında Anadolu’da toplu taşıma aracı olarak kullanılan kamyonlarda köylülerin nasıl yolculuk ettiğine dair örnekler verir. Bu yazıda Anadolu köylüsünün sosyal hayatta nasıl davranışlar sergilediğine şahit oluruz. Bu kamyon kasalarında oldukça ilkel koşullarda seyahat eden Anadolu köylüsü için kamyonlar, yazarın ifadesiyle “mihneti kendine zevk etmiş peygamber ahlâklı Anadolu fakirinin arabasıdır.” Zira kasası ağzına kadar insanla dolu kamyon, yol kenarında bekleyen köylüleri almak için durdukça kimse gocunmadan ve şikâyet etmeden, yeni yolculara yer açmak için daha da sıkışır: “Öndeki jandarma neferinin kucağına bir çocuk yahut kuzu, delikanlı bir oğulun dizine ihtiyar anası oturtulur. Kamyonun patronu içeriden çamurluğa, çamurlukta seyahat eden şoför yamağı kamyonun üstündeki denkler, fiçiler arasına çıkar, böylece yeni yolculara ve yüklerine de yer açılmış olur.” (Güntekin, 2015: 35-36). Yazar, İstanbul’da toplu taşıma araçlarında biraz sıkışması veya yer değiştirmesi istenince rahatsızlığını türlü şekillerde belli edenlerin aksine; Anadolu köylüsünün rahatsız olmak şöyle dursun, başkalarına yardımcı olabilmenin verdiği vicdan rahatlığından dolayı tarifsiz bir mutluluk yaşadığını belirtir. Fakir Anadolu köylüsünün bu tavrı onun kanaatkârlığının yanı sıra toplumsal huzuru ne kadar önemseydiğinin de açık bir göstergesidir.

Reşat Nuri’nin çeşitli yazılarında aktardığı üzere karayollarında ulaşım şartları Anadolu insanı için hayati bir önemi haizdir. Anadolu’da hareketlilik imkânlarının modernleşmesi ve çeşitlilik kazanması, toplumsal ilişkilerin gelişmesi doğrultusunda da etkilidir. Reşat Nuri’nin yıllar içerisinde Anadolu’da çeşitli imkânlarla seyahatler esnasında edindiği tecrübeler sonucunda vardığı en önemli sonuç ise Anadolu insanının kanaatkârlığıdır.

2. Konaklama Mekânları

Anadolu’da insanların konaklama ihtiyacını yüzyıllar boyunca Selçuklu ve Osmanlı devletleri zamanında inşa edilen hanlar ve kervansaraylar karşılamıştır. Osmanlı’da modern anlamda ilk konaklama mekânı ise 1892’de İstanbul’da inşa edilen Pera Palas’tır. Bunu, 1914’te hizmete açılan Tokatlıyan Otel ile 1931’de Park Otel takip eder (Dinçer ve Dinçer, 1989: 47). Anadolu’da modern konaklama mekânlarının hizmete açılması ise Cumhuriyet’in ilanının ardından doğan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda söz konusu olmaya başlar. Anadolu’nun pek çok bölgesine seyahat eden Reşat Nuri de pek çok farklı sınıfa, kültüre ve yaşam tarzına hitap eden sayısız konaklama mekânından faydalanmıştır. Yazar, bu tecrübelerinden doğan gözlem ve tespitlerini *Anadolu Notları*’nda oldukça detaylı biçimde aktarır.

Yazarın “Otel” başlıklı yazısı, Anadolu otellerinin durumuna dair çok çarpıcı bilgiler barındırmaktadır. Yazar, Şark vilayetlerinde trenden inip konaklayacak bir otele götürmesi için taksiye biner. Yazar, kendisini (S...) oteli yerine (H.İ)’nin oteline götürmeyi tavsiye eden şoföre, bunun sebebini sorunca şöyle bir cevap alır: “Yok, hani sanki bir parça fazla lüktür, asrıdır de... Gazinoda çalgı çalan şantözler filan oturur... Gireni çıkını çokçadır... Eh, eğlentileri de eksik olmaz. Edep dairesinde eğlenmesini bilmeyen bazı hâşâ huzur efendi kılıklı hırtlarmın vukuat çıkardığı da olur.” (Güntekin, 2015: 57).

Şoförün tavsiye ettiği otel, restore edilmiş eski bir zincirli handır. Yazara otelin en lüks odasını verirler. Odada gardırop, lavabo, bir koltuk ve üstünde kristal hokka takımı bulunan bir çalışma masası ile iki yatak mevcuttur. Yazar, yanına başka bir müşteri vermemeleri için iki yatağı da tutunca otelin garsonu bu hareketi manasız bulur. Mevsim kış ve oda çok soğuk olduğu için yazarı en çok endişelendiren şey ise ısınma problemidir. Odadaki küçük sobanın içindeki çalı çırpı da yandıktan kısa bir süre sonra tükenir. Yazar ısınma problemini halletmek için garsona kendisini odunsuz bırakmamasını rica ederek, bunun bedelini de vereceğini söylediğinde garson “Allah Allah! Ateşe de mi para vereceksin? Korkma, evvel Allah, seni üşütmeyiz. Ben sana odun bulur getiririm.” der. Yazarın her fırsatta bahşiş verme teklifine karşı garsonun şaşkınlığa düşmesi, kapitalizmin hâkimiyet kurduğu medeni hayat ile Anadolu insanının saflığı ve paraya bu türden bir kıymet vermeyişinin çarpıcı bir göstergesidir. Nitekim yazar garsonu sobaya ateş bulması için her çağırışında bu delikanlı hiç yüksünmeden, gocunmadan, soğuğa aldırış etmeden otelin çevresindeki bahçeleri dolaşarak topladığı yakacağı kucaklayıp getirir; bu hizmetinin karşılığında, yazarın kendisine sürekli bahşiş verişine ise anlam veremez. Hatta bir süre sonra parasını çarçur ettiğini düşündüğü için ona çeşitli tavsiyelerde bulunur. İstanbullu bir “medeni” olarak yazar ile saf Anadolu insanının en açık bir örneği olan bu delikanlının maddiyata verdiği anlam arasındaki uçurum, yazarın şu cümleleri ile en açık ifadesini bulur:

Fakat insan hayatına varıncaya kadar her şeyi para ile satın almaya ve bunu gayet doğru ve normal bulmaya alışmış bir medeniyetin çocuğu olduğum için ben de bu davayı ezeli töreye göre hallediyorum; garsona sık sık para, bahşiş veriyorum.

O her defasında bu hareketime şaşıyor; canı sıkılıyor gibi bir hareket yapıyor. ‘Bu adam budala mıdır, deli midir, nedir?’ der gibi yüzüme bakıyor: ‘Canım ne lüzumu var, paradan çıkıyorsun’ diye beni âdeta azarlıyor (Güntekin, 2015: 61).

Anadolu Notları'nın ikinci cildinde “Otellerde” üst başlığıyla beş adet yazı mevcuttur. Bu yazı dizisinde yazar, Anadolu'nun muhtelif şehirlerinde, pek çok farklı nitelikteki otellerde edindiği tecrübelerini aktarır. Yazarın ilk olarak üzerinde durduğu konu, otellerin ve bilhassa yatak çarşaflarının temizliği meselesidir. Pek çok kez otel odacıları, karşısındaki titiz müşterinin hassasiyetini hoşgörüyü karşılayarak çarşafları, yastık kılıflarını temizlikle değiştirirler fakat yazar yine de yeni gelen nevresim takımının temizliğinden şüphe duymaya devam eder. Hatta oteldeki lüks odaların, temizliğinin standart odalardan daha da beter olduğunu belirterek, bununla alakalı ilginç bir ansını da eklemeyi ihmal etmez. Yazar, güney illerinden birine yaptığı bir seyahatte gittiği otelin sahibi, büyük bir ikramda bulunarak, yazara otelin en lüks odasını açar. Otel sahibinin bir lütuf olarak yaptığı bu davranış, yazarı memnun etmekten ziyade daha da tedirgin eder, zira odanın lüks mefruşatı, temizliğe karşı da bir o kadar dayanıksız olduğu için, her yer toz içindedir:

Pencerelerde ağır Şam perdeleri, duvarlarda halılar asılıydı. Yerde gene bir halı ve uzun tüyleri arasında dünyanın müzahrefatını taşıyan bir ayı postu vardı. Karyola bir padişah tahtına benziyordu. Sallandıkça pudra ponponu gibi üzerinden tozlar dökülen salaşpur bir cibinliğin altında atlas çarşaflarla süslü bir yatak, üzerine kılaptanla galiba bir şadırvan resmi işlenmiş bir yorgan, onun üzerinde sarı bürümcükten bir örtü görünüyordu (Güntekin, 2015: 177).

Dekorasyonu orada konaklayan müşteriyi ihya edecek kadar şık ve lüks fakat temizliği de bir o kadar imkânsız olan bu oda ve bilhassa yatak, yazara oradan yıllardan beri konaklayanların izlerini taşıdığını düşündürür ve çıkardığı elbiseleri tekrar giyerek yatağın karşısındaki koltuğa uzanır.

Yazar, serinin “Varlık İçinde Yokluk” başlıklı ikinci yazısında ise Anadolu illerine seyahat eden biri için en büyük problemlerden birinin konaklayacak bir otel bulması olduğunu belirtir. Hatta kimi zaman, daha önce konaklanan ve konforundan memnun kalınan bir oteli bir sonraki gidişte perişan bir halde bulma ihtimalinin de söz konusu olduğunu altını çizer:

Mesela bir tarihte Cenup otellerinden birinde emsaline nadir tesadüf edilir lüks bir banyo dairesi görmüştüm. Bu herhalde bir heves mahsulüydü. Beş altı aralık gecesinin karanlığında kırık camlı bir otomobil içinde dağlara tırmanırken bu banyonun hayali beni çocuk gibi sevindiriyordu. Otele ayak basar basmaz ilk işim banyonun hazırlanmasını emretmek oldu. Fakat biraz sonra ne göreyim. Otel sahibine kim bilir kaçta mal olan o tesisat âdeta enkaz haline gelmiş. Borular tütüyor; duvarın dökülmüş çinileri yerine çamur sıvanmış; ötesinden berisinden çatlayıp tamir edilen banyo su tutmuyor; termosifon işlemiyor. Musluklara sopalar, paçavralar tıkanmış (Güntekin, 2015: 180-181).

Uzun ve yorucu bir yolculuktan sonra, yorgunluk atmak için hayalini kurduğu lüks banyoyu bu şekilde görmek, yazarı büyük bir hayal kırıklığına uğratar. Yazar yazıda buna benzer şekillerde kendisini hayal kırıklığına uğratan başka konaklama tecrübelerinden de bahseder.

Reşat Nuri, “Bekâr Memurlar Suikasti” başlıklı yazısında da o yıllarda bazı Anadolu şehirlerinde hükümetin de desteğiyle modern otellerin yapılmaya başlandığını görmekten mutluluk duyduğunu belirtir. Fakat bu otellerde kalacak yer bulma problemi söz konusudur. Zira o şehirlere atanan bekâr memurlar, ev tutup zahmete girmektense otel odalarında daha rahat yaşamayı tercih etmektedirler. Bu durum otelcilerin de işine gelmektedir çünkü otel odalarını uzun zaman için kiraya verdiklerinden dolayı müşteri bulmak, zarar etmek gibi endişeleri kalmamıştır. Otelciler ile bekâr memurlar arasındaki bu uzlaşma, şehre gelip konaklamak isteyenleri ise kalacak yer bulma konusunda ciddi bir sıkıntıya sokmaktadır.

Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'nda konaklama mekânlarına dair verdiği geniş ve detaylı bilgiler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Anadolu coğrafyasına seyahat edenlerin karşılaştığı genel problemleri ve burada konaklama mekânlarının genel niteliğini ortaya koymasından oldukça değerli bilgiler ihtiva etmektedir.

3. Yeme-İçme Mekânları

Anadolu Notları'nda yeme-içme mekânı olarak en ön plana çıkan kamusal mekânlar kahvehaneler, lokantalar ve gazinolardır.

3.1. Kahvehaneler

Kahvehaneler, Anadolu'da yüzyıllar boyunca toplumun en önemli sosyalleşme mekânlarından biri olmuştur. Osmanlı toplumu kahveyle 16. yüzyılda tanışır. Bu içeceği tüketmenin caiz olup olmadığı uzun süre tartışma konusu olsa da ilk kahvehanelerin İstanbul'da işletilmeye başlamasının ardından benzer örneklerin bir kamusal mekân olarak Anadolu'da yaygınlaşmaya başladığı görülür. Zaman zaman yasaklarla ve çeşitli baskılarla karşı karşıya kalsa da kahvehane kültürü, Türk toplumunun en etkili sosyalleşme mekânı olarak ön plana çıkar.

Kahvehanelerin kurularak kendi varlıklarını kabul ettirmeleri ile birlikte, kahve toplumsal bir içeceğe; kahvenin tüketimi de kitlesel bir tüketim anlayışına dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte sıradan bir dükkan olan mekan, buluşma ve eğlenme yerine dönüşerek, toplumsal ilişkiler aracılığıyla kendisini dönüştürmeye başlamıştır. Ayrıca o döneme kadar cami ve hamam gibi kamusal alanlarda gelişen toplumsal ilişkiler, bunların yanında artık bambaşka yeni bir mekanda gelişmeye başlamıştır. Böylece yüz yıllarca

sürecek olan bir yapı ortaya çıkmıştır. Oluşan bu yeni yapı içerisinde, bu alanlar, hiyerarşik yapının ve saygının geçici olarak ortadan kaldırıldığı yerler olarak da karşımıza çıkmaktadır (Çağlayan, 2012: 102).

Cumhuriyet'in ilanı ile hızlanan toplumsal değişim sürecinde her ne kadar yeni ve modern kamusal mekânlar faaliyete geçmeye başlamış olsa da kahvehaneler popülaritesinden neredeyse hiçbir şey kaybetmeksizin Anadolu'da günümüze kadar varlığını sürdürülmüştür. *Anadolu Notları*'nda, bu coğrafyada Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir toplumsal mekân olarak kahvehane kültürüne dair çok çarpıcı bilgiler yer almaktadır.

Çocukluğunda, tatil günleri babasının kendisine refakat etmesi için gönderdiği neferle gün boyu boş boş dolaşmaktan sıkılan yazar, vakit doldurmak için kahvehaneye girdiğinde karşılaştığı manzara, Anadolu kahvehanelerinin genel görünümünden bir kesit sunar: Derken elimizdeki para ile çay içmek için bir kahvehaneye giriyoruz. Burası kalabalıktan, tütün dumanından, tavla, iskambil şakirtisinden durulmayacak hale gelmiş. Bu gürültünün içinde peykeler tüneyerek uyumuş ihtiyarlar var..." (Güntekin, 2015: 90)

Yazar, "Daha Dün" başlıklı yazısında yağmurlu bir günde trenle İstanbul'dan Çatalca'ya gider, istasyondan indikten sonra Çatalca'nın merkezine gitmek üzere bir otomobil beklerken, yağmurdan daha fazla ıslanmamak için kenardaki kır kahvesinin çardağının altına sığınır. Burada kendisi gibi otomobil bekleyenlerle aynı dertten mustarip olmanın doğurduğu yakınlıkla kısa sürede ahbap olurlar. Babacan tavırlı kahveci de gelecek otomobilin hava koşulları dolayısıyla kendilerinden fazla para istemesi durumunda direnmelerini tavsiye eder. Gezinti dönüşü İstanbul'daki otobüsler de işleyemediği için bütün halkın treni kullanmaya mecbur kaldığından dolayı istasyonda muazzam bir kalabalık oluştuğunu belirten yazar, bir saat rötartlı gelecek olan treni beklerken vaktini istasyonun arkasındaki salaş kahvehanede geçirmeye karar verir. Bütün yolcular yazar gibi düşündüğünden dolayı kahvehane hınca hınç doludur. Kiminin bağıra çağıra konuştuğu, kiminin şakalaştığı kimininse tartıştığı salonda tütün, ayakkabı, ıslak çorap ve elbise kokusu hâkimdir.

Reşat Nuri "Kahveler" başlıklı iki yazıdan oluşan dizide Anadolu'da kahvehanelerin, büyük şehirlerde yaşayanların asla anlayamayacağı kadar büyük bir önemi haiz olduğunu vurgular. Küçük bir kasaba kahvehanesinde kaleme aldığı ilk yazısına, Anadolu'yu gezen aydınların dikkatini çeken kahvehane bolluğunun memleketin ilerlemesine en büyük engellerden biri olduğundan dolayı bu mekânların acilen kapatılması gerektiğine dair şikâyetlerini hatırlatarak başlayan yazar, o anda içinde bulunduğu kahvehane ortamının genel profilini tasvir etmek suretiyle, bu bakış açısının neden yanlış olduğunu kanıtlamak ister:

Saat daha altı buçuk; yani, İstanbul'da çoluk çocuğun sinema matinelere gittikleri saat. Halbuki biz, burada gecenin ortasında gibiyiz. Yemek, çoktan yendi; dükkânlar çoktan kapandı. Sokakta bizim asma lambamızın ışığından başka ışık yok. Lambanın tütün dumanıyla daha bulanmış görünen ışığında etrafıma bakıyorum. Duvar kenarındaki peykeler dolu, ortadaki irili ufaklı masaların etrafı dolu. Tavla pulları, dominolar, iskambil kâğıtları durmadan şakırdıyor. Dokuma peştamallı kahveci, ara sıra ocaktan çıkararak ortadaki büyük sac sobaya bir odun, tezgâhın önündeki hunili gramofona bir gazel yahut taksim plağı koyuyor. Karşı köşe galiba memurlara mahsus... Fötr şapkalarını, ortalarını kırmadan, melon gibi giymiş dört kişi kâğıt oynuyor; ötekiler onları seyrediyorlar, aralarında konuşuyorlar. Yahut gazete okuyorlar. Yanımdaki masada yetmişlik bir ihtiyarın etrafında birkaç sakallı oturuyor. Ara sıra kulağıma gelen kelimelerden anlaşıldığına göre mütekkait general... [...]

Daha ötede muhabbete, oyuna dalmış esnaf, yarın kurulacak pazara inmiş köylüler, kılıksız serseriler... Hasılı, tam kahve düşmanlarının tasvir ettiği kahve... (Güntekin, 2015: 147-148).

Yazarın oturduğu kahvedeki müşteri profili, ilk etapta gerçekten bu kahvelerin tembellik, pislik, kumar vs. kaynağı gibi algılanmasına sebep olmaktadır. Ancak yazar, bu kahvehaneler kapatıldığı takdirde, sosyalleşme mekânı yalnızca kahvehanelerden ibaret bu küçük Anadolu kasabalarında, bu kadar insanın ne ile meşgul olabileceğini sorar. Herkesin miskinlik yuvası olduğundan şikâyet ettiği bu kahvehanelerdeki insanların aslında iş bulamadıklarından dolayı buralarda vakit öldürdüğü ihtimalinin de göz önünde bulundurulması gerektiğini söyler. Bu doğrultuda gerek köylüler gerek memurlar gerek işsizler gerekse emekli yaşlılar için kahvehaneler Anadolu'daki en önemli sosyalleşme mekânlarıdır. Yazar buna dair somut örneği, bir anısından yola çıkarak konuya ilişkin ikinci yazıda verir. 1933 kışında Rus gazeteci Zarhi ile Batı illerinde seyahat ederken Bursa'da buldukları zamanda Uludağ'a çıkmak isterler. Fakat yol, bir süre sonra otomobilin ilerlemesine izin vermeyince tam geri dönmeye karar verdikleri esnada bir köy kahvesi gözlerine ilişir ve buraya girip biraz vakit geçirmek isterler. Kahveye gelen köylüler Reşat Nuri ile yabancı misafire büyük hürmet göstererek ikramlarda bulunurlar ve Zarhi, köylülerin anlattığı hikâyelerden çok etkilenir. Bu durum yazar için Anadolu insanının âlim değil fakat arif olduğu gerçeğini bir kere daha düşündürür. Reşat Nuri'ye göre Anadolu insanının bu irfanı, kahvehanelerin yüzyıllardan beridir önemli bir sosyalleşme mekânı olması ile doğrudan alakalıdır:

Kahve; dünyanın en asil ve kıdemli demokrati olan bu milletin uzun zaman, toplantı yeri oldu. Sınıf farkı pek gözetilmeden odada diz dize oturulur, dertleşilirdi. Aile meseleleri, mahalle meseleleri, memleket meseleleri orada münakaşa edilirdi. Tarihin 'yabancı elemanlar bir arada yaşamaya başladıkları vakit kafaca hangisi mütekâmilse o, ötekileri yutar' diyen ezeli hükmü yerini bulur, kim en çok biliyor, en güzel söylüyorsa o, 'mîr-i kelâm' olurdu. Uzaklardan gelen yolcular, seyyahlar, dervişler ilk önce kahveye gelirler, en taze yabancı ilk havadisleri orada duyulurdu. Karagözün, meddahın sahnesi kahvelerdeydi. Âşıklar, saz şairleri orada imtihan olurlardı (Güntekin, 2015: 157).

Yazara göre, Cumhuriyet sonrasında kapatılması konusunda zaman zaman tartışma çıkarılan kahvehaneler, Anadolu'nun medenileşmesindeki etkilerini o yıllarda hâlen sürdürmeye devam etmeleri bakımından da son derece önemli kamusal mekânlardır.

3.2. Lokantalar-Gazinolar

Reşat Nuri, "Para" başlıklı yazısında, Anadolu'da sekiz on yıldan beridir mühendis olarak yerleşmiş olan bir arkadaşıyla buluşarak bir gazinoya gider, ağır akan nehrin üzerindeki salaş terasa yerleşirler. İstanbul hasretiyle yanıp tutuşan arkadaşı, yazarla o akşam sadece İstanbul'u konuşmak istediğini söyler. Esasında çok ortak anıları yoktur ama Reşat Nuri, arkadaşını kırmayarak onun yakınmalarını saatlerce dinlemeye kendini mecbur hisseder. Bir aralık terasın alt tarafından yiyecek bir şeyler dilenmek için yukarıdakilere seslenen çocukların sesini duyan yazar, aşağı bakarak, perişan haldeki çocukları görür. Gazinonun sahibi çocukları hemen kovalayarak müşterilerden özür diler ve arkadaşısı yakınmalarına devam eder. Fakat artık büyü bozulmuştur. Çünkü zavallılığın ve çaresizliğinden saatlerden beridir yakınmakta olan mühendis arkadaşı, aslında gayet iyi koşullarda yaşarken, şehirde yiyecek ekmek bile bulamayan insanlar mevcuttur.

Yazar, "Cambaz" başlıklı yazısında, Anadolu gazinolarında kimi zaman çeşitli cambaz gösterilerinin düzenlendiğinden bahsederek, konu ile alakalı ilginç bir anısını aktarır. Bir gün, kasaba meydanında çığırktanlar, bir cambaz gösterisini ilan ederler: "Dünya şampiyonu meşhur cambaz Ali geldi. Yeryüzünde emsali yok... Amerika'da birinciliği kazanan ölüm arabası numarası. Hem saz, hem cambaz... Bu akşam Yıldız gazinosunda... Fiyatlarda fark yok ha!"

O gecesi boş olduğu için yazar da gösteriyi seyretmeye karar verir. Gösteri gecesi, gazinonun teşrifatı hiç değişmemekle birlikte, ipler, bahçenin ortasına dikilen direklerin arasına tam seyircilerin üzerine gerilmiştir. Gösteri başlayacağı vakit alanın boşalacağını düşünen fakat iplerin altındaki kalabalıkta hiçbir hareketlilik görmeyince şaşırır yazar, kahveci çırağına, ipin altında oturanların ne zaman kaldırılacağını sorduğu vakit aldığı “Nereye gitsinler?” yanıtı, yazarı ürkütür. Zira gösteri malzemeleri son derece iptidai ve her an büyük bir kazaya sebebiyet vermesi muhtemel niteliktedir. Bütün aksiliklere rağmen kazasız atlatılan gösterinin nihayetinde yazar, dünyanın başka hiçbir yerinde insanların canının bu kadar büyük riske atılmayacağını belirtir.

4. Eğlence Mekânları

Anadolu’da yüzyıllar boyunca toplumun boş zamanını geçirmek için tercih ettiği en popüler toplumsal mekânlar neredeyse kahvehanelerden ibaret iken, Cumhuriyet’in ilanın ardından bu coğrafyada modernleşmenin bir gereği olarak farklı tarzda ve türde eğlence mekânları boy göstermeye başlar. Yazar kimi yazılarında Cumhuriyet’ten önceki ve sonraki eğlence anlayışlarını karşılaştırarak, modern çağda toplumun eğlenme ihtiyacını karşılayacak yeni toplumsal mekânların Anadolu’da yaygınlaşmaya başlaması gerektiğini vurgular.

“Eski Cuma” başlıklı yazısında babasının bir askerî doktor olması dolayısıyla çocukluğunun küçük Anadolu şehirlerinde geçtiğini belirterek başlayan Reşat Nuri, çocukluğunda okulu sevmediğini ve hafta başından itibaren tatil günü olan cumayı beklemeye başladığını “Sınıfta harıltı gürültü, sopa ve tokat sesleri, çocuk feryatları arasında Tecvit, Emsile, Sarfî Osmanî gibi birbirinden tatlı dersler okunurken gözlerimi pencerenin bir köşesinden karşıki minarenin tepesine uydurur; durmadan cumayı düşünürdüm.” (Güntekin, 2015: 87) cümlesiyle eski okullardaki eğitimin sıkıntılarını hissettirir. Kendi zamanındaki okul hayatıyla Cumhuriyet sonrası okul hayatı arasında eğitim ve terbiye verme açısından büyük farklılıklar olmakla beraber, hâlen tatil günlerinde çocukların boş zamanlarını kaliteli bir şekilde geçirebileceği aktivitelerin eksikliğinin altını çizerek, bu mesele üzerine yetkililerin ciddi biçimde düşünmesi ve çocuklara tatil günlerine neşe ve hareket katacak bir şeyler bulunması gerektiğinin altını çizer.

Reşat Nuri’nin gittiği Anadolu şehirlerinde, Cumhuriyet döneminde devlet eliyle popüler bir eğlence olarak yaygınlaştırmaya gayret edilen baloların hangi koşullarda tertip edildiğine ve bu modern eğlence anlayışının toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisi, söz konusu edilmeye değer niteliktedir. Reşat Nuri, baloların yanı sıra tuluat tiyatrolarının da bu dönemde rağbet gördüğünü *Anadolu Notları* aracılığıyla ortaya koyar.

4.1. Balo Salonları

Cumhuriyet’in, toplumu modernleştirme pratikleri arasında balo ve suareler de başta gelmektedir. Türkiye’de ilk defa 19. yüzyılın sonlarında düzenlenmeye başlanan balolar, Cumhuriyet ile resmiyet kazanmış, modern yaşamın önemli bir unsuru hâline gelmiştir.

Yazar, “Balo” başlıklı yazısında Anadolu kasabasında şahit olduğu bir balo hazırlığına ve balo etkinliğine ilişkin gözlemlerini aktarır. Kasabada balo düzenlenecek daha uygun ve geniş bir mekân bulunamadığı için eski bir tütün deposu binasında hazırlıklara başlanır. Tertip komitesi bu binayı balo atmosferine hazırlamak için süslemeye gayret gösterir ancak, binanın dans etmeye hiç uygun olmayan toprak zeminine bir çözüm bulunamaz. Kasabada düzenlenecek ilk balo gecesi olduğu için de bu handikap, son ana kadar kimsenin aklına gelmemiştir. Yazar, soğuk algınlığı dolayısıyla baloya katılamayacaktır, fakat Darülfünundan tanıdığı, bu kasabanın yerlisi olan ve baloda kimseye karşı mahcubiyet yaşamaktan endişe eden bir arkadaşının ricası üzerine ona birkaç dans figürü öğretir. Bütün eksikliklere rağmen

kasabada bu balo etkinliği dolayısıyla büyük bir heyecan yaşanmaktadır. Kasabanın sokakları balo saati yaklaştıkça daha da canlanmaya başlar:

Sokak, Şenlik gecesi gibiydi. Epeyce bir zaman fenerler, bayraklarla süslü balo kapısının önünde birbirini ezen ahaliyi, çocukları seyrettim.

Kasabanın üç yahut dört arabası durmadan gidip geliyor, kapıda bekleyen teŐrifatçı gençler bunlardan inen kadın ve erkeklere kalabalığın arasından yol açabilmek için âdeta ahali ile boğuşuyorlardı.

Davetlilerin birçoğu da yayan geliyordu: Renk renk açık tuvaletlerin üstüne mantolar giymiş, pelerinler atmıŐ kadınlar, smokinli yahut sadece koyu elbiseli erkekler; aralarında çarŐařlı birkaç ihtiyar kadın... (Güntekin, 2015: 104).

Salon dolunca orkestra ile birlikte balo eğlencesi başlar ve gece boyu devam eder. Ertesi gün arkadaşına sokakta rast gelen yazar, onun yorgun ama memnun hâlini görerek gecenin nasıl geçtiğini sorar. Arkadaşı, kadınlı erkekli gece boyu süren eğlenceyi anlatarak, Avrupa'daki eğlenceler ayarında bir balo olduğunu söyler. "Hiçbir yolsuzluk çıkaran da olmadı" diyerek herhangi bir tatsız olayın yaşanmadığına ayrıca memnun olduğunu belirtir. Arkadaşından ayrılan yazar, lokantaya girer. Lokantanın garsonunun balo ile aynı saatlerde bir ahababının düğününe katılacağından haberdar olan yazar, düğünün nasıl geçtiğini sorunca yüzünü buruşturan garson, sözlerine "Eğleniyorduk ya... Bir yolsuzluk oldu bey" diye başlar. Nitekim kadınlı erkekli balonun gerçekte geçtiği gece, düğünde erkekler sokakta, kadınlar bahçede ayrı ayrı eğlenmekteyken bir grup gencin bahçenin arkasındaki çitlerin arkasından, oynayan kadınları gözetlediğini fark eden bekçinin haber verdiği jandarmalar gelip, "Utanmaz herifler, siz el âlemin nikâhlı karılarını gözetlersiniz ha..." diyerek, gençleri yaka paça karakola götürmüştür.

Yazarın aynı kasabada aynı gecede yaşanan iki farklı eğlencede toplumun ahlâk algısındaki farkı vurguladığı bu yazı, Anadolu'da Cumhuriyet sonrasında yaşanan toplumsal değişim sürecinde geleneksel ile modern arasındaki zihniyet çatışmalarını ortaya koymasından son derece çarpıcı bir örnek teşkil eder. Zira modern bir eğlence türü olarak baloda kadınların erkeklerle el ele kol kola dans etmesi doğal karşılanırken, geleneksel bir düğün eğlencesinde harem selamlık Şeklinde eğlenen halkın karşı cinsle en ufak bir münasebeti dahi gayri ahlâkiklik, namussuzluk olarak algılanmaktadır.

4.2. Tuluat Tiyatroları

Anadolu Notları'nda Reşat Nuri'nin dikkatle üzerinde durduğu bir diğer eğlence türü ise tuluat tiyatrolarıdır. Yazar, Anadolu'da tuluat tiyatrolarının varlığına ve geleneksel toplum hayatına hem olumlu hem olumsuz yönden çeşitli etkilerini, bu eser içerisinde kaleme aldığı bir dizi yazı ile ortaya koymayı amaçlar.

Gecenin bir vakti Anadolu'da bir istasyonda trenden indikten sonra kasaba merkezine gitmek üzere otomobil beklerken yanına gelen meczup bir delikanlının hikâyesini istasyondaki makasçıdan öğrenen yazar, bu hikâyeden yola çıkarak Anadolu'da kasaba kasaba gezen bu kumpanyaların toplum düzeni üzerindeki kimi yıkıcı etkileri düşünür. Zira istasyondaki delikanlı, kasabaya gelen tiyatrodaki kadınlardan birine tutularak aklını kaybetmiştir. Tuluat tiyatrolarındaki kadınlar yüzünden Anadolu'da pek çok yuvanın yıkıldığından çeşitli tecrübeleri ile haberdar olan yazar da bu konuda makasçı ile hemfikirdir:

Çok eskiden beri bilirim. Kasabanın ağırbaşlıları, hacıları, hocaları bu kumpanyalardan daima yaka silkmışler, hele zavallı Türk kadınları onlardan salgın ve yangından korkar gibi korkmuşlardır. Eski zamanları bir göz önüne getirelim. Yeni yetişmiş bir delikanlı yahut küçük yaşta çoluğu çocuğu karımiş genç bir erkek... Gündüzleri kadın diye sokakta görebildikleri Şey bol bir çarşaf, sık bir peçe içinde kaybolmuş bir heyulâ... Delikanlı annesiyle

ablasından başka kadın tanımıyor. Evli erkeğe gelince, o da aşağı yukarı aynı vaziyette... Daha yirmisine girmeden iki evlat anası olmuş, 'Bizden artık geçti. Evlatlarımıza bakalım!' diye, daha çocukken ihtiyar olduğuna inandırılmış ve başına yazma yemenisi bağlanarak dünyasından geçirilmiş, görgüsüz, şapşal bir kadından başka kimse görmüyor. Misafir odasının kapısına, evin boş bir gününde, burğu ile açtığı delikten bir iki komşu kızı veya kadını seyredediyse ne âlâ... (Güntekin, 2015: 132).

Yazarın bu cümleleri Anadolu kasabalarında, kadın-erkek ilişkileri başta olmak üzere toplumsal düzenin niteliğine dair çok net deliller sunar. Nitekim alıntıda bahsi geçen bu erkekler, günün birinde kasabalarına gelen tiyatro kumpanyasının ışıklı sahnesinde neredeyse çıplak vücuduyla parıldayan kadın oyuncularını görünce akılları başlarından gider ve bu suretle türlü yıkımlar ve rezillikler ortaya çıkar. Bu durum kasaba halkının ve bilhassa kadınlarının bu kumpanyalardan ürkmelerine sebebiyet verir. Ancak yazar her şeye rağmen tuluat tiyatrolarının Anadolu insanı için zarardan çok fayda sağladığına inanmaktadır. Bu konuya ilişkin düşüncelerini dile getirdiği ikinci yazısında kasabaların imkânlarına göre tuluat tiyatrolarının ya tiyatro salonunda ya gazino da ya da büyük bir kahvehanede oynandığını belirten Reşat Nuri, ahalinin bu gösteriyi izleyebilmesi için “birkaç peyke, arkalıksız kahve iskemleleri, oyuncular için yerden birkaç karış yüksek bir kerevet, delik deşik iki boyalı perde”nin yeteceğini söyler (Güntekin, 2015: 135).

Oyun oynanacağı gecelerde sokaklarda ayrı bir şenlik havası yaşandığını belirten yazar, oyun başlayana kadar duvardaki ilanın önünde çalan müziğin Anadolu halkını yıllar öncesinden batılı musikiye alıştırdığının altını çizer. Yazarın dikkat çektiği bir diğer husus ise kumpanya repertuarlarının genellikle dünya klasiklerinden adapte edilerek basitleştirilmiş eserler olmasıdır. Yazara göre tuluat tiyatrolarının seviye ve niteliği devlet desteğiyle biraz daha artırıldığı takdirde, Anadolu halkının terbiye, görgü ve kültür seviyesinin yükseltilmesinde etkili araçlardan bir tanesi haline gelmesi mümkün olacaktır.

Sonuç

İnsan, sosyal bir varlık olması dolayısıyla iletişim kurmaya ihtiyaç duyar. Bu doğrultuda kamusal mekânlar, insanların bir araya gelmesi, iletişim kurması ve sosyalleşmesi açısından son derece gereklidir.

Yüzyıllar boyunca kendi kaderine terk edilmiş olan Anadolu, Cumhuriyet'in ilanının ardından bir ulus-devlet olarak teşekkül etme sürecinde bilhassa İstanbullu aydınlar tarafından rağbet görmeye başlamıştır. İnkıpların halka benimsetilmesi hususunda edebiyatın gücüne inanan Atatürk, bu süreçten itibaren yazarların dikkatini Anadolu coğrafyasına ve Anadolu insanına yöneltmeye başlar. Reşat Nuri de bu süreçte Anadolu ile derin bağlar kurmuş bir yazardır. Maarif müfettişliği döneminde Anadolu'nun farklı bölgelerinde vakit geçirmiş olması, onun Anadolu coğrafyasını ve Anadolu insanını yakından tanımasında doğrudan etkili olmuştur. Yazar, bu gözlemlerinin yansımalarını edebi eserlerinin yanı sıra *Anadolu Notları*'nda da insanı merkeze alan bir bakış açısıyla aktarmıştır. Yazarın bilhassa Anadolu'daki kamusal mekânlar ve buralarda gelişen toplumsal ilişkilere geniş yer ayırması, bu çalışmanın temel çıkış noktasını teşkil etmektedir.

Anadolu Notları'ndaki kamusal mekânlar ve toplumsal ilişkiler analiz edildiğinde tespit edilen sonuçlar şu şekilde sırlanabilir:

1. Cumhuriyet'in ilanından sonra başlayan devletleşme sürecinde Anadolu coğrafyasının ve Anadolu insanının kalkınması için önemli girişimlerde bulunulmuştur. Hızlı kalkınmayı sağlamak amacıyla İstanbul'da yeni yetişen aydın kesim Anadolu'da çalışmaya ve yerleşmeye teşvik edilmiştir. Bunu gerçekleştirebilmek ve bu coğrafyada uzun mesafeler

arasında hareketi artırabilmek amacıyla demiryolları ve karayollarında ulaşım imkânlarının kolaylaştırılması amaçlanmıştır.

2. Ulaşım imkânlarının gelişimine bağlı olarak, toplu taşıma mekânlarının çeşitliliğinin artması, Anadolu insanının da hareket imkânını kolaylaştırmaya başlamış; bu da toplumsal ilişkilerin gelişimine pek çok yönden etki etmiştir. Reşat Nuri'nin Anadolu'da yıllar boyunca kullandığı muhtelif toplu taşıma araçlarında gözlemediği insan ilişkilerinden çıkardığı sonuç ise Anadolu halkının sonsuz kanaatkârlığı ve mütevazılığıdır.

3. Memurundan mühendisine kadar, İstanbul'dan Anadolu'ya gelip yerleşen okumuş kesimin barınma ihtiyaçlarını karşılamak için oteller inşa edilmeye başlanmış, eğlence ihtiyaçlarını karşılamak için ise mevcut kamusal mekânlar bu ihtiyaçları karşılamaya uygun biçimde dönüştürülmeye başlanmıştır. Ancak buna rağmen Anadolu insanı ile aydın kesim arasında zaman zaman uyuşmazlıklar söz konusu olmaya devam etmiştir. Yazar gözlemediği problemleri *Anadolu Notları*'nda ortaya koymakla birlikte, bu problemlere dair çözüm önerileri üretmeye de gayret göstermiştir.

Sonuç olarak Reşat Nuri, Cumhuriyet'le birlikte Anadolu'da başlayan kalkınma hareketini bütün aksayan yönlerine rağmen takdir eder. Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınması için Anadolu'nun her yönden kalkınmasının şart olduğunu sıklıkla dile getiren yazar, doğru politikalar uygulandığı takdirde daha müreffeh bir ülkeye kavuşulabileceğinin de ısrarla altını çizer.

Kaynakça

- AKAGÜNDÜZ, Ümüt (2016). "Demiryollarının Dünyadaki Gelişimi ve Bu Gelişimin Türkiye'ye İlk Yansımaları". *ASOS Journal*, S. 36, s. 452-472.
- ALTUĞ, Taylan (2005). *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ALVER, Köksal (2011). "Tebdil-i Mekân: Seyahatin Anlamı Üzerine". *Hece Gezi Özel Sayısı*, S. 174-175-176, s. 74-76.
- ÇAĞLAYAN, Savaş (2012). "Anadolu'nun İlk Kamusal Mekânı: Kahvehane", *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 29, s. 95-110.
- DİNÇER, Mithat ve Fusun Dinçer (1989). "Türkiye'de Konaklama Sektörünün Gelişimi ve Başlıca Sorunları Üzerine Bir Araştırma", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, S. 47, s.45-57.
- GOMBRICH, Ernst Hans (2005). *A Little History of the World*. London: Yale University Press.
- GÜLER, Abdülgafur (2019). "Cumhuriyet Dönemi Türk romanında kamusal alan". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2015). *Anadolu Notları I-II*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- HABERMAS, Jürgen (2015). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. (çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- HAUSE, Stephen ve William Maltby (2004). *Western Civilization: A History of European Society*. California: Wadsworth Publishing.
- LEFEBVRE, Henri (2020). *Mekânın Üretimi*. (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LYNCH, Kevin (2020). *Kent İmgesi*. (çev. İrem Başaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MERAKLI, Erdem (2020). "1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve İzmir Limanı". Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- ÖNER, Haluk (2020). "Edebiyat Mekân İlişkisinin Psikolojik ve Sosyolojik Boyutları". *Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a Armağan*. (ed. Öztürk Emiroğlu vd.). Ankara: Akçağ Yayınları. s. 177-186.
- SÜRGİT, Büşra (2022). "Reşat Nuri Güntekin'in Gezi Yazıları Ekseninde Anadolu'da Yol ve Yolculuk". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 9. s. 383-402.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TEKELİ, İlhan (2017). "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. s. 155-172.

TURHAN, Mümtaz (2010). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.

URRY, John (2018). *Mekânları Tüketmek*. (çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

URL-1: GÜNEY, Zeynep (2007). “Kamusal Alan Nedir? Kamusal Mekân Nedir?”, <https://v3.arkitera.com/haber/21487-kamusal-alan-nedir-kamusal-mekan-nedir.html>, (E.T.: 10.04.2023)

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir/gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: ---.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: ---

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



KIRIK HAYATLAR BAĞLAMINDA İSTANBUL'DA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Social Change in İstanbul with in the context of “Kırık Hayatlar”

Özge CENGİZ*

Öz

Osmanlı geleneksel hayatındaki değişimler Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle beraber hız kazanır. Toplumsal hayat pratikleri içinde yaşanan dönüşümler, devrin yansıtıcısı olan edebi metinlere de sirayet eder. Bu bağlamda siyasi tarih içinde yaşanan olaylar, genelde edebi metinler özelde romanın ana izleğini belirler. Nitekim, bu dönem romanları yaşanan kültürel değişimin, çalkantılı siyasi hayatın ve toplumun sosyalleşme biçiminin izlerini taşır. Toplumun yeniden inşa sürecinden geçtiği bu devirde, sosyal yaşamın temel unsurları olan; gelenekler, mekânsal deneyimler, beden üzerinden yansıtılan kılık-kıyafet değişimi ve yeme-içme pratikleri gibi temel unsurlar, modernleşme teşebbüslerinin etkisinde kalır. Değişimin etkisi altında belirlenen konular çerçevesinde şekillenen Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi anlatılarında toplumsal hayatın ana sorunsalı olan bu konular, ayrıntılı ve bazen de eleştirel bir dille aktarılır. Eleştirel bağlamın güçlenmesi adına dönemsel karşılaştırmalar yapılarak da konunun varmak istediği nokta belirginleştirilir. Tanzimat devri romanına yansıyan bu değişimler daha çok toplumu bilinçlendirme ve yönlendirme amacıyla ölçülü bir Batılılaşmayı anlatma çabası barındırır da Servet-i Fünûn romanı için aynı şey söz konusu olmaz. Servet-i Fünûn romanı yazarları bir yol gösterici olmak yerine, tanıştığı yeni medeniyetin yaşamını ve kültürünü özümseyen aileleri anlatıp daha çok onların iç dünyalarına, çatışmalarına ve kapalı bir hayat içinde sürdürdükleri konak hayatlarına yönelik bir aktarımı tercih ederler. Çalışmada, modernizmin etkisiyle değişen sosyal hayat, devrin en önemli yazarlarından olan Halit Ziya Uşaklıgil'in kaleme aldığı son romanı olan *Kırık Hayatlar* üzerinden yansıtılacaktır. Roman, yazıldığı dönemin hayat akışının nasıl bir değişime uğradığı hususunda birçok veri sağlar. Bununla beraber, sosyal hayatta yaşanan dejenerasyona ve geleneksel yaşamdan tam olarak kopuşun gerçekleşmemesine dair vurgu da sıklıkla dile getirilir.

Anahtar Sözcükler: İstanbul, Aile, Toplumsal hayat, Kırık Hayatlar, Halit Ziya Uşaklıgil.

Abstract

The changes in the Ottoman traditional life gain speed with the promulgation of the imperial edict of Gülhane. Transformations in the practices of social life also influence literary texts, which are reflectives of the period. In this context, the events that take place in political history, literary texts in general, determine the main plot of the novel in particular. As a matter of fact, the novels of this period have the traces of cultural change, the turbulent political life and the socialization of society. In this era where society undergoes a process of reconstruction, fundamental elements of social life such as traditions, spatial experiences, changes reflected through attire and appearance, and eating-drinking practices, remain under the influence of modernization attempts. In the narratives of the Tanzimat and Servet-i Fünûn periods, which had been shaped within the framework of the issues determined under the influence of change, these issues, which were the main problems of everyday life, were conveyed in a detailed and sometimes critical language. In order to strengthen the critical context, periodic comparisons were made to clarify the point that the subject wants to reach. Although these changes reflected in novels of the Tanzimat period were more of an effort to explain a moderate Westernization in order to raise awareness and guide society, the same was not the case for the Servet-i Fünûn novel. The writers of the period aim to narrate the transforming life practices in an artistic manner. Instead of being a guide, the authors of Servet Fünûn's novel prefer to tell about families who have internalized the life and culture of the new civilization they have met, but rather a transfer to

* Arş. Gör. Dr., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı ABD., Mardin Artuklu Üniversitesi, ozgecengizaydin@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4512-4368

their inner worlds, conflicts and a closed life towards to their mansion life they live in. In this study, social life, which has changed under the influence of modernism, will be reflected through "Kırık Hayatlar", the last novel written by Halit Ziya Uşaklıgil, one of the most important writers of the era. The novel provides a multitude of data regarding how the flow of life during the period in which it was written underwent a transformation. Additionally, emphasis is often placed on the degeneration experienced in social life and the failure to completely break away from traditional ways of life.

Key Words: Istanbul, Family, Social life, Kırık Hayatlar, Halit Ziya Uşaklıgil.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin, Tanzimat Dönemi'nden önce Avrupa ve Batılı yaşamla temasları olmakla beraber, Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla bu temaslar hızlı ve yaygın sürecini yaşamaya başlar. Önceki dönemlerde güçlü bir siyasi yapıya sahip olan Osmanlı, kendi nüfuzunun farkında olarak Avrupa ile daha çok diplomatik ilişkiler yürüterek ilerler. Bu bağlamda yakın temasların olmadığı bir süreç yaşanır, denebilir. 18. yüzyılın ilk yarısı Avrupa için kaosun yaşandığı bir dönemi işaret eder. "Değerli metal akışının Avrupa'da meydana getirdiği büyük fiyat devrimi feodal ekonomiyi yık[ar] (Berkes, 2022: 43) ve bununla beraber 18. yüzyılın ikinci yarısıyla Avrupa'da rahatlamalar başlar. "Batı'da böylece başlamış olan gelişmelerin Osmanlı ülkeleri üzerindeki etkileri, 18. yüzyılın geri kalan parçasında ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde kendini gösterecektir. Osmanlı Devleti bu gelişmelere ayak uyduramadığı ölçüde arkadan sürüklenmeye, nihayet Tanzimat Dönemi'nde o selin içine kendini kapıp koyuvermeye zorlanacaktı" (Berkes, 2022: 43). Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin yıkılma sürecinden, ancak Batı dünyasındaki gelişmeleri takip ederek; onların siyasi, askeri ve ekonomik politikalarından yola çıkarak kurtulabileceği fikri ön plana çıkar. Devletin siyaseten kan kaybetmesi, toplumsal yaşamdaki ekonomik ve sosyal hayata da yansır. Sosyal hayattaki, "Hem bireysel hem de toplumsal ihtiyaçlar günlük yaşamın ritimlerine ve dokularına 'organik olarak' bağlı olmaktan ziyade hızla genişleyen bir üretim aygıtının teknik gereksinimlerine gittikçe daha fazla tabi hâle" gelmiştir (Gardiner, 2016: 183). Nitekim devletin kurtarılmasına yönelik atılan adımlar, toplumsalı da çevreleyerek sosyal hayatı etkisine altına alır. Bu dönemde, Avrupa'ya sıklıkla ziyaretlerde bulunan bürokrasiye yakın ve aynı zamanda seçkin tabakaya mensup kişiler, Batılı yaşama dair pratikleri yerinde deneyimleyip ülkelerine döndükten sonra kültür aktarımını yapmaya başlarlar. İlk etapta kendi hayatlarında yaşadıkları değişim/dönüşümler gittikçe halk tabanına sirayet eder. Batılı hayatı Osmanlı geleneksel yaşamında yerleşik hâle getirmeye çalışan bu yöntemler, toplumsal hayatın pratiklerini Avrupa tarzına yaklaştırarak dönüştürür.

Sosyal hayat; bireyin ve toplumun yaşamsal pratiklerinin tümü olarak ifade edilebilir. Sınırlarının belirlenmesi oldukça güç olan toplumsal yaşamın, bireyin hem akıl hem de duygusal dünyasının şekillendirdiği bir alan olması sebebiyle çok geniş bir yelpazeden bakılarak sınırları belirlenmelidir. Bireyin; ekonomik durumu, toplumsal yaşamı, siyasi duruşu, duyguları, etkinlikleri, geçmiş yaşantısı, uymak zorunda olduğu yaşam kuralları, gelenekleri, sosyal yaşamının parçalarını oluşturur. Aynı zamanda bireyden yola çıkarak toplumun değişim unsurlarını da takip edebildiğimiz bu pratikler, ayırt edici özellikleriyle de toplumun yansıtıcısı olurlar. Bu yansıtma etkileri, modernleşme süreci yaşayan toplumun sosyal hayatının değişiminde kendini gösterir. Bu bağlamda "gündelik hayat ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesnelere ve alanlardır" (İlhan, 2007: 63). Bundan ötürü sınırları oldukça geniştir. Karmaşık ve kapalı bir yapıya sahip olması da yorumlanma gücüne neden olur. Osmanlı geleneksel yaşamında Tanzimat'ın ilanıyla

beraber yaygın hâle gelen ve görülen modernleşmenin izleri, yeni oluşan Osmanlı sosyal hayatının temellerini belirler. Çalışmada, Batılılaşmanın etkisiyle oluşan ve sosyolojik araştırmaların da ana unsuru olan toplumsal hayat metin merkezli incelemeyle ele alınacaktır. Halit Ziya Uşaklıgil tarafından 1901 yılında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilen ve 1924 yılında basımı gerçekleştirilen *Kırık Hayatlar* bu bağlamda çalışmaya konu olacaktır.

Toplumsal Hayatın Kurmacası: Kırık Hayatlar

Tanzimat'ın ilanı ile beraber yaygınlaşan modernizm hareketleri, geleneksel Osmanlı yapısını etkilediği gibi edebi açıdan da bir değişim sürecini başlatır. Daha çok Fransız edebiyatını örnek alarak eserler vermeye başlayan Osmanlı aydını, Tanzimat'la beraber roman türüyle de tanışır ve örneklerini vererek de halkın aydınlanmasına yardımcı olur. Toplumsal yaşamın en çok yansıdığı edebi tür olan romanlar, devrin yazarları tarafından halkın eğitici unsuru olarak görülmüştür. Romanı ilk olarak, Batılı romanların tercüme yoluyla yayımlayan yazarlar, zamanla özgün eserler vermeye başlar. Yazıldığı dönemin gerek siyasi gerekse sosyal hayatını aktaran bu anlatılar, toplumu eğitmek adına yol gösterici olarak kullanılır. Kenan Akyüz, Tanzimat aydınlarının okuyucu kitlesini yeni tanışılan bir tür olan romana alıştırmaya yönteminde iki yol olduğunu belirtir. İlk yol “Ahmet Midhat tarafından açılan ve batılı hikâyeye ve romanda Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. Bu, halk hikâyelerinin bir çeşit modernleştirilmesidir” (Akyüz, 1995: 68). Bu dönemde verilen eserlerde “Mesela ilk hacimli Türk romanı diyebileceğimiz ‘Hasan Mellah’, olayların birbirine eklenmesi bakımından Binbir Gece geleneğini devam ettirirken, beklenmedik anlarda çıkan olağanüstülüklerle masal ve halk hikâyesi unsurlarından izler taşımaktadır” (Durali, 1997: 67). Gidilen diğer yol ise “batı kültürü ile değişik ölçülerde teması geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan ve yerli hikâyeye ve roman örneklerini almadan, doğrudan doğruya batılı hikâyeye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur” (Akyüz, 1995: 69). Nitekim Namık Kemal'in açtığı yol, teknik açıdan daha sonraki dönemlerde Servet-i Fünûn romanına zemin olur. İlk dönem eserlerinde “yerli anlatı biçimlerinin de belirleyici bir payının olduğu inkâr edilemez elbette, fakat bu durum, romanın toplumumuzun Batılılaşma sürecinde ve Batı edebiyatının etkisiyle ortaya çıkmış yeni bir tür olduğu gerçeğini değiştirmez” (Gökçek, 2012: 15). Yeni tanışılan kültürün edebi ürünü olan romanlar, toplumsal yaşamın değişimine sahne olurlar. Devrin olaylarını yansıtan roman ve hikâyeler, geleneksel Osmanlı halkına bir pencere açar. Dönemin öne çıkan yazarlarından olan Ahmet Mithat, roman aracılığıyla halkı bilinçlendirmeyi yazın hayatının en önemli amacı olarak görür. Batılı yaşamın etkisiyle; geleneksel hayata dâhil olmaya başlayan yeni mekânlar, buralarda nasıl davranılması gerektiği, giyim-kuşam değişimleri, eğitim, kadınların kamusal alanda görünür olması, ev dekorasyonlarının değişimi gibi unsurlar anlatısının ana izlekleri olur. Bu kültürü yeni deneyimleyen ve ölçülü bir Batılılaşma yaşayan bireyi yaratma ve bilinçlendirme çabası içindedir. Buna mukabil Servet-i Fünûn romanı bu kaygıdan uzak, bir edebi ekol oluşturma derdindedir. “Bu bakımdan Tanzimat edebiyatı, Türk romanının hazırlık dönemi, Servet-i Fünûn dönemi ise Türk romanının kendini ispatlamaya başladığı dönemdir yargısına varılabilir” (Kanter, 2009: 25).

Tanzimat Dönemi'nden sonra gelen Servet-i Fünûn devrinde daha başarılı örneklerin verildiği söylenebilir. Edebi açıdan sanat değeri daha yüksek, oturmuş bir edebi kültürle karşılaşılır. Ayrıca “toplum için yapılan sanat” yerini “sanat için yapılan sanata” bırakır. Bu devrin yazarları, Avrupa kültürünü kendilerinden önce deneyimleyen bir neslin devamı olarak, özümsemiş ve sanatlarına yansımış bir edebi ekolü temsil ederler. Geleneksel halk kültüründen beslenmeyen bir edebiyat çizgisinden giderler. Toplumsal meselelerin de yer aldığı eserlerde, amaç artık bireyleri bilgilendirme değildir. Yaşanan gerçekler karşısında, kişilerin psikolojik derinliklerine de yer veren, iç çatışmalarının yanı sıra aile içindeki mücadelelerini aktararak hem modern teknikleri kullanıp hem de tematik bağlamda Batıya yaklaşırlar. Bununla beraber romanlar, daha kalabalık ve sarmal ilişkilerin yer aldığı bir mecraya dönüşür.

Servet-i Fünûn devrinde, Tanzimat romanında halkı eğitmek için yazılan tezli romanlar yerini sanatsal açıdan daha donanımlı anlatılara bırakır. Devraldıkları sanatsal zemini geliştirerek daha ileriye taşırlar. Bunun bir sebebi de dönem sanatçılarının Batı'da eğitim almaları ve Avrupai yaşamı yerinde deneyimlemeleridir. Teknik açıdan Batılı tarzı benimseyen devrin aydınlarının eserlerinde dış dünya canlı ve ayrıntılı tasvirlerle anlatılır. Bu bağlamda Ömer Faruk Huyugüzel şu tespitte bulunur:

Eşyayı ve hayatı idrak tarzı ile yakından ilgili olarak, şiirde olduğu kadar roman ve hikâyede de zengin, açık, canlı ve renkli bir dış âlem ve eşyanın dinamik bir şekilde yakalanışı ile karşılaşırız. Roman ve hikâyelerdeki bu özellik dış âlemi alelade bir madde şeklinde değil de kendine mahsus bir ruha malik olarak düşünmekten, yani onu hususi bir tarzda idrak etmekten ileri gelen bir şeydir. Tabiatı ve eşyayı böyle bir görüşle ele almak ve tasvir etmek Tanzimat romanında yoktur (Huyugüzel, 1984: 55).

Toplumsallıktan daha çok bireysel temlerin üzerinde yoğunlaşan Servet-i Fünûn romanında bireyler karamsar ve içe dönük bir şekilde yer alır. Bu durum devrin içinde bulunduğu kaotik durumla da alakalıdır. II. Abdülhamit döneminde eserlerini kaleme almaya çalışan yazarların karşılaştıkları zorluklar ve basına uygulanan sansürlü süreç bir içe kapanma eğilimini de beraberinde getirir. Buradan hareketle, romanlarda; karakterler genel olarak yalı hayatı yaşayan, bireysel çatışmaları ağırlık kazanan ve aile ilişkilerini daha derinlikli hisseden kişiler olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Bu dönem romanlarında yer alan karakterler, bilinç düzeyleri yüksek, kendini yetiştiren, sanat dallarına meraklı, eğitilmiş tiplerdir. Modernizmle beraber değişen sosyal hayat Tanzimat romanındaki gibi yer almaz. Buradaki karakterler, artık karikatürize edilecek tipler değildir. Batılılaşmayı kendi hayatlarına tatbik etmiş, beslendikleri bu damarı özümsemiş insanlardır. “Servet-i Fünûn nesli batı medeniyetine büyük hayranlık duygusuyla bakar. Onların eserlerinde Avrupaî tipler ikiye ayrılır: Batı ile Türk kültürünün olumlu taraflarının sentezine ulaşmış ‘yeni-Osmanlı’ ile batıyı sathî bir şekilde taklit edenler” (Kerman, 2008: 10) şeklindedir. Devrin yazarları, bu bağlam üzerinden karakterlerini karşılaştırma imkânı bulur. Dönem romanlarında ön plana çıkan Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi, Adnan Bey, Şevket Bey, İsmail Tayfur gibi karakterler, Fransız edebiyatından etkilenen entelektüel kişilerdir. Bu çerçevede çizilen tipler dönemin yazarlarını tamamıyla etkisi altına alan Fransız kültürünün etkisindedirler.

Servet-i Fünûn topluluğunun en güçlü yazarlarından olan Halit Ziya Uşaklıgil, kaleme aldığı romanlarda kullandığı teknik ile devrine ışık tutarak öncülük yapar. Kullandığı teknik kendisinden sonraki nesillere de yol açar. Halit Ziya, İzmir dönemi diyebileceğimiz ilk dönem

romanlarında henüz romantizmin etkisiyle yazın hayatına katkıda bulunur. Sonraki dönemlerde kaleme aldığı *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* isimli romanların da ise asıl üslubu olan realizm ve natüralizm etkisi görülür. Karakterlerinin, iç dünyasındaki karmaşalara yer veren Halit Ziya, bu duruma etken olarak bireylerin psikolojik hallerini ve içinde yetiştikleri çevreyi örnek gösterir, Nedensellik ilkesini eserlerinde sıklıkla kullanan yazar, belli nedenlerin belli sonuçlar doğuracağı gerçekliğini okuyucuya aktarır. Ona göre mesele, gerçek bir olayı aktararak gerçekliğe ulaşmak değil, aktarılan olayın sunuş biçimiyle ilgilidir. Fransız realistlerin etkisiyle eserlerini kaleme alan yazar, *Hikâye* isimli kitabında romantizm-realizm farkına açıklık getirir:

Hakikiyunun mevki, terbiye, vukuat ve tabayinin icra ettiği tesirata verdikleri ehemmiyet fevkalededir, hele mevkilerin kuvve-i tesiriyesi kendilerine bir kanun olmuştur, onun içindir ki hakikuyun zemin-i hikâyeye vaz' ettikleri eşhasın yaşadıkları mevkiyi bir takayyüd-i mutaasibane ile teftiş ve taharri ederler. Hayaliyun da bu noktaya mümkün mertebe rağbet ederler. Eşhas-ı vakanın oturdukları haneyi, yaşadıkları mevkiyi mümkün mertebe tariften geri durmazlar, lakin bunların tarifât-ı mevkiyesi hakikuyun'a nisbeten hiç menzilesine tenezzül eder (Uşaklıgil,1998:100).

Uşaklıgil eserlerinde açık bir şekilde realistler tarafında tutum sergiler. Ona göre, romantiklerin yaptığı tasvirler yüzeysel kalarak belli bir derinliği içermez. Yaşadıkları çevreyle bağdaştırılarak değil o bağlamdan uzak değerlendirilirler. Oysaki realistler, karakterlerini aktarırken onların ruh tahlillerini de ortaya koyarak aktarırlar.

Halit Ziya, *Kırık Hayatlar*'da diğer eserlerinden farklı bir eğilim içinde olur. Yazar, 1901 yılında tefrika halinde yayımlanan ancak istibdat döneminin baskıcı tutumları sebebiyle, 1924 yılında kitap halinde basılma imkânı bulan romanını diğer eserlerinde üstün görür. Önceki eserlerine nazaran daha sade bir dille kaleme aldığı romanında bireylerin iç çatışmalarının ve ruh tahlillerinin yanı sıra; toplumsal bozulmaya, aile yaşantılarına, Batılılaşma ile beraber sosyal hayatın yaşadığı dejenarasyona yer verir. Oldukça kalabalık bir karakter kadrosuna sahip olan romanın “bireysel ve toplumsal düzlemde farklı okumalara olanak veren bu çok yönlülüğü, başlangıçta tek bir ailenin yaşamından yola çıkarak herkesi ilgilendirecek incelikleri bütüncül bir yaklaşımla yakalayivermesi onu okunmaya değer kılar” (Uşaklıgil, 2014: 8). Metin merkezli bir değerlendirme kapsamında bir dönemin toplumsal hayat incelemesini yaptığım *Kırık Hayatlar*, hem yazarın son romanı¹ oluşu hem de Tanzimat'la beraber değişen Osmanlı sosyal yaşamının ve Servet-i Fünûn devrinin son merhalesinde yazılmış olması sebebiyle çalışmanın ana konusu olarak seçildi. Toplumsal yapıdaki bozulmalara, değişmelere, bireylerin yaşadığı dönüşümlere sıkça yer verilen anlatıda, toplumun medenileşme süreci içerisinde değişime uğrayan; giyim-kuşam, mobilya ve dekorasyon, eğlence hayatı incelenirken, dönüşen aile ilişkileri kapsamında ise; annelik, aldatma ve boşanma konuları çerçevesinde değerlendirmeler yapıldı.

Aile Hayatına Yansıyan Değişim

Avrupaî hayat tarzının yaygınlaşmasıyla beraber, hane içinde anne figürünün etkileri en çok tartışılan meseleler arasında yer alır. Modernizmin kadınların ve bu vesileyle annelerin

¹ Halid Ziya Uşaklıgil'in (1867-1945) Servet-i Fünûn Edebiyatı Döneminde kaleme aldığı son romanıdır (Karadeniz, 2014: 7).

üzerindeki etkilerinin toplumu ne şekilde yönlendireceği önemli sorulardan olur. Kadının toplumdaki bireyleri yetiştirmede ana eksen oluşu, onların eğitilmiş olması yönünde fikirleri de çoğunlukla gündeme getirir. Devrin yazarları Batılı yaşam biçiminin geleneksel Osmanlı hayatında yer alan ideal anne figürüne zarar vermemesi gerektiği yönünde görüş bildirip, anlatı metinlerinde de sıklıkla vurgusunu yaparlar. Bu konuda geleneğin izini süren yazarlar, kadınların ev içindeki annelik rolünden ödün vermemeleri gerektiği yönünde toplumu bilinçlendirme çabası içinde olurlar. Kalabalık şahıs kadrosuna sahip olan *Kırık Hayatlar* romanında, birçok anne figürüyle karşılaşırız. Bu kadınlardan biri, küçüklüğünden itibaren hayatını hizmetçilik yaparak geçindiren ve sonunda Mehmet Ali ile evlendirilerek iyi bir hayat yaşayacağını düşünen Suzidil'dir. Genç kadının hayalleri gerçek olmaz. Gelin olarak geldiği evde hizmetçi muamelesi görmeye devam eder. Bundan ötürü ömrünü dünyaya getirdiği oğlu Ferid'e vakfeder. Her türlü şiddete maruz kaldığı evde en büyük dayanağı oğlu olur. Oğlu için kocasının ve kayınvalidesinin işkencelerine katlanır. Suzidil, her türlü işkenceye boyun eğmesine rağmen oğlu Ferid konusunda çok hassastır. Ferid'e yönelik en küçük bir şiddet eğiliminde dahi başkaldırması onun annelik içgüdülerinin baskınlığını gösterir. Nitekim bir gün babaannesinin saçlarını boyadığı kınanın Ferid tarafından yere dökülmesi ve babaannesinin küçük çocuğun cılız ellerine iğne batırması üzerine, Suzidil, "o zaman çılgın bir ana tehevürüyle kocakarının saçlarını yakalamıştı: Cadı! diyordu; ben senin saçını demet demet koparayım da sonra sen kına yakacak şey ara" (Uşaklıgil, 2014: 92). ifâdeleriyle tepkisini ortaya koyar. Romanda orta sınıf bir ailenin gündelik hayatından kesitler sunulurken annelik içgüdülerinin her türlü şiddet ve baskıya galip geleceği yansıtılır. *Kırık Hayatlar*'da kurnaz bir züppe tipi olarak kurgulanan Doktor Bekir Servet'in annesi de kocasının bütün eziyetlerine oğlu için katlanan özverili bir kadındır. Fiziksel ve psikolojik şiddetle çepeçevre kuşatılan mutsuz kadınların evlilik dairesinde zorunlu kalışları annelik içgüdüleri ile ilgilidir. Nitekim Bekir Servet'in annesi ile ilgili sarf edilen "Ah, evet, kendisinin dert ortağıydı. Babasından, o 'herif'ten bütün çektikleri hep bu cin cin böceğin hatırı için değil miydi? Gözleri yaşarmaya başladılar" (s. 114) ifadeleri, çocukların annelerinin yaşamlarını bağlayıcılıklarını yansıtır. *Kırık Hayatlar*'da tüm yaşamını eşi Ömer Behiç'e ve çocuklarına göre düzenleyen Vedide de özverili kadın/anne tipini örneklendirir. Paris'teki tıp eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen Ömer Behiç, mesleğini icra etmeye başladıktan sonra evlenmek üzerine hayaller kurar. Onun bu hayatta özlemine çektiği yegâne şey evlenmek, bir yuva kurmaktır. Nitekim, eşi Vedide ile genç kadının hastalığı hasebiyle tanışır ve sonunda evlenirler. Ömer Behiç için ideal eş olan Vedide aynı zamanda ideal anne profili çizerek romanda ön plana çıkar. Geleneksel bir aile içinde gelenek kodlarıyla büyüyen Vedide, aynı tutumu Ömer Behiç'le yaşadığı evde de gösterir. Kendisini kocasından daha aşağı gören Vedide, kiloları yüzünden sürekli olarak eziklik hissedip daha zayıf olan kadınlara özenerek evlilik hayatını yürütür. Bu sebeple eşini aşırı derecede kıskanan genç kadın daha da iç dünyasına çekilerek bütün ilgisini çocuklarına vermeye başlar. Tam da devrin aydınlarının bildirdiği görüşe hizmet eden, kadınlık vasıflarını arka plana atan anne tipidir.

O, çocukları için iyi bir anne, evi için anlamın bütün manasının şümülüyle [tam anlamıyla] bir kadın, kocası için biraz da annelik eder bir eş olduğundan emindi; fakat evini kahkahaların neşve [neşe] ve hayatıyla canlandıran, ipek eteklerinin feşfeşe musikisiyle [hışurtlu müziğiyle] muhitinin [çevresinin] havasını dolduran, etrafındakileri hep güldürecek, eğlendirecek, çocuklarıyla,

şakraklıklarıyla nerede bulunsalar orada zaruri bir meserretin dalgaları içinde yuvarlanmış kadınlardan değildi (83-84).

Vedide, bütün ilgisini evine veren bir anne örneğidir. Özellikle küçük kızı Leyla'nın hastalığı sırasında gündelik hayatını tamamen ona hasredek şekilde düzenler. Romanda özverili anne kimliğinin yanı sıra çocuklarının hayatını tıpkı kendi hayatına benzetip yozlaşmış bir aile tablosu çizen Sahire Hanım, Nebile ve Neyyir'in annesidir. Anlatıda, kendi yaşam konforunu önceleyerek kızlarının yaşadığı kötü hayata göz yuman anne tipini temsil eden kadın, hafifmeşrep tavırlarıyla da ön plana çıkar. Kendilerinden Veli Bey'in kızları ve eşi olarak söz ettiren kadınlar, toplum içinde dejenere olmuş tutumlarıyla dikkat çekerler. Geleneksel anne figürünün sınırları içinde yer almayan Sahire Hanım, roman boyunca olumsuzlanarak, yanlış anneliğin timsali olur. *Aşk-ı Memnu* romanında yer alan Firdevs Hanım'ın bir benzeri olan genç kadın için toplumsal yaşam içinde dışlanan figür olarak yer almak, sorun teşkil etmez. Çünkü onun en temel amacı iyi bir eş iyi bir anne olmak değil, gezinti yerlerinde lüks bir hayat sahip olarak bulunmaktır:

Hayatı çeşit çeşit maceraların hiçbir zaman zihinlerden silinmeyecek hatıralarıyla dolu bir valide için bile kızlarının münasebetlerine göz yummak vaziyeti o derece çirkin, o derece mülevves [kirlili] bir şeydi ki bunu hiç olmazsa çocuklarına karşı reva görmemek icap ederdi. Onları bu vaziyetin zilletinden [alçaltmasından] kurtarmak, hatta bir terzi kadının yatak odasında buluşmak çirkinliğine bile katlandıracak kadar tesiri haiz [etkili] bir sebepti (284).

Sahire Hanım için toplum içinde kaybettikleri itibarın hiçbir önemi yoktur. Tüm odağını bireysel hazlarına yöneltmesi onda geleneksel değerlerin yitimine neden olur. Aile içinde tamamıyla çıkar ilişkilerinin aktif olması yozlaşmış karakterlerin üretimiyle sonuçlanır. Nitekim evde baskın hafifmeşrep anne kimliği, ailenin günlük yaşamına tesir ederek toplumsal değerlerden uzak kalmış çocukların yetişmesine sebebiyet verir. Batılı yaşam algısının yanlış anlaşılmasıyla ortaya çıkan bu durum, devrin yazarları tarafından sıkça eleştirilerek geleneksel anne figürünün devamlılığı vurgulanır.

Özellikle varlıklı ailelerin hayatlarında kesitler sunan *Servet-i Fünûn* romanında boşanmaya çok sıklıkla rastlanmaz. Batılı yaşamın etkisiyle sosyal hayatta, kadın yaşamının daha özgür kılınması, çekilen eziyetlere katlanılmaması gibi söylemler kendini gösterse de, boşanma hususu çok sıcak bakılan bir durum olmaz. *Tanzimat* romanında boşanmaya daha çok erkekler tarafından teşebbüs edildiği görülür. Osmanlı geleneksel yaşantısı ve aile yapısına uygun görülmeyen boşanma, sosyal hayat içerisinde çokça zikredilmez. Çünkü "ailenin korunması, parçalanmaması (boşanma hiçbir dinde kolayca başvurulmuş ve hoş karşılanan bir olay değildi) en çok dikkat edilen" (Ortaylı, 2021: 36-37) husustur. Bu husus, kurgusal metinlere de bu şekilde yansıtılarak aile birliğinin devamlılığı vurgusu pekiştirilir. Bu sebeple, *Servet-i Fünûn* romanlarında aile içi geçimsizlikler, kadına uygulanan psikolojik ve fiziksel şiddet öğrenilmiş bir çaresizliğe katlanmayı yansıtır. Her ne kadar kadın karakterler çektikleri ızdıraplardan dolayı boşanmayı düşünseler de toplumsal yapı içindeki yıldırıcı durumlar kadınları hanelerine, çocuklarına dönmeye sevk eder.

Romanın başkişisi Ömer Behiç'in eşi Vedide, kocasının değişen hareketlerinden ötürü ondan şüphelense de bu durumu ev içinde açığa çıkarmaz. Kendi fiziksel özellikleriyle ilgili aşırı derecede sıkıntılı olan genç kadın, uğradığı haksızlığa sesini çıkarmayarak eşinin

yaptıklarına göz yumar. Ev içinde huzursuzluk yaratmak yerine sessizliğe bürünerek, tüm ilgisini çocuklarına verir. Geleneksel aile hayatından gelen Vedide için boşanmak epeyce çirkin bir durumdur. Bu sebeple uğradığı ihaneti sineye çekerek yaşamaya devam eder:

Kocasından intikam şekillerini düşünürdü. Evet, ne yapacaktı? Talak [Boşanma]!... Bunu çirkin, adi buluyor. Çocuklarını alıp kaçmak yahut, evin içinde, nefisini hazf ederek [silerek], onunla her türlü münasebeti keserek, bir köşeye büzülüp, hep dargın kalmak; hatta, evet, hatta intihar etmek... Bu muhtelif [çeşitli] intikam şekillerinin hepsi yine kendi nefisine taalluk eden [kendini ilgilendiren] bir zavallılık, bir biçarelik idi ve hayalinde nefisini o vaziyetlere koyarak onların elim [acı veren] şartlarında yaşatırken kendi kendisine daha ziyade acıyarak, birden daha mebzul [fazla] yaşlarla boşanırdı (331).

Kırık Hayatlar'da hizmetçilik yapan Suzidil, çevresinde gördüğü mutlu evliliklere imrenerek bakar. Suzidil, hem kocası hem de kayınvalidesi tarafından sürekli şiddet görür, tahkir edilir:

Haddin varsa ağız aç da bir şey söyle, o zaman tokat hazır.. Tokat!...Şimdiye kadar yediğim tokatlar sayılamaz. İlk önce şaşmışım. Kızlığında karılarını döven erkekleri işitirdim de inanmazdım, bu hikâyeler bana uydurma gelirdi. Sonra bir gün, nedeni bilmem, olmayacak bir şey için, onun ilk tokadını yiyince şaşırđım, sahiden vurmamış da bir yanlışlık olmuş zannettim (86).

Suzidil'in kocası kazandığı parayı kendi eğlencesine harcar ve evine bakmaz. Öte yandan Suzidil, maddi sorunların yanı sıra kocası ve kayınvalidesi tarafından sürekli kovulur. Suzidil, kocasından boşanmak istemesine rağmen kocasının baskıları nedeniyle siner ve çaresizce boyun eğer. Nitekim romanda bir sosyal tenkit unsuru daha ortaya çıkar ki bu da mahkemelerde boşanma davalarının sürüncemede kalması durumudur.

Süzidil her gelişinde davasının bir yeni safhasını [aşamasını anlatır ve bunu anlatırken mahkeme dehlizlerinde görülen, işitilen hikâyeleri naklederdi. Orada kadın ve er- kek, genç ve ihtiyar beşer [insan] sefaletinin binlerce nümuneleri [örnekleri] gelip kimi, sabûr ve mütevekkil [sabırlı ve kaderine razı], kimi ağlaya sızlaya, nâlân [inleyen] ve perişan, hayatlarının elim izmihlalini [acıklı yıkımını] sürüklerlerdi. Evlerin kafesleri altında şifa kabul etmeyen dertlerinin içinde çürümüş, firaşın [yatak odalarının] türlü mülevves [kirli] ve malul sırları arasında hırpalanıp yaralanmış vücutlar, birden beliriveren bir tesliyet [avunma] ihtiyacıyla, bir deva ateşi ile, kötürüm bacaklarını medet [yardım] umulan bir türbenin penceresi kenarına kadar götürüp tazarru edici [yalvarıcı] parmaklarla iplik bağlayan malul biçareler kabilinden, son ümit riştesini [ipliklerini] getirip burada bir arzıhalın [isteğin] sonsuz mukadderat ensicesine rabt ederlerdi [alın yazısı dokusuna iliştirirlerdi] (347).

Kadınların boşanma mücadelelerinin sonuçsuz kalması ya da çok uzun yıllar sürmesi, çaresiz bir kabullenişe yol açar. Suzidil'in fiziksel ve psikolojik şiddet gördüğü eşinden boşanmak için dava açması dönem itibariyle kadınların böyle bir haklarının olduğunu gösterir (Kanter, 2009: 231-232). Ancak mahkemelerdeki işleyişin hantal olması, işlerin nizami bir şekilde yürümemesi genç kadını caydırır. Öte yandan kendisi boşandığı için pişman olan Andelip Bacı'nın, Suzidil'e boşanmamasını öğütlemesi de kendi bireysel tecrübelerinin bir neticesidir. "Bu çerçevede boşanmak yerine her türlü 'çile'ye katlanmanın tercih edilmesi, geçmişi ve geleceği karartan 'dul' etiketini taşıma ve ebedi yalnızlık korkusu ile ilgilidir" (Kanter, 2021: 160). Romanda dikkat çeken örneklerden biri de kocasından boşanmak için yıllarca uğraşan Mürüvvet Hanım'dır. Mürüvvet Hanım'ın boşanma davası âdeta bütün şehrin

dilindedir. Nitekim Mürüvvet Hanım mahkeme koridorlarında felç geçirir ve zorluklar yaşar. Mahkemede yaşadığı aksaklıklar çaresizliğe düşen kadını daha da kötü duruma sokar. Anlatıda bu vesileyle, bürokratik yapının bireylerin hayat kurgularını ve sosyal yaşamlarını etkileyen yönüne ilişkin ciddi bir eleştiriye yer verilmiş olur.

Zengin bir şahıs kadrosundan oluşan *Kırık Hayatlar*'da toplumun farklı kesimlerinden insanların yaşam pratiklerine yer verilir. Romanda toplumsal aile yaşantısı içinde yer alan aldatma meselesi, geniş bir kadroya sahip olan anlatıda çok katmanlı olarak karakterlerin hayatlarını derinden etkiler. Tanzimat romanında birkaç örnek dışında çokça rastlanmayan aldatma meselesi, Halit Ziya romanında sıklıkla temas edilen konular arasında yer alır. Aldatma, romanlarda bireylere hazin sonlar hazırlayan bir mevzu olarak işlenir. Aile birliğini ve yapısını bozarak kişileri ölüme kadar götürür. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kız kardeşi evli olduğu adam tarafından aldatılarak ölüme sürüklenir. Aynı şekilde *Aşk-ı Memnu*'da Adnan Bey'i, Behlül ile aldatan Bihter içine düştüğü girdaptan çıkış yolu olarak intiharı seçer. *Kırık Hayatlar*'da kendi hâlinde bir ev hanımı olan Vedide, fedakâr ve itaatkâr eş tipini örneklendirir. Hem fiziksel hem de kültürel bağlamda hayranlık duyduğu eşine âdeta bağımlı bir hayat yaşayan Vedide, aldatılmaya maruz kalan bir kadın olarak yaşadıklarına boyun eğer. Vedide'nin kocasını her açıdan kendisinden üstün görmesi, onu kendisine layık görmemesi pasif bir yapı sergilemesine yol açar. Öte yandan annesinin itaatkâr kimliği, babasının her türlü gayri ahlaki davranışı görmezden gelmesi de onun ataerkil kodları içselleştirmesine etki eder:

Kocasından, çocuklarından, evinden başka iştiğal olunacak [ilgilenecek] bir şeyin vücuduna [varlığına] inanmayan bir annenin kıızıydı. O nadir ailelerden biriydiler ki onlar hayatta, sokaklardan akan çamurlardan kirlenmemek için eteklerini toplayarak, içtinap ve ihtiyat vaz'ı ile çekingen ve ölçülü dururlar. Evin içinde baba perestiş olunacak [saygı duyulacak], en küçük arzularına mukaddes [kutsal] birer emir hürmetiyle itaat edilecek, hâkimiyet ve amiriyeti egemenlik ve yöneticiliği insanlığın fevkinde [üstünde], bir başka türlü vücut [varlık] hükmündedir. Ana ve çocuklar ona biraz yavaş, acz ve mahkûmiyetini [güçsüz ve buyruk] altında olduklarını itiraf edencesine mahviyetli [alçak gönüllü] bir sesle söz söylerler; o hiddet ederse başlarının üstünde bir fırtına hisseden büzülmüş kuşlar vaziyetiyle sinerler, gülmek için dudaklarının bir tebessümünü beklerler ve bu itaat, onun iradesine, onun mevcudiyetine [varlığına] bu merbutiyet [bağlılık] öyle ruhlarını itaat ve inkıyad [bağlılık] hazzı ile gıcıklayan bir şeydir ki onunla mesutturlar (80-81).

Vedide'nin ataerkil kodları içselleştirmesi ve ev içinde çekingen bir tutum sergilemesi Ömer Behiç ile ilişkisinde geri planda kalmasına etki eder. Kendini beden ve kültür açısından beğenmeme ve küçümseme tutumu ile ortaya çıkan güvensizliği ve bu güvensizliğin tetiklediği kaygı, şüphe ve kıskançlığı, ilişki düzleminde rahat tavır sergilemesini engeller. Erkeklerin mutluluğu dışarda arama tavırları ve bundan dolayı ev içinde ortaya çıkan huzursuz ortamlar Vedide'yi endişeye sevk eder. Kendine olan özgüvensiz hali, bedeniyle yaşadığı sorunlar ve erkeklerin eşlerini aldatma hikâyeleri genç kadını tedirgin eder. Bu sebeple Ömer Behiç'in de onu aldatmasından korkarak ev içindeki mutluluğuna gölge düşürür:

Vedide düşünürdü: Bir gün kendi kocası da, işte bütün o biçare Şekûreleri öldüren zalim Ferruhların hayatına benzer bir hıyanetle ona artık bir daha altından kalkamayacak, artık yaşamak için bir nefes daha almaya kuvvet bırakmayacak, kemiklerini hurdahaş ederek [parçalayarak] hemen oraya yıkıverecek bir darbe vuracaktı. O zaman o, beli kırılmış kazaya uğramış bir

kedi, bir ana kedi yeisiyle [üzüntüsüyle] etrafında bağırarak yavrularını çekerek, sürüklenerek toprakların içinde bulana bulana, bu kırık vücuda sakin bir sukut [yıkılış] köşesi bulmak için, bir duvar kenarında, yıkılıp kalacaktı (79).

Öte yandan aldatılma sürecindeki boyun eğmesi de kocasının kendisine sevgiden aşktan ziyade acıma ile yaklaştığı hissinden kaynaklanır. Zira, “Sekiz yıldır evli olduğu Ömer Behiç’e sadakatle bağlı olan ve ataerkil kodlar tarafından sıklıkla vurgulanan ‘iyi bir eş iyi bir anne’ rollerini içselleştiren Vedide’nin ayrımcı toplumsal cinsiyet pratiklerine maruz kalmasının temelinde hem kültürel hem de fiziki açıdan hayran olduğu eşini, kendisinden üstün bulması ve kendisini ona layık görmemesi yatar. Bu tür bir algının yer etmesinde, erkek egemen yapının kadının erdemliliği ile ‘itaatkâr/uyusal beden’ oluşu arasında özdeşlik kurmasının etkisi sezilir” (Kanter, 2021: 158). Öte yandan Vedide, annelik ile eş rolleri arasındaki ayrım da sınırsal sapmalar gösterir ve zaman zaman Ömer Behiç’e anaç bir biçimde yaklaşır.

Kırık Hayatlar’da Vedide’nin aldatılması, onun kaygı ve şüphelerini haklı çıkardığı gibi genç kadın edilgen bir tutum sergiler. Kızı Leyla’nın hastalığı ve kocasının kendisini aldatma sürecinde dinsel pratiklere yönelerek kederini hafifletmeye çalışır.

Eserde aldatılmaya maruz kalan bir diğer kadın ise Vedide’nin annesidir. Kocası Mansur Bey tarafından sıklıkla aldatılan Vedide’nin annesi, yaşadığı gerçekliğe boyun eğerek ve kaderine razı olur. Mansur Bey, yaşı oldukça ileri, kolu ve bacağı tam tutmayan bir askerdir. Yaşlı adam özellikle felç geçirdikten sonra kadınlara olan ilgisini daha da artırır. Onun karısı Salime Hanım’ı aldatması romandaki diğer aldatma meselelerinden farklıdır. Kadınlara olan ilgisi sapkınlık derecesine varan hastalıklı bir tutumdur. “Eve gelen giden kadınlardan, komşulardan, hususıyla [özellikle] hizmetçilerden başlayarak sokakta tesadüf olunan simalara kadar onun öyle yılışık ve sırtkan bir sevdâ arz edişi vardı ki bunu fark etmemek mümkün olmazdı, lakin ihtiyar hastanın coşmak isteyen bu gençlik ihtiyacı, insanı kızdırmaktan ziyade eğlendirirdi.” (s. 62). Yaşlı karı-koca arasındaki bu mesele, kurmacaya hem bir kabul edilmişlik hem de şiddeti yüksek olmayan bir didişme olarak yansır. Anlatıda bir diğer aldatma meselesi de Ferruh ve Şekûre arasında yaşanır. Ferruh annesi yüzünden sevdiği kadın olan Refet’ten ayrılmak zorunda kalır. Evlense dahi Refet’le olan ilişkisini koparmaz ve Şekûre’yi aldatır. Ferruh “en büyük zevki Kâğıthane’de, Göksu’da arabaları, sandalları takip etmekte bulan, bütün ömründe bir zevcenin mesela bir mevsim taşındıktan sonra bir köşeye atılarak unutulacak bir kravat iğnesinden daha ziyade [fazla] ehemmiyeti haiz [önemli] olacağını asla düşünmemiş” (s.71) alafranga tarzda bir hayat biçimini benimsemiş eğlence düşkünü bir adamdır. Bu sebeple karısı Şekûre’nin kalbinde açabileceği yarayı hiçbir zaman düşünmez. Genç kadının ona karşı olan sevgisini acımasız bir şekilde harcar. Şekûre, evliliklerinden kısa bir süre sonra ağır bir hastalığa yakalanır. Bu hastalığının ana sebebi ise kocası tarafından aldatılmasıdır. Yaşadığı bu olaya çok üzülse de direngen yapısından ödün vermez ve kocasının sevgisini kazanacağı günü bekler. Hastalığından ötürü kocasının kendisine sırt çevirmemesi için sürekli olarak ev içinde bedenini zorlayarak bakımlı ve iyi görünmeye çalışır. Romandaki diğer kadın karakterler gibi Şekûre de aldatmayı evliliğin bitimi için bir sebep olarak görmez. Yaşadığı durumu görmezden gelmeye çalışan ve bunalımlarını kendi içinde yaşayan kadınlar olarak ön plana çıkarlar. Devrin şartlarının kadının boşanmaya kalkışmasına karşı olumsuz bir tavır içinde oluşu, kaderine boyun eğen kadınların çoğalmasına ve aldatılmayı içselleştirmelerine sebep olur.

Eğlence Hayatına Yansıyan Değişim

Tanzimat'ın ilanıyla beraber, Osmanlı toplumunda hız kazanmaya başlayan modernleşme teşebbüsleri, sosyal hayatın her alanını etkisi altına almaya başlar. Geleneksel hayatın dönüşümüne neden olan Batılılaşma süreci, toplumda var olan eğlence hayatını da değiştirir. Eğlenme tarzı, eğlence mekânları, geziye ve eğlenceye çıkma tarzı tamamen farklı bir amaca hizmet etmeye başlar. İlk Tanzimat romanlarından itibaren Batı'ya meyleden karakterler aracılığıyla gezilere çıkma, eğlencelerde görünür olma ve varlığını buralarda gösterme bir statü kazanma çabası barındırır. Yeni tanışılan kültüre entegre olmak isteyerek “aidiyet düşü” kuran bireyler Batılı yaşamın eğlence hayatına dâhil olmak isterler. Geleneksel hayatta var olan mesire gezileri artık, görünür olmaya ve kadın-erkek ilişkilerini tanzim etmeye hizmet eder. Eğlence hayatının merkezi, Avrupalı yaşamın en etkin yaşandığı yer olan Beyoğlu olarak kabul edilir. Bu yaşam biçimi toplumda, Batılılaşmayı özümsemeden yaşayan, sathi kimlikler kazanarak dejenere tiplerin ortaya çıkmasına neden olur. Tanzimat aydınlarının eleştiri odağında olan bu karakterler olumsuzlanarak “yanlış Batılılaşma”nın önüne geçilmeye çalışılır. Özellikle Ahmet Mithat Efendi, çizdiği birçok karakterde bu tarza meyleden ve bu yaşantıya entegre olamayan karakterleri karikatürize ederek toplumu eğitime amacı güder. Özellikle Felatun Bey ile Râkım Efendi romanındaki “Felatun Bey, Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan tembel, mirasyedi ve cahil Batı özentisi temsil eder. Onun temsil ettiği değerler sistemini yazar ‘alafranga’ kavramıyla” (Gökçek, 2012: 22) tanımlar. Buna mukabil Batılılaşmayı sadece Avrupalı gibi görünmek, eğlence hayatına dâhil olarak Beyoğlu'nda görünmek olarak algılamayan Râkım Efendi'yi çıkarır. Râkım geleneksel Osmanlı değerlerinden ayrılmayarak, Batı'nın ilim ve irfanında istifade edip dengeli bir Batılılaşma örneği gösterir. Yazarın her fırsatta olumladığı Râkım, Osmanlı toplumunun Batılılaşma çizgisinin çerçevesini çizen bir karakterdir aynı zamanda. Servet-i Fünûn romanına gelindiğinde ise modernite daha ön plan çıkarılıp, bunu özümseyen ve hayatına tatbik eden karakterler üzerinden bir Batılılaşma şekli ortaya konur. Artık devrin amacı toplumu bilinçlendirme değildir. Modernliği hayatında uygulayan bireylerin iç dünyalarına bir yönelim gerçekleştirilir. Servet-i Fünûn edebiyatında kaleme alınan *Kırık Hayatlar* devrin romanlarından farklı bir yapıya sahiptir. Ömer Behiç salt Avrupa yaşamını benimseyen bir karakter değil, kendi geleneksel kültürüne de yaşamında yer veren, dengeli bir Batılılaşma örneği gösteren Rakım'ın bir benzeridir. Geleneksel kodlarını yitirmeden, yüzünü Batıya dönmüş bir karakterdir. Paris'te tıp eğitimi alıp memleketine döndükten sonra, kendi değerler sistemine kattığı en önemli nokta Batı'nın ilim ve çalışma ahlâkı olur. Genç adam zaman zaman bu konuda karamsarlığa kapılsa da gelecek nesiller için faydalı olan şeyin kendini geliştirmek ve yetiştirmek olduğu fikrini benimseyerek yoluna devam eder. Kendisine rehber olarak bunu edinir:

Fakat sonra itimadına ârız olan [güveninde ortaya çıkan] bu muvakkat tezellülü müteakip [geçici sarsıntıyı takip eden] ümit yeniden hâkim olurdu. Bu acz ve meskenetle [miskinlikle] beraber fennin fütuhâtı [fetihleri] ve muzafferiyatı [zaferleri] ne şaşaalı bir muvaffakiyet silsilesi teşkil ediyordu. Onun gözlerine ne kadar karanlık esrar vuzuh [açıklık] kesbetmiş, hayatın ne kadar karanlık gizlilikleri aleniyete [açığa] çıkmıştı!.. Elbette nihayet, bugün ancak ilk fecri [ışıkları] görülen bir semanın [gökyüzünün] saadet güneşi doğacak ve onun ziya ve harareti [ışık ve ateşi] altında bir başka mesut beşeriyet yetişip yaşayacaktı. Bugünün fenni hiç şüphe yok ki o beklenen güneş

değildi, fakat bu karanlıklar içinde mümkün merteye düşmeksizin yürümek, onun şaşaaşı afâkı [ufukları] tutuşturuncaya kadar ilerleyebilmek için bu yol gösteren bir meşale idi (59-60).

Ömer Behiç Paris'te kaldığı yıllarda kendini sadece geliştirmeye, memleketine döndüğünde faydalı bir birey olmaya adanır. Avrupa'nın eğlence hayatını benimsemeyen ve oralarda bulunmaktan haz etmez. Kirli ve geçici gördüğü dünyanın insana hiçbir şey katmayacağı fikrini savunur. En yakın arkadaşı olan Bekir Servet'i de eğlence âlemine dalmış olması sebebiyle sıklıkla eleştirir:

Lakin eğlence âlemlerinde geçirilen gecelerin, insanı o en teşrih edilmez [açıklanamaz] ihtiyaçların, en tahakkuku muhâl emellerin [gerçekleşmesi mümkün olmayan isteklerin] yakıcı temasıyla zedeleyen saatlerin hummalarına karşı ne yapmalıydı? Böyle saatlerde ne anlatılmaz işkenceleri olurdu. İlk önce kendisini işgal eden birkaç çehre olurdu. Birinin çıplak omuzları, diğlerinin elbisesi, ötekinin gözlerinde fark edilen derin bir mana, bir dördüncüsünün geçerken işitilmiş sesi, bütün bu ayrı ayrı şeyler onun ayrı ayrı bir damarını acıtarak tehziz ederdi [titretirdi] (104).

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in yanı sıra Avrupai hayata dâhil olmayı sadece Beyoğlu'nun eğlence mekânlarında bulunmak olarak algılayan karakterler de yer alır. Veli Bey'in kızları diye bilinen, hayattaki tek amaçları eğlence mekânlarında görünür olup serbest bir hayat sürmek olan Nebile ve Neyyir romanda dejenere olmuş tipleri temsil ederler. Onların hayata bakışında eğitilmiş olmak ve kültürlü bir yaşama sahip olmak yoktur. Tüketim çılgınlığına varan bir yaşam algısına sahip olan genç kadınlar için Avrupai yaşam; lüks içinde yaşamak, en marka kıyafetleri diken terzilerin elinden çıkmış elbiseleri giyinmek, statülerini arttıracak mekânlarda görünür olmaktır. Bu yaşamı doğru algılamayıp güzelliklerinin ve şuh hallerini de verdiği özgüvenle tasvip edilmeyen bir yaşam şeklini benimserler. Yaşamlarını idame ettirmek için daha fazla paraya ihtiyaç duymaları, erkekleri paraları yenecek insanlar kategorisine koymalarına neden olur. Yaşamlarını ve görünürlüklerini bu şekilde devamlı kılarlar:

İstanbul'un vaktiyle en çok tanınmış bir ailesinin son çocukları olan bu iki kız, annelerinin elinde kalan ufak tefek servet kırıntılarını terzilere, arabacılar verdikten sonra, münasebetleri [ilişkileri] ancak bir bahar mevsimi devam eden nişanlıların nazik dikkatlerini semeresi [sonucu] olarak Beyoğlu ahırlarından tedarik olunmuş arabalarda, mesire mesire dolaşmakla meşhurdular (68).

Modernizmi kendi geleneksel kültüründen uzaklaşarak, yeni tanıdıkları Batı yaşamını hayatlarına tatbik edip, ahlaki değerlerini hiçe saymak olarak gören bu iki kardeş, hafifmeşrep bir tarza sahip olmalarının yanı sıra güzellikleri ve giyim tarzlarıyla da oldukça popülerdirler. Ahlâki yozlaşmış bir yaşam biçimi sürmelerinden dolayı toplumsal hayat içinde eleştirilere maruz kalsalar da, bu durum onları en güzel kıyafetlerini giyip görünür olmaktan alı koymaz. Kıyafet seçimlerinde daha geleneksel bir tarzda giyinseler de dikkatleri üstlerine çekmekten geri durmazlar:

Bu devirde İstanbul hayatında henüz kaybolmamış bir giyim tarzının en mutena nu- muneleri [özenli örnekleri] dikkatini celp etti [çekti]. Lândonun içinde göğüsleri açık, yakaları geniş boncuklu harçlarla müzeyyen [süslü], yavru ağzı, ikisi bir örnek bir çift ferace², sonra arabanın seyranı arasında bir

² "Ferâce: Ferâce kadimden II. Sultan Abdulhamid devri sonlarına kadar büyük şehirlerde, bilhassa İstanbul'da giyilmiştir ve yaşmakla beraber kullanılmıştır; başı örten yaşmak ve vücudu örten feraceden mürekkep Müslüman

şimşek süratiyle, saçların topuzunu takip eden bir resimde iliştirilmiş ince yaşmaklar³ gördü. Lândonun içindekiler, kadın olmaktan ziyade [çok] kız zannedilen, iki taze çehreydi (67-68).

Çıktıkları geziler, evli erkeklerle geliştirdikleri çıkara dayalı ilişkilerle isimlerinden çokça söz ettirirler. Yozlaşmış genç kadının romandaki temsili olan bu iki kız kardeş, gönül eğlendirmek adına erkeklerle kurdukları ilişkilerle de isimlerinden söz ettirirler. Para harcamaya oldukça alışık olan genç kızlar için erkekler bir geçim kapısı olarak görülür. Nebile romanda tıpkı kendisi gibi modernizmi yanlış algılayan Ömer Behiç'in arkadaşı Doktor Bekir Servet'le gönül ilişkisi yaşar. Genç kadının amacı zevk ve sefa âleminde daha fazla zaman geçirmek için genç doktoru kullanmak ve masraflarını karşılatmaktır. Sosyal yaşantısında yanlış Batılılaşma fikrine haiz olan bir diğer karakter de Bekir Servet'tir. O da tıpkı Ömer Behiç gibi hayatını doktorlukla idame ettirmektedir. Kenar bir mahallede çocukluk evresini geçiren Bekir Servet, geleneksel yaşamın hüküm sürdüğü sokaklarda büyür:

Bekir Servet, Ömer Behiç'in en eski mektep refiklerindendi. Tamamıyla bütün ahlakıyla bir mahalle çocuğu olan Bekir Servet sokakların çamurlarında yetişmiş bir ne- bat [bitki] kirliliğiyle, büyümüş gitmiş, yapraklarının çamurlarından tamamıyla temizlenememişti. Cami avlularında, virane köşelerinde (yıkıntılarda) birdirbirle, uzun eşekle başlayan mektep kaçkınlıkları yavaş yavaş Acem [İranlı] şekerinin tablasına [tepsisine] yahut mahalle mescidinin müezzin odasına kitaplar emanet bırakılarak Ak-saray'dan tutulmuş beygirlerle sur haricinde seyranlara [gezintilere], yahut Kumkapı'dan tedarik edilme bir sandal ile açıklara doğru seyahatlere kadar terakki etmişti [ilerlemişti]. Bütün arkadaşları arasında onun mümeyyiz bir hassası [belirleyici bir özelliği] vardı: Hepsinden küçük olmakla beraber hepsine hâkim olmak. Ona Piç Bekir derlerdi (111).

Tüm çocukluğu bu yaşam içerisinde geçen genç adam, bu yaşantıdan çıktıktan sonra yozlaşmış bir kimlik edinir. Medeniyet değişimini geleneksel yaşamdan ve etik değerlerden kopmak olarak adlandıran Bekir Servet, devrin toplumsal dönüşümünün yarattığı kimlik bunalımı yaşayan züppe bir tiptir. Köklerinden kopmuş fakat yeni tanıştığı kültüre de sadece eğlence ve gezip tozmak bağlamında bağlanmış devrin bunalımını yaşayan bir tiptir. Ahlaki açıdan da bozulmalara uğrayan Bekir Servet, Nebile ile gönül ilişkisi içerisinde. Nebile, Bekir ile ilişkisi devam ederken aynı zamanda Talat Bey ile de ilişkisine devam eder. Genç kadın, Talat Bey'le evlenir. Buna rağmen Bekir Servet, Nebile ile görüşmeye devam eder. Eğlence âlemine tamamıyla kapılmış olan Bekir için etik değerler bütünüyle silinmiş durumdadır. O hayatındaki kadının biriyle evlenmesine içerlemediği gibi sonrasında onunla

Türk kadınının bu eski sokak kıyafeti, kıza kadına feerik bir güzellik ve çekicilik veren bir kıyafet idi” (Koçu, 2015: 114).

³ “Yaşmak: İslam kadınlarının sokakta ferâce giydikleri vakit yüzlerine tutundukları ince beyaz dülbenden örtü ki biri yukardan ve biri aşağıdan gelerek gözlerin önünde bir aralık bırakan iki parçadan ibarettir. Yaşmaklanmaya yaşmak tutunmak, bağlamak denilir” (Şemseddin Sami, Kamus-i Türki). Yaşmak önce alt parçası ve sonra üst parçası bağlanarak "kapalı yaşmak" ve "açık yaşmak" diye iki çeşit tutunulurdu. Kapalı yaşmak, Şemseddin Sami Bey merhumun Kamus-i Türki'de tarif ettiği yaşmaktır. Dülbendi kalındır; alt yaşmak ikiye katlanır, burun üstünden ve gözlerin altından yüzün alt kısmı önüne bir perde peçe gibi gerilerek arkada ense üzerinden bağlanır. Sonra yine iki kat edilmiş üst yaşmakla kaşların üstünden alın ve baş sarılır, öyle yaşmak tutunmuş kadının yalnız iki kaşı ve iki gözü görünür. Yaşmakların kenarlarına ferâcenin yakası altına, içine alınır; baş tamamen beyaz dülbendlere sanılmış olarak görünür. Açık yaşmakta dülbendler incedir, yanı şeffaftır. Alt yaşmak yalın kat bağlanır, üst yaşmak da alnın üst kenarından tutunulur, iki parça yaşmağın şakaklar üzerindeki kavuşak köşelerinden, kara, kumral veya san albenili bir işve ile saç dalgacıklanı görünür” (Koçu, 2015: 243).

ilişkinsini devam ettirecek kadar da yozlaşmıştır. Eğlence hayatından uzak kalmamak adına izbe sokaklarından birinde bir oda bile kiralamıştır:

Bekir Servet'in Beyoğlu'nun yan sokaklarından birinde bir odası vardı ve Ömer Behiç'e ilk tesadüfünde bütün günde iki saate mâlik olmadığından şikâyet eden bu adamın: Taksim bahçesinde, Tepebeşi'nda, bütün eğlenilen ve hususıyla kadın görülen yerlerde geçirilecek uzun zamanları oluyordu. Beşiktaş'a inmek için ekseriyet üzere [genellikle] Beyoğlu'ndan geçen Ömer Behiç ona sık sık tesadüf eder ve yarım saatini onun yeni bir muvaffakiyetine dair bir hikâyesini dinlemekle geçirirdi (116).

Tanzimat süreciyle başlayan toplumsal dönüşüm, bireyler üzerinde farklı etkiler bırakarak yeni bir yaşam algısı yaratır. Avrupai yaşamı kendi hayatlarının rehberi olarak gören kişiler için, eğlence biçimi geleneksel Osmanlı yaşamında var olan şelinden tamamıyla uzaklaşır. Mesire yerleri aileler gidilen, tatlı sohbetlerin yapıldığı gezilerden farklı bir forma taşınır. Eğlence onlar için, geleneksel mahalle anlayışında olduğu gibi; köy seyirlik oyunlarını izlemek, fıkralar ve masallar eşliğinde düzenlenen toplantılara katılmak değil, Beyoğlu'ndaki Avrupai tarzda yapılanlardır. Bununla beraber, yeni usul eğlenceleri geleneksel yapıyı bozması sebebiyle reddeden bireyler de varlığını sürdürür. Yeni tanışılan kültürü doğru bir şekilde özümseyerek hayatına uygulayan bireyler ve bu kültürün bilimden ve ilimden uzak eğlence ortamına adapte olmayı tercih eden yozlaşmış kişiler böylelikle toplumsal hayat içinde varlıklarını birlikte sürdürürler.

Mobilya ve Dekorasyona Yansıyan Değişim

Oldukça kalabalık şahıs kadrosuna sahip olan *Kırık Hayatlar* romanının başkişisi Ömer Behiç, geleneksel bir Osmanlı ailesinde maddi imkânsızlıklar içinde büyür. Oldukça sakin bir kişiliğe sahip olmasına karşın hayattaki en büyük ideali olan doktorluk mesleğine kavuşmak adına kimsenin fikrine başvurmadan kendi yolunu çizer. Tıbbiye-i Mülkiye'ye başlar. Başarılı bir öğrencilik döneminden sonra doktor olmaya hak kazanır. Daha sonra öğrenimine devam etmesi için Avrupa'ya gönderilir. Tanzimat'la başlayan modernleşme teşebbüslerinin önemli bir ayağı olan Paris'e eğitime gönderilen erkek çocuklarının devamını temsil eder. Tıpkı *Mesail-i Muğlaka*'nın Abdullah Nahifi'si, *Yeryüzünde Bir Melek*'in Şefik'i, *Nemide* romanının Nail'i gibi Ömer Behiç de eğitimine Paris'te devam eder. Hayatta en büyük amaçlarında biri başarılı bir doktor olarak Avrupa'dan dönmek ve iyi bir aile kurup evlenmek olan Ömer Behiç, Paris'te kaldığı yıllarda öz değerinden hiçbir şey kaybetmez. Avrupa'nın insanları kendi değerinden uzaklaştıran âlemine dalmaz. Onun için önemli olan Avrupa'nın bilgi ve ilminden faydalanmaktır. Ömer Behiç Tanzimat aydınlarının tasvip ettiği şekilde hayatına yön verir. Tanzimat'ın ideal tiplerinden olan Râkım'ın, Şefik'in, Şinasi'nin, Nasuh'un ve Abdullah Nahifi'nin Servet-i Fünûn devrindeki temsilcisidir. Avrupa kültürünün içinde kaldığı yıllarda geleneksel değerlerini yitirmez. Batılı yaşamı tatbik etmek adına dejenarasyon yaşamaz. Kendi kültürüyle Avrupa yaşayışını harmanlayarak tıpkı Râkım gibi "yeni insan" tipini temsil eder. Zeynep Kerman romandaki karakterlerin Avrupayı algılayış biçimini: "a. Çalışma ve kültüre dayalı Avrupalılık, b. Eğlence, zevk ve şehveti hayatın gayesi sayan Avrupalılık" (2008: 110) şeklinde ikiye ayırır. Ömer Behiç, roman karakterleri içinde çalışma ve kültüre dayalı bir Avrupalılık fikrini benimser. Avrupa dönüşünde toplumuna faydalı bir doktor olmak için çaba sarfeder. Servet-i Fünûn devrinin son romanı olan *Kırık Hayatlar*, Avrupalılaştırma fikri içinde bir dönüşüm yaşayan Osmanlı toplumunun geleneksel değerlerinin yitirilmemesi hususunda bir

yeniden hatırlatma misyonu üstlenir. Yazarın Avrupa yaşamını benimseyen ve yerleşik bir Avrupa kültürünü hayatına tatbik eden karakterlerinden farklı olarak Ömer Behiç, geleneğe olan bağlılığı ile de ön plana çıkarılır. Kendisine bir yuva kurmanın hayaliyle Paris'ten dönen genç adam, öncelikli olarak evlenmeyi ve sonrasında eşiyile beraber huzuru yakalayacağı bir yuvanın düşünür kurar. Ömer Behiç'in karısıyla beraber kurguladığı evi “onun bütün hayatında emellerini [arzularını] hulasa eden [özetleyen] bir hülyaydı [hayaldi] ki işte nihayet” (s. 29) inşa edilmişti. Bir sığınak mekân olarak gördüğü evin tefrişatı sırasında da oldukça heyecanlanır. Evin tefrişinde sadece Avrupai tarza yönelmez. Batılılaşma teşebbüslerinin etkisiyle beraber sosyal hayatta etkin bir şekilde kendini gösteren sadece Avrupa mobilyasına yönelimin tersine bir tutum sergiler. Ömer Behiç'in evi, *Aşk-ı Memnu* romanında yer alan Adnan Bey'in evinden çok farklıdır. Adnan Bey'in yalısına mürebbiye olarak gelen Matmazel Courton, evin tefrişatında yer alan Avrupa esintisi karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Bir Osmanlı evi beklerken büyük bir hezimete uğrar. Halit Ziya son romanı *Kırık Hayatlar*'da farklı bir eğilim gösterir. Ömer Behiç'in evi gelenekle yoğrulmuş bir Avrupa modasına sahiptir. Öze vurgu ve geleneği sahiplenme fikri içerdiği söylenebilir:

Yazın bütün oracıkta yemek yeriz! derdi. Sonra karı koca bu hülya sarayının geniş, münevver [aydınlık] merdiveninden çıkarlardı. Burada evin bütün ön cephesinde misafir kabulüne mahsus [ayrılmış] bir oda yapıyorlardı. Burası her ikisinin icat kabiliyetine [buluş yeteneğine] sonsuz bir küşayış [ferahlık] zemini olurdu. Burayı yeniden döşeyeceklerdi. Kanepeler, koltuklar, tabureler, markizler, höcreler, geridonlar yığıyorlar, duvarları bin türlü hurda şeylerle, levhalarla, şallarla mini mini sanat eserleriyle, ipek ve nadir seccadelerle, gözleri şaşırtan, fikri bunaltan garip ufak tefeklerle örtüyorlardı. İkisinin de dükkânlarda, camekânların önlerinde uzun uzun tevakkufları [duraklamaları] olurdu. Böyle şurada burada zihinlerinde peylenmiş [işaretlenmiş] şeyler vardı. Sonra bir gün evvelce [önce] beğenilmiş mesela bir heykel yerinden kalkmış görülünce ufak bir hüznü duyarlardı. Bir vak'a [olay] ehemmiyetiyle [önemiyle] biri diğerine haber verirdi: -Sorma! Bizim heykeli aşırılmışlar (Uşaklıgil, 2014: 33).

Ömer Behiç, Avrupaî hayat tarzını bilir, gözlemler ancak o özellikle doktor olmasının da etkisiyle fikir ve düşünce bağlamında Avrupa'nın etkisinde kalır. Öte yandan giyim kuşamında da dönemin Avrupa etkisini yansıtan modasını benimser, yeni taşınacakları evlerinin dekorasyonunun Batı çizgilerini taşımasını arzular. Bu nedenle Avrupa'dan gelen mobilya kataloglarına bakar, Londra'nın “Mapple” adlı mağazalarının listelerini inceler ve bir fikir edinmeye çalışır. Aslında maddi anlamda eşyalarını Avrupa'dan getirecek bir imkâna sahip olmasa da Beyoğlu'nda maddi durumuna uygun alacağı mobilyalarda Avrupa modasını arayacaktır:

Bu Londra'nın Mapple büyük mağazalarına ait eşya fıhristiydi. İkide birde, tahakkuk miadı [gerçekleşme süresi] kim bilir ne kadar uzaklarda bir noktaya muallak [bağlı] emellerini [isteklerini] avutmak için bunu karıştırır ve kendi kendine gülerdi. Hiçbir za- man ne Londra'dan, ne Paris'ten, ne Stokholm'den, ne Berlin'den eşya getirtecek değildi, sadece Beyoğlu'nun bir imalgâhında [atölyesinde] kesesine uygun, fakat zarif, ciddi bir oda takımı yaptırarak, belki o zaman vaktiyle Avrupa hayatında görülmüş şeylerden, Mapple'in mecmualarından mühlhem olacaktı [esinlenecekti] (168).

Avrupa modasının çizgilerini evinde yansıtmak isterken bir yandan da geleneksel Osmanlı motiflerini içeren, doğu kültürünü yansıtan eşyalara da yer verir. Kerman, yazarın bu

tutumunu şöyle değerlendirir: “Avrupa’da seyyah ve ressamın eserleriyle başlayan doğu sanatlarına karşı alâka, zengin aileleri ‘şark köşeleri’ yapmağa özendirmiştir” (Kerman, 2008: 187). Osmanlı toplumunda, Tanzimat’ın ilanı ile birlikte Avrupa modası kendini zengin ve üst tabaka arasında yoğunluklu olarak hissettirir. Bu zengin tabaka Batılı yaşamı kendi sosyal hayatlarına entegre etmeye çalışarak bir nevi Avrupa hayatının tanıtımını yaparlar. Geleneksel yaşama Batılı usuller sebebiyle uzak durmaya başlayan Osmanlı elit tebaası, kendi öz yaşam biçiminden esintileri ise yine Avrupalı bireylerin Osmanlı hayatındaki gelenekselliğe özenmesi sebebiyle yaşamlarına dâhil ederler. Ömer Behiç evin tefrişatında geleneksel Osmanlı yaşamından çizgileri kullanır:

Bir aralık misafir odasına hep Şark [Doğu] eşyası koymak, burasını bir nevi nadir şark eserleri meşheri [sergisi] yapmayı düşünmüştü: Kıymettar [değerli] şallar, nadide [eşi az bulunur] halılar, çiniler, çeşmibülbüller, levhalar [tablolar], sırma ve ipek işlemler, oyalarla müzeyyen [süslü] yemeniler, kasnak işlenmiş yorganlar, sarma nakışlarla yastıklar, bütün mezatlarda [açık artırmalarda] arkasından tahassür edilen [özlenen] şeyleri, bedestende dolaşırken karşısında titrenmiş nefiseleri [güzel şeyleri] düşünür, hayalinde bunları bugün hemen hemen boş denecek hüznüyle bekleyen odasına takar takıştırır, orasını fakir böyle bir küçük numune [örnek] sergisi haline koyduktan sonra bir çocuk sevinciyle ellerini çırparak: ‘Ah Ne güzel, ne güzel!..’ derdi (168).

Paris’te kaldığı yıllarda Avrupa’nın eğlence hayatına kapılmayan, bilimi hayatının merkezine yerleştiren ve idealist bir tutum sergileyen Ömer Behiç’in, mobilya seçiminde Avrupai tarzlara yönelmesi gösteriş ve özentiyeye dayalı bir algı olmayıp rahatlık ve konfor arayışıyla beraber estetik beğenisi ile de açıklanabilir. Bununla birlikte, Ömer Behiç’in evinin içerisinde geleneksel yapıya dair unsurları yerleştirme çabası istenilen “yeni insan” tipini yaratmanın yanı sıra Kerman’ın belirttiği gibi o dönemde Osmanlı motiflerine özenen Avrupalıların zevkine yönelme olarak da açıklanabilir.

Sonuç

Tanzimat Devrinin toplumda Avrupaî hayatı yaygınlaştırmaya başlamasıyla beraber, Osmanlı geleneksel hayatında değişimler yaşanmaya başlar. Bu değişimler, toplumsallığın her alanına etkide bulunur. Avrupaî yaşam, zamanla Osmanlı geleneklerini değiştirirken toplumda dejenere tiplerin de çıkmasına neden olur. Tanzimat romanında Batı’yı henüz kavrayamayan ve bu konuda acemilikler yaşayarak gülünç duruma düşen tiplerle karşılaşırken, Servet-i Fünûn romanında bu yerini yerleşik bir Batı kültürüne bırakır. Nitekim Servet-i Fünûn romanlarında artık öğretici bir vasıf taşımayan anlatılara yönelen yazarlar toplumu ve bireyleri derinlemesine aktardıkları anlatıları okuyucuya sunarlar. *Kırık Hayatlar* romanı Halit Ziya’nın edebi yönden yapmak istediği her şeyi uyguladığı romanıdır. Ömer Behiç devrin modernleşme biçimini ortaya koyan olumlanan bir karakteri olarak yansıtılır. Ömer Behiç hem geleneklerine bağlı kalan, modernleşmeyi sadece Batı’nın eğlence kültürünü alarak modernleştiğini düşünen karakterlerden ayrıdır. *Kırık Hayatlar*, Tanzimat romanından farklı bir karakter gösterdiği gibi yazıldığı Servet-i Fünûn devri romanından da ayrı özellikler taşır. Modernleşmenin daha bilinçli bir şekilde yaşanması, kalabalık şahıs kadrosuna sahip olması ve karakterlerin iç dünyalarının yoğunluklu bir şekilde yer almasıyla Tanzimat romanından; Batılılaşmayı ve modern olmayı sadece Batı kültürü ekseninde yaşamak olarak algılamayan bununla beraber geleneksel Osmanlı yaşamından beslenilmesi gerektiği algısıyla da Servet-i Fünûn romanından

ayrılır. Ömer Behiç Ahmet Mithat'ın Râkım karakterinin, Servet-i Fünûn devrinde vücuda gelmiş hali olarak görünse de bir farkla ondan ayrılır: Râkım çevresel etkiye rağmen bu durumdan etkilenmeyen ve karakter erozyonuna uğramayan bir tip olarak çizilir. Halit Ziya, Ahmet Mithat'ın yarattığı karakterden çok başka bir kişilik ortaya koyar. Ömer Behiç geleneksel yapısını korusa da dış etkenlerden uzak kalamaz. Karısını aldatarak ve eve bağlılığını kaybederek ideal tipten ayrılır. Yazar, bireylerin toplumsal şartlar ve içgüdüleri dolayısıyla değişime uğrayabileceği gerçekliğini anlatısına yansıtır. İdeal eş, uslu-koca, ev babası gibi tanımlamalar, toplumsal şartlarla değişebilir vurgusu yapılıdır. Ömer Behiç zaman içinde çok eleştirdiği arkadaşı Bekir Servet'in karakterine bürünürken, Bekir Servet evlenerek eşini aldatmayan ideal eşe dönüşür.

Eseri, yazıldığı dönem olan Servet-i Fünûn devri romanından ayıran önemli özellikleri vardır. Daha kapalı ve yalıtılmış içerisindeki aile yaşantılarından örnek sunan dönemin diğer anlatılarından farklı olarak kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olan *Kırık Hayatlar*'da toplumun her kesiminden insan manzaraları görmek mümkündür. Hizmetçi, arabacı, ev hanımı, doktor, hafif meşrep kadınlar anlatı içinde, derinlikli olarak var olan kesimlerdir. Geniş bir kadro içinde yer alan bu karakterlerin figüran olarak değil, roman içinde aktif bir şekilde yer aldığı görülür. Yazarın diğer romanlarında aile içi ilişkiler, kavgalar daha sınırlı bir şahıs kadrosu içinde geçerken; *Kırık Hayatlar* da tam tersine aile dışındaki bireyler de ev içindeki meselelere müdahil olarak sosyal ilişkiler ağını genişletirler. Hem gelenek hem de değişen hayat algısının birlikte yer aldığı anlatıda, öne çıkan bir diğer özellik de yaşadığı bunalım sebebiyle Vedide'nin sığınmak olarak dini ritüelleri tercih etmesidir. Yazarın diğer romanlarında yer almayan dini vecibelerde teselli bulma durumu ile geleneksel yaşama atfedilen değer ön plana çıkarılmış olur. Yazar, Bekir Servet karakteri ile de züppe bir tip çizer. Fakat Bekir Servet devrin diğer züppelerinden farklıdır. Genç adam diğerleri gibi zengin bir zümreden gelmemektedir. Elit bir yaşama sahip değildir. Geleneksel Osmanlı yaşamında yer alan mahalle kültüründe yetişen bir karakterdir. Derinlikli ve hayatının felsefesini yapan biridir. Onun züppeliği aynı zamanda yaşadığı mahalleye bir karşı duruşu ve oradan kopma eğilimine işaret eder. Mahalleden kopuşuyla beraber geleneksel hayatında yer alan birçok değeri de kaybeder. Sözelimi evli bir kadın ile ilişkiye devam etmesi, Beyoğlu eğlencelerinde her gece boy göstermesi, hayatındaki kadını para ile elde tutması Bekir Servet'teki kopuşa işaret eder. *Kırık Hayatlar* içinde barındırdığı birçok özelliği ve yapısı itibarıyla çok katmanlı bir özellik taşıyarak devrin diğer romanlarından ayrılır.

Kaynakça

- AKYÜZ, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- BERKES, Niyazi (2022). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY Yay.
- DURALI, Yılmaz (1997). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Ankara: Akçağ Yay.
- ESGİN, Ali (2020). "Gündelik Hayat Sosyolojisi: Tarihsel Süreç ve Temel İlkeler", *Gündelik Hayat Sosyolojisi Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar*, (ed. Ali Esgin, Güney Çeğin), Ankara: Phoenix.
- GARDİNER, Michael (2016). *Gündelik Hayat Eleştirileri*. Ankara: Heretik Yay.
- GÖKÇEK, Fazıl (2012). "Tanzimat Dönemi Türk Romanı İçin Bir Çerçeve Denemesi", *Küllerinden Doğan Anka Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yay., s. 15-36.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1984). *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebi Eserleri Üzerine Bir Araştırma*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.

- İLHAN, Vahit (2007). “Gündelik Hayatta E-Yaşam: İhtiyaç-Arzu Çelişkisi Çerçevesinde Yeni İletişim Teknolojileri Bağımlılığı”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 30, s. 59-78.
- KANTER, Beyhan (2009). “Servet-i Fünûn edebiyatı romanlarında aile, kadın ve çocuk”. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- KANTER, Beyhan (2021). “Arzunun Yıkıcılığı Servet-i Fünûn Romanlarını Kırık Hayatlar Üzerinden Okumak”, *Halit Ziya Uşaklıgil*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., s. 155-166.
- KARADENİZ, Seval (2014). “Önsöz”, *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Özgür Yay., s. 7-10.
- KERMAN, Zeynep (2008). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yay.
- KOÇU, Reşat Ekrem (2015). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- ORTAYLI, İlber (2021). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Kronik Yay.
- UŞAKLIĞİL, Halit Ziya (1998). *Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- UŞAKLIĞİL, Halit Ziya (1989). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Yazarın Notu: ---
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author’s Note: ---
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



READING DEATH AS AN IDEOLOGICAL TOOL IN JOHN LYDGATE'S *DANCE OF DEATH*

John Lydgate'in *Ölüm Dansı*'nda Ölümü İdeolojik Bir Aygıt Olarak Okumak

Pınar TAŞDELEN¹

Abstract

The *Danse Macabre* tradition emerged in the medieval art and literature as a result of the Black Death in the fourteenth century Europe to remind people of the transience of the earthly pleasures and imminence of death. In the *Danse Macabre* poems, mostly the personification of death summons the individuals to a dance. *Dance of Death* is originally a French poem translated into English by the English monk and poet John Lydgate in the fifteenth century. As a work written in the *Danse Macabre* tradition, it is an example of medieval didactic poetry with its dialogues between the personified death and the individuals from different estates in the society. The Death invites various sinful or sinless individuals regardless of their sex, rank, and age to die. Attendance to this invitation reminding the medieval people of their own mortality and sinfulness is obligatory, and it is conducted under the governance and the authority of The Death. Accordingly, the aim of this article is to trace the *Danse Macabre* tradition in the poem, and discuss to what extent the poem's thematic materials coincide with those of the Althusserian ideological state apparatuses, by asserting that, above its religious didacticism, the dance of the dead led by The Death in the poem alludes to the Althusserian religious and cultural ideological state apparatuses.

Keywords: John Lydgate, *Dance of Death*, The *Danse Macabre* tradition, Death, Althusserian ideology.

Öz

Ölüm Dansı geleneği Orta Çağ sanatı ve edebiyatında on dördüncü yüzyıl Avrupa'sında Kara Ölümün bir sonucu olarak insanlara dünyevi zevklerin geçiciliği ve ölümün yakınlığını hatırlatmak amacıyla ortaya çıkmıştır. *Ölüm Dansı* şiirlerinde, genellikle kişileşmiş ölüm bireyleri bir dansa davet eder. *Ölüm Dansı* şiiri on beşinci yüzyılda İngiliz bir keşiş ve şair olan John Lydgate tarafından İngilizceye çevrilen, aslı Fransızca olan bir şiirdir. *Ölüm Dansı* geleneğinde yazılmış bir eser olarak, kişileştirilmiş ölüm ve toplumun farklı sosyal sınıflarından bireyler arasında geçen diyaloglarıyla Orta Çağ öğretici şiirinin bir örneğidir. Ölüm, cinsiyet, sosyal konum ve yaşlarını gözetmeksizin birçok günahkâr ve günahsız bireyi ölmeye davet eder. Orta Çağ insanlarına kendi fanilikleri ve günahkarlıklarını hatırlatan bu davete katılmak zorunludur ve Ölüm'ün yönetimi ve yetkisi altında gerçekleştirilir. Bu bağlamda, bu makalenin amacı şiirdeki *Ölüm Dansı* geleneğini izlemek ve şiirin tematik materyalinin hangi ölçüde Althusser'in ideolojik devlet aygıtları kavramıyla örtüştüğünü, şiirin dini öğreticiliğini ötesinde, Ölüm'ün başını çektiği ölümlerin dansının Althusser'in dini ve kültürel ideolojik devlet aygıtlarına gönderme yaptığını ileri sürerek tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: John Lydgate, *Ölüm Dansı*, Ölüm Dansı Geleneği, Ölüm, Althusseryen ideoloji.

Introduction

The *Danse Macabre* tradition in art and literature is the product of the medieval European folk culture rooted in the aftermaths of the Black Death of 1348 in Europe, and it has subsequent strikes in the European society and literary productions in the fourteenth and the fifteenth centuries. Despite the fact that this plague caused thousands of deaths in Europe, it

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, pinart@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2758-5806

contributed to the emergence of a new literary tradition, and provoked the poets to write on unavailability of death for everyone regardless of their sex, age, and rank. The *Danse Macabre* poems as the manifestations of the psychological reactions to the plague strengthen the idea of the necessity of redemption since death is sudden. As a consequence, this triggered the fright of dying as a sinful person, and led people to indulge in philosophical discussions on death. While the Black Death initiated an argument on ontological nature of human beings and their fragility, it reinforced God's authority on people, in addition to a change it brought in mentality and behaviour. It brought pessimism by breaking down secular mentality of putting trust in earthly riches and pleasures, which also constitutes the subject matters of the *Danse Macabre* poems. The cultural consequences of the Black Death contextualized in the *Danse Macabre* literary tradition revealing the mental and behavioural change help the poets explain the enigma of why human beings shall surpass their earthliness. Since medieval people were already obsessed with death, this *momento mori* - in other words, remember that you must die motto-, "served to demonstrate to contemporary viewers how Death wreaks chaos and disorder by disrespecting the social hierarchy of this world and by despatching its victims indiscriminately, regardless of age, wealth, or status. Everyone is equal before Death", making the powerful kings and the others equal by erasing their social identities (Oosterwijk, 2014: 197). This inspired several *Danse Macabre* verses including John Lydgate's *Dance of Death*.

Lydgate (c. 1371-1449), a medieval English monk and poet, translated the poem into English from French after seeing it accompanied with its mural painting on the wall of the church of the Holy Innocents, in Paris, where he stayed in 1426. This poem, to arouse horror of death, mainly purposes to remind its audience of the necessity of giving up the earthly pleasures to be redeemed. However, with its erasing the social hierarchy and making everyone equal in the face of death, it suggests several arguments with respect to the religious ideology and institutions with regard to the individuals led by the Death to a common destination, the grave. In this respect, this article argues that the Althusserian religious and cultural ideological state apparatuses are applicable to John Lydgate's *Dance of Death* once it is considered that the Althusserian notions of hierarchy and oppression in the society are imposed by means of death and also by the Church which represents the Christian ideology and authority. The scholarly interest in *Dance of Death* mostly concentrates on the readings of the poem with its relation to the Black Death, medieval idea of salvation, and the fact that death breaks the social hierarchy in medieval society. There are also several articles concerned with the use of the *Danse Macabre* image in art and architecture. However, literature on its Althusserian reading remains having been neglected. Therefore, the Althusserian reading of the poem intends to offer a novel argument. The argument allocated is worth attention due to the fact that the poem, contrary to a festive dance, presents a distorted version of it by equating each participant not in a joyful mood but in a dance led by The Death, an allegorical character summoning its victims to a dance leading to their graves. Therefore, it is possible to read the poem within the medieval religious ideology because of the fact that the personification of death stands for the medieval religious ideology itself. Since the individuals do not feel any physical pain, and they are grabbed by The Death's hand with a kind invitation, the poem pretends to present its readers a creepy carnival consisting of a group of people who are there to celebrate their deaths. Hence, the poem functions as a moral warning reminding people to get prepared for their death by

drawing a lesson from the repentant individuals who were once sinners and now ask for God's forgiveness; but more importantly, it offers a new reading of oppression by the religious institution and its ideology. The objective of this article is to discuss to what extent the poem's thematic material -the religious ideology produced and used as a tool by the Church to teach Christian morality- coincides with those of the Althusserian ideological state apparatuses. For this purpose, in the following paragraphs, the origins of the Black Death, how it can be related to the development of the *Danse Macabre* tradition are mentioned. Furthermore, the Althusserian understanding of the mentioned apparatuses is explained so that the ideological reading of the poem becomes possible.

The Black Death and the Origin of the *Danse Macabre* Tradition

Due to the fact that each pandemic triggers social changes, the Black Death in the fourteenth century had devastating social and demographical impacts in Europe. As Martyn Whittock explains, this disease identified as the bubonic plague swept the populations while it was moving westward across Europe for several years, and it was so destructive that "of all the intrusive new killer diseases of the Middle Ages none compares with the Black Death" (2009: 116). It caused entire villages being abandoned, the plague sufferers being left alone even by their families and friends (Vögele & et al., 2021: 7). As a horrific disease, it arrived the eastern end of the Mediterranean in 1347, then spread to France, Spain, Italy, and England in 1348. The medicine failed to cure the victims, and people realized that those who pray cannot protect them, and those who fight run away, so it is needless to work to feed them. Indeed, "the plague forces men to reappraise the fundamental relationship between themselves and God" since God does not discriminate the innocent or the sinful in his judgements (Mortimer, 2009: 200-201). When all remedies fail, chroniclers turned to the stars, snakes, and God to understand the plague's origins and how it is transmitted, though still considering the sin at its root (Cohn, 2002: 710). Since death manifested itself everywhere, the death-stricken people associated this catastrophe with the Christian philosophy of sin and punishment. The hope for renewal and salvation of the soul brought a strict wave of piety. Therefore, from this atmosphere of fear, *Macabre* came out as the symbol of death.

The etymology of the word *Macabre* is obscure and controversial among scholars;² yet, one of the possible origins Robert Eisler presents in his detailed survey on its origins is that the tradition might have been derived from a Hebrew or Jewish jargon in the fourteenth century France for the particular death dances. The Jewish funeral confraternities used to have an annual ceremony to celebrate the traditional day of the birth and death of Moses during which they used to wind through the graves of the cemetery (1948: 206). Eisler also points out that:

The idea of a dance of the souls of the departed has been borrowed by Jews and Christians. 'In the world to come God as the dance-leader will conduct a dance for the righteous.' In the Marcionite apocryphal *Acts of John* Jesus leads a mystical dance of his disciples. According to St. Augustine this dance was known and practised by the Priscillianists of Spain and other heretics. It may be derived from the dances practised by the Jewish mystics described in Philo's *De vita contemplative*. St. John Chrysostom, who condemned secular dancing,

² For the etymological discussion on *Macabre*, see EISLER, Robert (1948). "Danse Macabre", *Traditio*, Vol. 6, pp. 187-225. <https://www.jstor.org/stable/27830174>

declaring that 'where there is dancing there is the devil', says that Christians have got their feet not for this indecent exercise but 'so that we can dance with the choirs of the angels' (1948: 195).

Furthermore, in Eisler's etymological survey, a possible derivation of the French word *macabre* from an Arabic origin is mentioned. This indicates a 'funeral dance' or 'dance of the buried' described as a dance of the death in the ceremony called *en nadb* (1948: 198). Despite the diversity in its etymology, the *Danse Macabre* as a subject first emerged in Western European art and literature in several medieval panels and wall paintings. The *Danse Macabre* was a favourite theme in Western and Middle European literature and painting, and it developed into a literary and pictorial art form around 1400. The dance of the dead was painted as a monumental fresco to remind people of the transience of life, and "in the form of a round dance, people of different classes (from bishops and queens to beggars and children) stand hand in hand with a depiction of death, referring to equality in the face of death and the unpredictability of the last hour" (Rittershaus & Eschenberg, 2021: 331). The dance was depicted on the walls of the churches or cemeteries, and the pictures of "the living were portrayed according to their social standing and were accompanied by a corpse or skeleton" (Mackenbach, 1995: 1285). The earliest known mural of it was painted in a gallery of the Cemetery of the Innocents in Paris in 1425, though it is no longer extant, apart from various paintings on the walls of some other French churches (Gertsman, 2003: 143). The mural depicted represented members of medieval society arranged in several sequential images, and the personification of death was represented as a decomposing corpse. Each pair of figures was accompanied with verses, one stanza in which The Death addresses a person, and one stanza in which the person responds, first in protest and then in reluctant acceptance (Blatt, 2018: 143).

Even if the *Danse Macabre* as a literary motif owes its origins to the impacts of the Black Death, Sophie Oosterwijk states that medieval people were already familiar with the pictorial descriptions of bodily corruption which reminded them of the mental preparation for death and the necessity of salvation. Such images were described in *exempla*, or put on the cadaver tombs in a state of decomposition to remind viewers of the fact that death is universal and impossible to avoid (2014: 200-201). Moreover, in between the tenth and the fifteenth centuries, there were plenty of lyrics concerned with the sentiments evoked by the idea of death (Bús, 2008: 84). In addition to this, there is a claim that the *Danse Macabre* developed out of drama, and can be grouped together with the dramatic representations that were separated from the Passion and Resurrection cycles (Clark, 1950: 336), and it is possible to trace the *Danse Macabre* theme in the Chester mystery cycle (Oosterwijk, 2002-03: 250). As a literary product of the plague years, the *Danse Macabre* image turned into a traditional motif standing for death, and helps people question about salvation. Hence, it is obvious that the *Danse Macabre* tradition offers moral connotations in relation to the fear of dying, more importantly, dying as a sinner.

The Death and *Dance of Death* as Ideological Tools

Once the origin of the tradition is traced, the basic drive behind the concept of the *Danse Macabre* tradition was the Black Death which haunted the medieval people with its unpredictability and unavoidability. Its context also fits into an analysis from the perspective of Althusser with its convergence of the authority of death with Christian ideology. The impression of the Althusserian ideology overlaps and is enhanced by the way that the poem

presents a commentary on the social hierarchy and authority in medieval society and religious institutions. A collaboration between the medieval religious morality and hierarchy exists in the poem. This sophisticated interplay between the facts and their representation offers not only a medieval historical perspective but also revolves around the questioning of authority. Apart from the various issues discussed below, The Death personified and presented as the authority figure no longer stands only for the medieval preoccupation with death, but its treatment provides the readers with an Althusserian interpretation of an ideological tool for repression.

Lydgate's poem mostly follows its French model, and before it was destroyed in 1549 it "was included in a famous series of Dance of Death paintings in the cloister at Old St. Paul's Cathedral in London; [...] Because of this famous scheme at St. Paul's, the *danse macabre* came generally to be known in England as the 'dance of Paul's,' and it inspired further (mostly lost) depictions of the same theme up and down the country" (Oosterwijk, 2002-03: 254). Even if the lay and secular characters are hierarchically listed in the poem, it is certain that all people are equal in the eye of The Death. Although the poem begins with the figures of the highest positions of social hierarchy, The Pope, a descend in the order is clear as well as the alteration of the order between the religious and secular figures. Hence, as Johan P. Mackenbach points out, equality of all individuals before death is "a reminder that a high social rank does not protect against death" (1995: 1258). The poem presents the encounters between The Death and the individuals for a message converging the necessity of morality and fear of death in Christian faith by depicting especially the clergy members who neglect their duty and have deceptive façade, in addition to all other laity and clergy whose devotion is questionable as they have indulged in the earthly achievements and luxuries. The Death's playful and sarcastic mood creates mockery as it plays with the subordinate mortals who are fair and foul, while reminding them of their mortality and the judgment of God awaiting them.

By combining death and salvation before dying, *Dance of Death* provides its audience with the amalgamation of the Christian ideas of death and the necessity of salvation for the peaceful rest of the soul in the Otherworld. However, the moment of death, though presented by means of a dance, is not a celebrative occasion. It pretends to be a carnival with its participants from all social classes, sexes, and ages such as The Cardinal, The King, The Knight, The Abbess, The Burgess, The Physician, The Sergeant, The Merchant, The Labourer, and The Child. However, it is different from the medieval carnivals where people regardless of their ranks, sexes, ages celebrate and become equal in hierarchy. For Mikhail Bakhtin, carnival rooted in the antiquity and at its peak in the Middle Ages and the Renaissance, is a joyful communal performance which liberates one from fear, brings one person close to another, opposes to gloomy and dogmatic seriousness which hinders change, and absolutizes a set social order. What makes a carnival significant is the fact that the carnival world liberates man from seriousness (Bakhtin, 1999: 160). Bakhtin's ridiculing and refusal to acknowledge the authority of the official institutions to extend their hegemony is in contrast to what is formulated in *Dance of Death*. The Death, assumed to be depicted as a cadaver or in shape of a skeleton, is recognized as an impartial judge by all once they are visited by it, since its arrival evokes a frightening response. The imperative tone in The Death's addressing the individuals marks it as the figure of authority, and reinforces the idea that it has the control over the people. Therefore, The Death

in the poem is closer to the Althusserian ideological tool with its victimization of the masses of people and its ideological recognition of the Church.

Louis Althusser (1918-1990), a French Marxist philosopher, in 1970s formulates new concepts about the relationship between state and its subjects in his essay titled "Ideology and Ideological State Apparatuses" in which he analyses the state, its educational and legal systems, as well as the relationship between the state and his subjects. He claims that the ideologies are instantiated by several institutions like church, school, and family; and if one embraces the practices of these institutions, one becomes their subject. Althusser claims that "the school (but also other state institutions like the Church, or other apparatuses like the army) teaches 'know-how', but in forms which ensure *subjection to the ruling ideology*" (Althusser, 2014: 236). Likewise, The Death, in the poem, as the agency of the Church, and hence the ruling ideology, teaches people about the unavoidability and suddenness of death; and by arousing fear of death, ensures their subjection to the ruling ideology, the dogmatic didacticism of the Church. The clerical and lay individuals stereotypically represent the fleshly desires, and none of them are given any chance by The Death to repent or live longer. The Death is more powerful than all of them, because it is mighty enough to end the lives of the most privileged such as the noble warriors known for their physical strength. So, The Death is boastful and distinguished from them because of its distinctive might. The triumph of The Death is culminated when it makes its final speech, has the final resolution, and it does not spare anyone. It victoriously says that there is no escape from death, and God rewards the ones who deserve it (Lydgate, 1969: 141). Its words, apart from its potency, reveal the frustrations of the corrupt individuals who lose their hope for salvation. The Death's only exception to life-taking is made when it treats The Labourer amicably and spares him from punishment after his death to reward him for his honesty and hard labour on earth. Since no one in society is exempt from death, The Death's manifestation of omnipotence over everyone makes them vulnerable figures frustrated with their final punishment.

Althusser lists "a relatively large number of Ideological State Apparatuses in contemporary capitalist social formations: the educational apparatus, the religious apparatus, the family apparatus, the political apparatus, the trade union apparatus, the communications apparatus, the 'cultural' apparatus', etc." (Althusser, 2014: 248). The Althusserian idea of Ideological State Apparatuses which is applicable to the poem is limited to the religious one, the Church only, and therefore it excludes the government, the police, the courts, the army, the prisons, the schools, and the family which Althusser also includes as other Ideological State Apparatuses (Althusser, 2014: 243). The poem, in the Althusserian perspective, aptly presents the Church as a force of repressive intervention in the interest of the religious authority. Althusser stresses that in the pre-capitalist period there was one dominant Ideological State Apparatus with religious, educational, and cultural function. By so, he explains that "during the Middle Ages, the Church (the religious Ideological State Apparatus) accumulated a number of functions which have today devolved on to several distinct Ideological State Apparatuses, new ones in relation to the past I am invoking, in particular educational and cultural functions" (Althusser, 2014: 248). The Church, hence, is not different from the State which is a powerholder for functioning its objectives. Both Repressive State Apparatus and Ideological

State Apparatuses function by violence and ideology, while the Ideological State Apparatuses function predominantly by ideology and secondarily by repression (Althusser, 2014: 244).

To be educative, though it did not use physical violence to oppress the individuals, the Church made use of the ideological repression, and hence introduced the dogmatic discourse stressing the authority of God, the unavoidability of death, and the certainty of the Judgement Day. In the poem, this discourse is used by The Death who represents God's authority on the individuals at the moment of their deaths. The Death's, and therefore God's, authority is out of question and the ridiculing of the dogmas is impossible. The joyous disorder of an ordinary dance is replaced with the maintenance of God's present order in the dance of the dead, and the hierarchy is broken only when all individuals, - The King, The Pope, The Merchant, The Magician, The Lady, The Child, The Labourer, and etc. - are equalized in the face of the dance presented as a ritual. Adebayo Williams pays attention to the fact that ritual is a part of the cultural dominant in feudal societies, and therefore ritual is a part of a complex apparatus of cultural reproduction by the dominant groups (1993: 67). According to Althusser, unlike 'bad subjects', the good subjects work by ideology and they are inserted into practices governed by the rituals of the Ideological State Apparatuses (Althusser, 2014: 269). From the Althusserian perspective, hence, the dance, like a religious ritual, serves as a vehicle for establishing the contact with God, the essence of the divine authority, through The Death. Althusser believes that an individual adopts a particular attitude and participates in certain regular practices which are those of ideological apparatuses depending on the ideas chosen freely by the subjects, such as one's going to Church or doing penance as a believer. Throughout this, every subject is endowed with the ideas that one's consciousness inspires him. In other words, one is to act according to his idea. For an individual "the existence of the ideas of his belief is material in that *his ideas are his material actions inserted into material practices governed by material rituals which are themselves defined by the material ideological apparatus from which derive the ideas of that subject*" (Althusser, 2014: 259-260). Accordingly, the dance of the individuals, materialized as a ritual, acts as an ideological apparatus due to the fact that the dance, bringing all people together does not function for questioning God's authority or parodying the divine authority, but for confirming it, and all individuals feel themselves obliged to consent to it at the moment of dying.

The poem presents the moment of dying both as an individual and a collective experience, because the individuals are grabbed by The Death one by one; yet, the dance of the death they participate in is not different from the Last Judgement when all individuals gather to wait for their final judgement. For instance, when The Death addresses The Bailiff and says "þe Iuge wole 3ow charge Wiche hath ordeyned / to exclude al falsnes That eury man / shal bere his owne charge" (Lydgate, 1969: 135), it pays attention to the fact that The Bailiff is summoned to give account because the judge - God - ruling over falsehood will judge him, and everyone must answer his own charge. The Last Judgement reminded of by The Death is a part of the religious discourse introducing the forthcoming punishment for the sinners, the eternal reward for the redeemed ones, and the reunion of the souls with their resurrected bodies. For the purpose of imposing these ideas and the necessity of salvation, the Death uses a discourse through which it interpellates each individual as a sinner. Each individual by being reminded

of their sinful nature becomes subjects of The Death, and so, they are urged to submit to The Death's order. Similarly, Althusser claims that ideology addressing individuals transforms them into subjects by interpellating them (Althusser, 2014: 264). He suggests that:

the interpellation of individuals as subjects presupposes the 'existence' of a unique and central other Subject, in whose name the religious ideology interpellates all individuals as subjects. All this is clearly written in what is rightly called the Scriptures. [...] God thus defines Himself as the Subject *par excellence*, He who is through Himself and for Himself ('I am that I am'), and he who interpellates his subject, the individual subjected to Him by his very interpellation, i.e. the individual named Moses. And Moses, interpellated-called by his name, having recognized that it 'really' was he who was called by God, recognizes that he is a subject, a subject of God, a subject subjected to God, *a subject through the Subject and subjected to the Subject*. The proof: he obeys him, and makes his people obey God's Commandments (Althusser, 2014: 267).

This argument of Althusser is applicable to the individuals in *Dance of Death*, as they are depicted as the subjects of God, and hence they are subjected to God, and they obey or understand the necessity of believing in God's commands. The Death duplicates God to remind His subjects of what prepares them for the Judgment Day. The structure of the poem makes it possible to follow The Death's addressing, or hailing, the individuals and their responding to it. In the Althusserian understanding, these individuals are hailed or interpellated as subjects. Men and women of different social classes and ages in a long row are led away by The Death, giving the readers a sense of visualization of the dancing figures though it lacks an actual performance. In this sinister dance which lacks celebration but arouses fear, what brings all people together and hence breaks the hierarchy is The Death's call for death. In the Althusserian point of view, The Death acts as an ideological tool teaching people about death and meanwhile represses them by taking control of their lives and enables their subjection to the ideology of the religious authority. The individuals who become subjects experience '*interpellation* or hailing' since they recognize that they are addressed by the religious authority and they have to obey it.

Lydgate introduced in his *Dance of Death* a named personage, Maister Jon Rikelle apart from four other new characters, three of whom are female figures (the abbess, the lady, and the gentlewoman) who are not extant in the all-male French poem, and the juror (Oosterwijk, 2010: 190). The poem, consequently, becomes a portrait gallery of the medieval society with the inclusion of the woman characters by getting rid of the male-centred representation. Despite the lack of long talks between The Death and the individuals, there is a series of serious dialogues following one another among each individual and The Death. The Death and the individuals talk in their own turn. Meanwhile, the readers can identify them and receive specific information about their life, status, and power, and hence, understand why they resist to or accept death. Some of them are aware of the futility of their struggle against death while some lament their life in wealth and comfort is disrupted. Yet, in common, they recognize that they are weaker than The Death. For instance, when The Death calls The Pope, the following dialogue takes place between them:

Death to the Pope
 O 3ee þat be set / most hie in dignite
 Of alle estatis / in erthe spiritual
 And like as Petir had þe souereinte
 Overe þe chirche / and statis temporal

Vpon þis daunce / 3e firste begyn shal
 As moste worthy lorde / and gouernour
 ffor al þe worship / of 3oure astate papal
 And of lordship / to god is the honour

The Pope aunswerith

First me bihoueth / þis daunce for to
 lede

Wich sat in erþe / hiest in my see.
 The state ful perillous / ho so takith
 hede.

To occupie / Petris dignite.

But al fort hat / deth I may not fle.

On his daunce / with other fort o trace.

ffor wich / al honour / who prudently
 can se.

Is litel worth / that doþe so sone pace. (Lydgate, 1969: 131-132)

As understood from their dialogue, The Death's power is affirmed, as well as the authority of the institution it represents - the Christian Church- is ensured and reinforced. The Pope hailed to die consents to be the subject of The Death, and therefore of God. In addition to this, it is reminded by The Death that no one's authority is everlasting except for its, and death equalizes everyone regardless of their social status when it addresses The Abbess by saying: "Thou3 3e be tendre / and born of gentil blood / While þat 3e lyve / for 3oure silfe prouide ffor aftir death / no man hath no good." (Lydgate, 1969: 135). Such individuals who are indulged in the Seven Deadly Sins by putting trust in their wealth, rank, and beauty are reminded of the fact that they are all subjects of the Death, and therefore, they are subjected to The Death and they have to obey it.

For Althusser, schools and churches use suitable methods of punishment to 'discipline' their flocks (Althusser, 2014: 244). Therefore, the repression of the Church, though it is secondary to ideology for Althusser, is stressed. This also reinforces the hegemonic ambition of the Church as the representative religious institution, because the dance of death serves to the interest of the Church. It claims the necessity of getting prepared for a sudden death that prevails over the earthly concerns of human beings. Hence, the dance is not only conducted under the authority of the hegemonic institution, but also is adopted by the individuals as the sign of their submission to the hegemonic power by their acceptance of death. The Death, in the poem, is distinguished because of its supremacy, being unavoidable, and arousing fear for all people; thus, it maintains its invincibility and denomination inflicted on it by the Church's ideology. The moralistic garb becomes more apparent once realization dawns on those who participate in the dance, and they, consequently, repent for their life of sin and negligence of God. Whether the sinful ecclesiastics and lay individuals are redeemed or not is not mentioned in the poem, yet it is certain that once they are summoned by The Death, they realize their flaw or pride apart from the transience of life.

The scary nature of death is apparent once The King explains how his body has ended up with fall and decay once it is stripped of his flesh and eaten by worms (Lydgate, 1969: 141). This is the only scene where the corporeal decomposition is mentioned in the poem. Nevertheless, this decomposition of the body is not only the indicator of meaningless of the

material body but also the moral decay that has been well-deserved by the dead person. In medieval Christian mind, death provides a transition because “death was not only the end of life but the start of the afterlife” (Mackenbach, 1995: 1291). Plus, as Howard Williams states, the dead body is a focus of aspiration of miraculous healing once it is considered within the context of the cult of the saints (2009: 83), making it a medium for transformation. Hence, death acquires two functions by doubling its nature both as the life-taker and the life-giver. The idea of reformation or regeneration is extant since the repentant sinners invite the other sinners to ask for God’s forgiveness more than frightening them; and therefore, they impose the possibility of salvation for the repentant. Consequently, the readers can respond to or incorporate into the judgements of the individuals in the poem, and thereby they can also confront with their own shortcomings, sins, and judgements once the border between the living and the dead is erased. Just like this ambiguity in the nature of death, the individuals also find themselves in an ambivalent situation according to the Althusserian understanding, because as subjects who submit to a higher authority – The Death and God, here -, they are “stripped of all freedom except that of freely accepting submission” (Althusser, 2014: 269).

The Christian commandments related to death and punishment, as well as the fear of dying sinful are on the foreground in the poem, making it a declaration of Christian ideology. In the Althusserian reasoning, “ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence” and the allusions to the reality are to be interpreted to “arrive at the conclusion that in ideology ‘men represent their real conditions of existence to themselves in an imaginary form’” (Althusser, 2014: 256). There are cynical men who dominate the others on a falsified representation of the world which they have imagined (Althusser, 2014: 257). Accordingly, the stress on the punishment of the sinners and the necessity of salvation, which is also highlighted in the poem, is an imaginary transposition of the clergymen who imagine the doom awaiting people after death; yet, it is presented to the individuals as a reality since it is repetitively dictated by The Death. To ensure this religious ideology, for instance, The Friar, points out that death makes a quick ending and it is too late to repent by saying “To late ware /whan men bene on þe brinke. The worlde shal faile / and al possessioun ffor moche faileth / on þing þat foles thinke.” (Lydgate, 1969: 141). The Clerk’s respond, despite being dogmatic, is also humorous as he tries to explain he shall not die because he is young. Although humorous expressions are scarcely used in the poem, they are employed for the sake of satire, just like in The Death’s address to The Abbot. The Death says that The Abbot has a reason to be shy as he has a big head, a large and a fat belly; yet, still he has to die and leave his abbey to an heir “Who þat is fattest” (Lydgate, 1969: 134-135). The humorous statements in the poem are not employed for the sake of the displacement of the serious language and the gloomy atmosphere; on the contrary, they are there to create sarcasm. Such a manifestation of the Death is not for the sake of erasing its repulsiveness but rather stressing its imperial nature and the defencelessness of the individuals when they are summoned by it. Their acceptance of their sinfulness and submission to The Death’s call is preceded by The Death’s sardonic statements about their earthliness and vanity. The Death mocks and scorns the individuals for their being blinded with their high living standards, wealth, beauty, youth, and rank to remind them of the fact that they are worthless, and this world is temporary. This endows The Death with both positive and negative connotations, since it embodies both humour and terror at the same time.

Lastly, Althusser pays attention to the fact that “it is essential to realize that both he who is writing these lines and the reader ‘who reads them are themselves subjects, and therefore ideological subjects (a tautological proposition), i.e. that the author and the reader of these lines both live ‘spontaneously’ or ‘naturally’ in ideology” (Althusser, 2014: 262). Thus, the poem serves to the ideology of the Church as the representative of the religious authority. Therefore, the literature and the monk/poet develop into the tools which are imitative of the Althusserian Ideological State Apparatuses. The poem becomes the voice of the medieval Christian ideology, while Lydgate becomes a tool for the transmission of the same ideology. So, Lydgate contributed to the spread of the Church’s ideology by translating this poem into English, and consequently he became a subject of the religious ideology as well as the poem itself.

Conclusion

Lydgate’s *Dance of Death*, by underscoring the differences among them, suggests the equalizing force of death to the individuals who are on the threshold of death and atonement, which is based on the medieval Christian ideology. It not only reminds the living of all ranks the indiscriminating and the inevitable death but also the necessity of an immediate repentance and betterment of their lives. Once the murals of the *Danse Macabre* image combined with the poems on various medieval church walls for the sake of religious didacticism, it symbolized the unexpected death, and stressed the necessity of salvation for all human beings. This religious tool for instruction also bears an affinity to the religious and cultural ideological state apparatuses by calling to mind the arguments of Althusser on the nature of religious institutions. In other words, the *Danse Macabre* tradition and imagery that came out of it in the medieval Europe connotes to the Althusserian ideology with the identification of The Death as the figure of authority and the representation of the Christian ideology. By basing on the Althusserian idea that “the ideologies were *realized* in institutions, in their rituals and their practices, in the ISAs” (Althusser, 2014: 271), the Christian ideas of sinfulness and redeemability of humankind; the inevitability, abruptness, the equalizing power of, and finality of death encourage the reading of the poem as an ideological text with the dogmatic feature the poem takes on. The poem preserves both the homiletic and the Althusserian overtones, and brings a critical insight to the social stratifications and religion. Although the social hierarchy is disrupted as the lowest members of the society are equalized with their social superiors, the laity and the clergy converged; the Church’s conception of death is kept extant, and therefore, the transcendental message of the Church amalgamates with a non-hierarchical medieval society. Consequently, the Althusserian reading of the poem provides its readers with an opportunity to consider how its ideological reading can shape its interpretation by crossing the boundary of its religious reading only. More importantly, the poem itself becomes a cultural tool to promote the medieval religious authority since as a monk, Lydgate, by translating the poem, promotes the religious ideology by making use of literature.

References

- ALTHUSSER, Louis (2014). *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. (Trans. G. M. Goshgarian). London: Verso.
- BAKHTIN, Mikhail (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (Ed. and Trans. Caryl Emerson). Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BLATT, Heather (2018). *Participatory Reading in Late-Medieval England*. Manchester: Manchester University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3zp01n.8>
- BÚS, Éva (2008). " 'Death's Echo' and 'Danse Macabre': Auden and the Medieval Tradition of Death Lyrics", *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 14, No. 1, pp. 83-93. <https://www.jstor.org/stable/41274409>
- CLARK, James M. (1950). "The Dance of Death in Medieval Literature: Some Recent Theories of Its Origin", *The Modern Language Review*, Vol. 45, No. 3, pp. 336-345. <http://www.jstor.com/stable/3718509>
- COHN, Samuel K., Jr. (2002). "The Black Death: End of a Paradigm", *The American Historical Review*, Vol. 107, No. 3, pp. 703-738. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/532493>
- EISLER, Robert (1948). "Danse Macabre", *Traditio*, Vol. 6, pp. 187-225. <https://www.jstor.org/stable/27830174>
- GERTSMAN, Elina (2003). "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience", *Gesta*, Vol. 42, No. 2, pp. 143-159 <https://www.jstor.org/stable/25067083>
- LYDGATE, John (1969). "The Dance Macabre", *English Verse between Chaucer and Surrey*. (Ed. Eleanor Prescott Hammond). New York: Octagon Books, pp. 124-142.
- MACKENBACH, Johan P. (1995). "Social Inequality and Death as Illustrated in Late-Medieval Death Dances", *American Journal of Public Health*, Vol. 85, No. 9, pp. 1285-1292.
- MORTIMER, Ian (2009). *The Time Traveller's Guide to Medieval England: A Handbook for Visitors of the Fourteenth Century*. London: Vintage Books.
- OOSTERWIJK, Sophie (2014). "This Worlde Is but a Pilgrimage": Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre", *(Dis)Order in Later Medieval Europe*. (Ed.s. Sari Katajala-Peltomaa & Susanna Niiranen). Leiden: Brill, pp. 197-218. <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv2gjwwmc.15>
- OOSTERWIJK, Sophie (2010). "Death, Memory and Commemoration: John Lydgate and 'Macabrees daunce' at Old St Paul's Cathedral, London", *Memory and Commemoration in Medieval England (2008 Harlaxton Symposium Proceedings)*. (Ed.s. C. M. Barron, & C. Burgess). Donington: Shaun Tyas, pp. 185-201.
- OOSTERWIJK, Sophie (2002-03). "Lessons in 'Hopping': The Dance of Death and the Chester Mystery Cycle", *Comparative Drama*, Vol. 36, No. 3/4, pp. 249-287. <https://www.jstor.org/stable/41154129>
- RITTERSHAUS, Luisa & Kathrin Eschenberg (2021). "Black Death, Plagues, and the Danse Macabre: Depictions of Epidemics in Art", *Historical Social Research, Supplement*, No. 33, pp. 330-339. <https://doi.org/10.12759/hsr.suppl.33.2021.330-339>
- VÖGELE, Jörg & Luisa Rittershaus & Katharina Schuler (2021). "Epidemics and Pandemics - the Historical Perspective: Introduction", *Historical Social Research, Supplement*, No. 33, pp. 7-33. <https://doi.org/10.12759/hsr.suppl.33.2021.7-33>
- WHITTOCK, Martyyn (2009). *A Brief History of Life in the Middle Ages*. London: Constable & Robinson.
- WILLIAMS, Adebayo (1993). "Ritual and the Political Unconscious: The Case of *Death and the King's Horseman*", *Research in African Literatures*, Vol. 24, No. 1, pp. 67-79. <https://www.jstor.org/stable/3820199>
- WILLIAMS, Howard (2009). *Death and Memory in Early Medieval Britain*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489594>
-

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru olan herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: ---

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: ---

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



BOYABAT YÖRESİ GELENEKSEL ÇOCUK OYUNLARI

Traditional Children's Games of Boyabat Region

İzzet KARACA* İsmail SANCAK* Ramazan DEMİR*

Öz

Çocuk oyunları; çocukların kaliteli ve eğlenceli zaman geçirmelerini sağlayan, belirli kurallar içeren, amaçsız faaliyetler olarak tanımlanmaktadır. Oyunlar; çocukların kişiliklerinin oluşmasına, arkadaşlarıyla sosyal ilişkiler geliştirmesine, fiziksel yeteneklerini geliştirmelerine, bilişsel ve duygusal gelişimlerine pozitif etki yapmaktadır. Çocuklarda kalıcı öğrenmeyi sağlamak için zamanla oyunlar eğitime entegre edilmeye başlanmıştır. Eğitsel oyunlar tekniği adıyla okullarımızda sıklıkla kullanılan oyunlar, amaçsızlıktan kurtulup çocuklarda istendik davranışlar oluşturma amacına hizmet etmeye başlamıştır. Ayrıca çocuk oyunları halk kültürünü yansıtan önemli bir araçtır. Çocuk oyunları bulunduğu kültüre has, nesilden nesile aktararak günümüze kadar ulaşan somut olmayan kültürel miras örneklerindedir. Günümüzde çocuklar tarafından oynanan birçok oyunun temeli yüzlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Bunlardan bazılarının oynanış şekli aynı iken bazıları da üzerinden geçen senelerde teknolojik gelişmelere bağlı olarak biçim, mekân, kişi sayısı ve kullanılacak malzemeler bakımından değişime uğramıştır. Geleneksel çocuk oyunlarının unutulmaması, kültür aktarımı ve ilerleyen senelerde bu oyunların eğitimde kullanılmaya devam etmesi amacıyla derlenmesi önem arz etmektedir. Bu çalışma ile geçmişte, Sinop ilinin Boyabat ilçesinde çocuklar tarafından oynanan geleneksel çocuk oyunları derlenerek tanıtılmaya çalışılmıştır. Araştırma bir alan araştırması olup sözlü tarih yöntemi kullanılan, betimsel bir çalışmadır. Bu çalışma sonucunda 18 oyun derlenmiştir. Derlenen oyunlar ile ilgili bilgiler oyunun adı, oyunun sayısı, oyun için kullanılan araç gereçler ve malzemeler, oyun yeri alan ölçü ve özellikleri, oyunun süresi, oyun düzeni (açıklaması - tanımı), oyunun kuralları, oyunu aktaran, oyunu anlatan başlıkları altında sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Boyabat oyunları, çocuk, geleneksel oyunlar.

Abstract

Children's games are defined as purposeless activities that include certain rules, allowing children to spend quality and fun time. Games have a positive effect on the formation of children's personalities, developing social relations with their friends, improving their physical abilities, and cognitive and emotional development. In order to ensure permanent learning in children, games have started to be integrated into education over time. The games, which are frequently used in our schools with the name of educational games technique, got rid of aimlessness and started to serve the purpose of creating desired behaviors in children. In addition, children's games are important tools that reflect folk culture. Children's games are one of the examples of intangible cultural heritage that has survived to the present day by being passed down from generation to generation. The basis of many games played by children today dates back to hundreds of years. While some of them have the same gameplay, some of them have changed in terms of form, place, number of people and materials to be used depending on technological developments in the past years. It is important to compile the games in order not to forget these traditional children's games to continue the cultural transfer and to continue to use these games in education in the coming years. With this study, traditional children's games played by children in Boyabat district of Sinop province in the past were compiled and tried to be introduced. The research is a field study and it is a descriptive study using oral history method. As a result of this study, 18 games were compiled. Information about the games compiled are presented under the titles of the game name, the number of the game, the tools and materials used for the game, the dimensions and features of the game area, the duration of the

* Öğretmen, M.E.B., izzetkaraca@gmail.com , ORCID: 0000-0002-9681-5073

* Öğretmen, M.E.B., ismailsanca2023@gmail.com , ORCID: 0009-0009-7207-0351

* Öğretmen, M.E.B., gopra57200@hotmail.com , ORCID: 0009-0007-9149-3697

game, the game order (explanation - definition), the rules of the game, the narrator of the game, the description of the game.

Keywords: Boyabat games, children, traditional games.

Giriş

İnsanlar dinlenmek, eğlenmek ve vakit geçirmek için farklı aktiviteler yapar. Bunların başında oyun oynamak gelir. Oyun; temelde insanların zaman geçirmek için kullandığı eğlenme yolu ile dinlenmelerini sağlayan (Boratav, 1999: 232) belli kuralları olan (Özhan, 1997: 15) eylemler olarak tanımlanmaktadır. Ancak zamanla oyunun bu kadar sıradan bir uğraşı olmadığı görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu durum araştırmacıların dikkatini çekmiş ve incelenmeye değer bir alan haline gelmiştir. Yapılan araştırmalar incelendiğinde; araştırmacıların oyunun özellikleri ve çeşitleri (Güneş, 2015; Tuğrul, Ertürk, Özen Altınkaynak ve Güneş, 2014), farklı amaçlar için kullanılması (Çil ve Sefer, 2021; Karataş ve Meydan, 2021; Demirci, 2022) üzerine çalışmış oldukları görülmektedir. Bu durumda oyunun tanımı daha da ayrıntılı bir hal almıştır. Onay (2006: 26) oyunu “İnsanların, günlük uğraşlarının dışında kalan zamanda belirli bir amaca yönelik olarak (eğlence, eğitim, sağlık gibi) fiziksel ve zihinsel yeteneklerle, sınırlandırılmış yer ve zaman içerisinde; kendine özgü kurallarla yapılan, gönüllü katılım yoluyla grup oluşturan, sosyal uyum ve duygusal olgunluğu geliştiren, yetenek, zekâ dikkat, beceri ve rastlantıya dayanan, katılanları ve çoğunlukla izleyicileri de etkisi altında tutan gerilim duygusunun eşlik ettiği, sonuçta maddi çıkar sağlamayan zevk veren etkinlikler” olarak tanımlamıştır. Bu tanımdan hareketle, oyunun temel oyun tanımlarından daha komplike bir yapıya sahip olduğu sonucuna varılabilir. Dolayısıyla bu durum oyunun eğlenceli zaman geçirilmesini sağlamanın yanında diğer özelliklerinden de yararlanılmasını gerekli kılmaktadır. Bu özelliklerin başında oyunun eğitici yönü gelmektedir. İstendik davranış oluşturma veya davranış değiştirme süreci (Senemoğlu, 2004: xxiii) olarak tanımlanan eğitimde sürecin başarıya ulaşması için yöntem, teknik ve materyal kullanımı önem arz etmektedir. Zira öğrenme bireysel bir süreçtir (Babayiğit, 2016: 2) ve kullanılacak yöntem, teknik ve materyalin bireysel ihtiyaçlara hitap etmesi gerekmektedir. Oyun, çocuklar başta olmak üzere her yaş grubunun ilgisini çekebilecek, öğrenmeyi sağlayacak bir tekniktir. Grupla öğretim tekniklerinden olan Eğitsel Oyunlar Tekniği öğrenmeyi hızlandırır, ilgi uyandırır, güdülemeyi sağlar, unutmayı azaltır, etkin katılımı teşvik eder (Erçetin, 2007). Oyun, çocukların hoşça vakit geçirmelerini sağlayarak duygusal, sosyal ve fiziksel gelişimlerine katkı sağlamaktadır.

Çocuk oyunları toplumsal niteliklere sahiptir. Bu nedenle çocuğun kendini ve içinde bulunduğu toplumu tanımasında ve benimsemesinde çocuk oyunlarının etkisi yadsınamaz. Ayrıca çocuk oyunları ile toplumdaki diğer bireylerin kendisine verdiği statüyü daha kolay anlayan çocuk, dramatik bir eylem yoluyla oyunlarda aktif olmaya çalışır (Sağlam, 1997). Çocuklar toplum içindeki sosyal davranışlarını değiştirme ve geliştirme fırsatını oyun oynayarak ve yetişkinlerin yaptıklarını taklit ederek bulmaktadırlar. Böylece topluma katılma konusunda bir özgüven geliştiren çocuk, toplum içinde nasıl davranacağını, nasıl yaşayacağını, karşılaştığı sorunlara nasıl çözüm bulacağını ve bu sorunların nasıl üstesinden gelebileceğini öğrenir (Dehkordi, 2017: 137). Oyun, çocukların toplumda anlayışlı, hoşgörülü, saygılı birer birey olarak yetişmelerinde rol oynar (Başal, 2007: 246). Dolayısıyla çocuk oyunları, çocuk eğitimi ile toplumsal kültür açısından büyük önem taşımaktadır (Özer, Gürkan ve Ramazanoğlu, 2006: 55).

Geleneksel oyunlar; genellikle fiziksel aktiviteye dayanan ve daha çok dış mekânda doğal nesnelere oynanan oyunlardır. Bireylerin bedensel ve sosyal gelişimlerine katkı sağlarken toplumsal kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasının doğal bir yolu olagelmıştır

(Yılmaz, 2020). Günümüzde oynanan birçok oyunun kökeninin eski olduğu, tarihin eski dönemlerinde de bilinerek oynandığı anlaşılmaktadır (Akandere, 2004: 12). Tarihin eski dönemlerinde çocuklar, oyunları genellikle kendi kendilerine hazırlamışlar veya aile içindeki büyükleri gözlemleyerek değiştirmiş ve kendilerine has oyunlara dönüştürerek oynamışlardır. Geleneksel çocuk oyunları evde, okulda veya sokakta çocukların arkadaşlarıyla birlikte paylaşım halinde oynadığı oyunlardır. Geleneksel çocuk oyunları yöreden yöreye farklılık gösterse de çocuklara aktardığı toplumsal değerler bakımından benzerlik göstermektedir. Yaşanılan topluma ait değerleri içinde barındıran geleneksel çocuk oyunları; çocukların oyun ortamında yaşadıkları ve benimsedikleri topluma ait kültürel değerlerin bilincine varmalarını ve de bu değerleri sonraki nesillere oyun aracılığıyla aktarmalarını sağlamaktadır (Sümbüllü ve Altınışık, 2016: 75). Geleneksel oyunların günümüzde oynanmadığı ya da bir kısmının oynandığı bilinmektedir. Oysa kültür zenginliğinin bir göstergesi olarak oyunlar çocukların fiziksel, zihinsel, ruhsal gelişimi ve toplumun kimliğinin belirlenmesi açısından oldukça önemli öğelerdir. Toplumun değerini yaşatan geleneksel oyunların unutulması toplumun sadece kültürünün yok olması değil; çocukların gelişimi için sosyal, fiziksel ve zihinsel katkısının da yok olması anlamına gelir (Hazar vd., 2017: 181). Anlaşılabacağı üzere geleneksel oyunların yaşaması ve yaşatılması hem çocuk açısından hem de toplum açısından hayati öneme sahiptir. Oyunun korunarak yeni nesillere aktarımının sağlanması, toplumun geleceğine ve kültürel değerlerine sahip çıkılması demektir. Kültürel anlamda besleneceği kaynaklarını kaybeden toplumlar özellikle de teknoloji çağının olumsuz etkileri düşünüldüğünde milli kültürün yarınlara taşınmasında zorluk yaşarlar. Bu nedenle geleneksel oyunlarımızın diğer kuşaklara aktarımının sağlanması için oyunları korumak çok önemlidir. (Özden Gürbüz, 2016). Somut olmayan kültürel miraslar içinde önemli bir yere sahip olan geleneksel çocuk oyunlarımız “eğitsel amaçlı geri dönüş” için vazgeçilmez bir kaynaktır (Toksoy, 2010: 208). Bu amaçla 1900’lü yılların başından itibaren başlanan çocuk folklorünün araştırılması günümüzde de devam etmektedir. 1934 yılında Yusuf Ziya Demircioğlu tarafından yayımlanan *Anadolu’da Eski Çocuk Oyunları* adlı kitap, çocuk oyunlarının derlenerek yayımlandığı ilk eser olup Muğla ili Ula ilçesinden altmış çocuk oyununu içerir (Begiç, 2017: 359). Erman Artun (1992), *Tekirdağ Çocuk Oyunları* adlı çalışmasında Tekirdağ’daki 97 çocuk oyununa yer vermiştir. Nebi Özdemir (2006)’in 284 ana oyun ve bunlara bağlı 1677 alt oyun türünden oluşan *Türk Çocuk Oyunları I-II* adlı kitabı bu alanda yazılmış en kapsamlı eserlerden olup oyunlar disiplinler arası ve bütüncül bir bakış açısıyla sunulmaktadır (Begiç, 2017: 360). Duru Özden Gürbüz (2016), *Geleneksel Çocuk Oyunları ve Eğitimsel İşlevleri: Emirdağ Örneği* isimli çalışması ile Emirdağ yöresinde geçmişten günümüze gelen yirmi beş oyunun kimliğine değinerek, bu oyunların çocukların bilişsel, duyuşsal, psiko-motor, sosyal ve kültürel gelişimlerine katkıları ve eğitimdeki işlevleri üzerinde durmuştur. Mustafa Aça (2018), *Trabzon Yöresi Geleneksel Çocuk Oyunlarından Bazılarının Halk Bilimsel İncelemesi* başlıklı makalesi ile Trabzon yöresine ait çocuk oyunlarını tanıtarak oyunların, kökenleri, anlamları ve işlevlerini incelemiştir. Banu Akbaş ve Selma Özuslu Ünal (2016) *Oyuncaklarla Oynanan Geleneksel Gaziantep Oyunları* başlıklı çalışmalarında bu yörede oyuncaklarla oynanan oyunları tespit ederek bu oyunların ve oyuncakların çocukların yaşamında etkin bir şekilde yeniden yer almasını amaçlamışlardır. Yılmaz Irmak (2016), *Bingöl Geleneksel Çocuk Oyunları* çalışması ile geleneksel çocuk oyunlarının unutulmaması ve gelecek nesillere bir kültürel miras olarak aktarılması amacıyla Bingöl geleneksel çocuk oyunlarını derleyerek oyunlar hakkında, görsellerle de destekleyerek ayrıntılı bilgiler vermiştir. Yasemin Katı (2020), *Malatya Geleneksel Çocuk Oyunları ve Çocuk Gelişiminde Oyunun Rolü* adlı çalışmasında tespit ettiği altmış yedi oyunun çocuk gelişimine etkisini incelemiş ve değerlendirmeler yapmış; oyunun çocuğun fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik, dil, zihin ve psiko-motor gelişimi açısından önemli rol oynadığı sonucuna ulaşmıştır. Yapılan literatür çalışmasında Boyabat yöresine ait geleneksel çocuk oyunları ile ilgili herhangi bir çalışmaya

rastlanılmamış olması çalışmaya ayrı bir önem katmaktadır. Boyabat yöresi geleneksel çocuk oyunlarının incelendiği bu çalışma ile derlenen oyunların, eğitim öğretim faaliyetlerinde kullanılacak oyunlara kaynak teşkil etmesi hedeflenmiştir. Bununla birlikte yöresel oyunların gelecek nesillere aktarılması ile kültürel öğelerin varlığının devam etmesi de sağlanacaktır.

Yöntem

Bu çalışma ile Sinop ili Boyabat ilçesinde, geçmiş yıllarda oynanan geleneksel çocuk oyunlarının derlenerek tanıtılması amaçlanmıştır. Alan araştırması olan çalışma, betimsel nitelik taşımaktadır. Bu yöntemde; çalışma sonuçlarının, hedeflenen konulara yönelik olarak gelecekte planlanan çalışmalara yön vermesi beklenmektedir (Lune ve Berg, 2017: 156 ; Yıldırım ve Şimşek, 2018: 73). Bununla birlikte veriler, yetişkinler ile yapılan söyleşilerden elde edildiği için sözlü tarih çalışması olarak da değerlendirilebilir. Çünkü “Sözlü tarih, belli bir konu etrafında, o konuyu yaşamış kişi ya da kişilerle konuyla ilgili yapılan ve kaydedilen görüşmeler sonucu ortaya çıkan bilgileri belirli bir sistem içerisinde analiz etme, yorumlama, değerlendirme, inceleme ve rapor etme işi” (Kaya, 2013: 5) olarak tanımlanır.

Çalışma kapsamında 2015-2016 eğitim-öğretim yılında Sinop ili Boyabat ilçesi Cengiz Topel İlkokulu ve Ortaokulu öğrencilerinden “Sosyal Bilgiler” dersi için araştırmanın amacı belirtilerek aile büyüklerinden ve çevrelerindeki diğer kişilerden, kendi çocukluklarında oynadıkları oyunları derlemeleri ve sunmaları istenmiştir. Daha sonra bu yolla derlenen on sekiz oyun araştırmanın genel amacına yönelik olarak değerlendirilmiştir. Derlemeler 2020 yılı öncesinde yapıldığı için onam formu ve etik kurul belgesi alınmamıştır.

Bulgular

Bu bölümde araştırmada elde edilen veriler bulunmaktadır. Oyunlar ile ilgili genel bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1: Oyunların genel özellikleri

Sıra	Oyunun Adı	Oyun Türü	Oyun Yeri	Süre Sınırlaması	Oyunun Bitişi
1	Sekiz Mele	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Melede taşlar bitince sona erer.
2	Arabul	Bireysel -Karşılıklı	Açık/Kapalı Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
3	Çelik Çomak	Takım -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
4	Dana	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
5	Zırzır Zimba	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
6	Dikme Taşı (Kaya Dikmesi)	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
7	Dokuz Taş (Tombalaşmış)	Takım -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
8	Dombak	Takım -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
9	El Üstünde Kimin Eli	Bireysel -Karşılıklı	Açık/Kapalı Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
10	Gömme Çelik	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Belirlenen derinliğe ulaşan çukura o köşeyi korumakla görevli oyuncunun inmesiyle oyun sona erer.
11	Hülümbat	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Belirlenen sayıya ulaşınca sona erer.
12	Kibrit Oyunu	Bireysel -Karşılıklı	Açık/Kapalı Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
13	Çingirdak	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.
14	Maniş	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.

15	Misket	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Çember içinde yer alan bilyeler bitince oyun sona erer.
16	On İki Taş	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Eldeki taşlar bitince sona erer.
17	Seke Seke Ben Geldim	Takım -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Grupta son oyuncu kalınca sona erer.
18	Tiko (Tot) Oyunu	Bireysel -Karşılıklı	Açık Alan	Yok	Oyuncuların kararı ile sona erer.

Tablo 1'e göre; 18 oyun derlenmiştir. Bu oyunların 4 tanesi takım olarak karşılıklı oynanan oyun iken 14 tanesi bireysel ve karşılıklı olarak oynanan oyundur. 15 oyun sadece açık alanda oynanabilirken 3 oyun hem açık alanda hem de kapalı alanda oynanabilmektedir. Oyunların tamamında herhangi bir süre sınırlaması yoktur.

Oyunlar ile ilgili bilgiler aşağıda; oyunun adı, oyunun sayısı, oyun için kullanılan araç gereçler ve malzemeler, oyun yeri alan ölçü ve özellikleri, oyunun süresi, oyun düzeni (açıklaması - tanımı), oyunun kuralları, oyunu aktaran, oyunu anlatan başlıklarıyla verilmiştir.

Sekiz Mele

Oyunucu Sayısı: İki kişi ile oynanır.

Oyun İçin Kullanılan Araç Gereçler ve Malzemeler: Toprağa 8 mele (çukur) eşilir. İçlerine 4'er tane çakıl taşı konulur. Malzemeler taş ve topraktır.

Oyun Yeri Alan Ölçü ve Özellikleri: Toprak ve bir metre alan mele ve küçük taştan oluşur.

Oyunun Süresi: Melede taşlar bitene kadar.

Oyun Düzeni (Açıklaması – Tanımı): Küçük küçük 8 mele eşilir. İçlerine 4'er taş konarak meleler doldurulur. Oyuncular kendi tarafındaki meleleri alır ve oyun başlar. Oynayan kişi karşı meleden alarak kendi melesinden tarafa atarak dağıtır. En son taş nereye gelirse o meleği dağıtarak başlar. En son taş boş meleğe geldiyse diğer mele boş ise oyun biter, oyun sırası diğer arkadaşına geçer. Diğer arkadaşını dolu meleden başlar, dağıtarak gelir. O boş melede kalırsa yanar. Taşlar dağıla dağıla kimin melesinde kalırsa o kazanır.

Oyunun Kuralları: Her iki taraf da karşı melelerden başlar, kendi melesine doğru taşları dağıtarak gelir. Taşlar dağılarak kimin melesi biterse o kaybeder. Kimin melesinde taşlar kalırsa o kazanır.

Oyunu Aktaran: Elif Öncü, ortaokul öğrencisi, 13 yaşında.

Oyunu Anlatan: Cazibe Öncü, babaannesi, 63 yaşında.

Arabul

Oyunucu Sayısı: En az iki kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Yarım ceviz kabuğu, tepsi ve nohut.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Her yerde oynanabilir.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): 30 tane içi çıkartılmış yarım ceviz kabuğu bir tepsiye konur. Kabuklardan birinin altına diğer oyuncular görmeden bir nohut konur. Diğer oyuncu altında nohut olan ceviz kabuğunu bulmaya çalışır.

Oyun Kuralları: Her oyuncunun 3 hakkı vardır. Eliyle kabukları sallayarak tahmin eder, bulamayan elenir. Bulan ceza almaz. En sona kalan, ebe olur. Oyun bu şekilde devam eder. Oyunun sonunda ceza alana şarkı söyleme, taklit yapma gibi cezalar verilir.

Oyunu Aktaran: Gülsüm Eraslan, Lise Mezunu, 19 yaşında.

Oyunu Anlatan: Elfida Kılıçer, anneannesi, 71 yaşında.

Çelik Çomak

Oyuncu Sayısı: İki, beş veya on kişiyle oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Çelik (10cm'lik odun parçası), çomak (50-60cm'lik).

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Çelik çomak bahçe ve sokakta oynanır. 15-20 cm uzunluğunda 2-3 cm kalınlığında bir ağaç parçasıdır. Çeliğin iki ucu paralel kenar olacak şekilde çapraz çelik olarak sivrilir.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı):

Oyuna başlarken iki taşın üzerine çelik yerleştirilir. Oyuncu elindeki sopayla taşın üzerine yerleştirdiği çeliğe, karşı taraf oyuncusuna doğru hızla vurur. Karşı taraf oyuncusu atılan çeliği havada yakalarsa sayı kazanır. Çeliği yakalayamazsa çeliği düştüğü yerden tekrar yerdeki sopaya doğru atar. Sopayı vurabilirse karşı tarafı oyundan düşürür. Vuramazsa çelikle sopanın arasındaki mesafe adımlarla ölçülerek kaç adım gelirse o kadar sayı alır. Oyun böyle devam eder.

Oyun Kuralları: Oyun takım halinde oynanır. Çelik çember üzerinde kalırsa atış bir kere daha tekrarlanır. Yine çember üzerinde kalırsa oyun hakkı diğer oyuncuya geçer.

Oyunu Aktaran: Tuana Aksoy, lise öğrencisi, 16 yaşında.

Oyunu Anlatan: Yeter Aksoy, babaannesi, 76 yaşında.

Dana

Oyuncu Sayısı: On-on beş kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Kürek, taş, sopa.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Geniş meydan, toprak üstü düzey.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Dana 10-15 kişi ile oynanır. Önce orta genişlikte bir çukur açılır. Sayışma ile sıralama belirlenir. İlk sıradaki kişi orta büyüklükteki taş, sopa sayesinde ileri, geri oynatarak 3 seferde o çukura atmaya çalışır. Atarsa alkışlanır, 3 seferde atamazsa dana olarak oyundaki bütün çocukları oyun alanında sırtında taşır. Daha sonra sıradaki oyuncu ile bu döngü devam eder.

Oyunu Aktaran: Halise Çok, Lise Mezunu, 21 yaşında.

Oyunu Anlatan: Birol Çok, babası, 64 yaşında.

Zırzır Zimba

Oyuncu Sayısı: On-on iki kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Tebeşir.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Meydan, düzlük.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Büyük bir daire çizilir. Ebe, içine girer ve “zırzır zimba” diye bağırarak tek ayak üzerinde sekerek diğer oyunculara değmeye çalışır. Değdiği kişi ebe olur. Oyun bu şekilde devam eder.

Oyunu Aktaran: Gülsüm Eraslan, Lise Mezunu, 19 yaşında.

Oyunu Anlatan: Elfida Kılıçer, anneanesi, 71 yaşında.

Dikme Taşı (Kaya Dikmesi)

Oyuncu Sayısı: 2 veya 4 oyuncu ile oynanır .

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: İki oyuncu oynarsa 3 taş, 4 oyuncu olursa 5 tane taş.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Yaklaşık 10 metre uzunluğunda düz bir alan.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Oyuna başlamak için yerden düz bir taş alınır. Taşın bir tarafı ıslatılır ve diğer oyuncuya “Kuru mu yaş mı?” diye sorulur. Oyuncu bir tahminde bulunur. Taş havaya atılır ve yere düştüğünde taşa bakılır, kuru veya yaş olduğuna dair doğru tahminde bulunan oyuncu başlar. Karşısına 3 taş dizilir, eline de 3 tane taş verilir. Oyuncu ile iki taş arasında 6-7 metre mesafe vardır. Ayrıca iki oyuncunun karşısındaki taşlar arasında da 6-7 metre mesafe vardır. Birinci oyuncu oyuna başlar. Elindeki üç taş ile sırayla karşısındaki üç taşı vurmaya çalışır. İki taş vurduğunda sıra ikinci oyuncuya geçer. Eğer birinci oyuncu bu üç taştan ikisini vurur da ikinci oyuncu üçünü de vurursa bu eli ikinci oyuncu kazanmış olur. Birinci oyuncu ikinci oyuncuyu kendi alanından rakip alana kadar sırtında taşır. Oyun bu şekilde devam eder.

Oyun Kuralları: Oyunculardan biri iki taş vurduğunda sıra diğerine geçer.

Oyunu Aktaran: İsmail Sancak, öğretmen, 38 yaşında.

Oyunu Anlatan: Burhan Türk, arkadaşı, 53 yaşında.

Dokuz Taş (Tombalaşmış)

Oyuncu Sayısı: Sekizer kişiden oluşan iki grup ile oynanır.

Oyun İçin Kullanılan Araç Gereç ve Malzemeler: Dokuz tane düz kiremit parçası ve eski çorabın içine doldurulan boş poşet paçavralarla bir top yapılır.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyunun Yeri ve Özellikleri: Düz ve geniş bir alan.

Oyunun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Küçük bir taş parçası ıslatılır ve “yaş mı kuru mu” diye sorulur. Kuru gelen taraf atma hakkını kazanır. Oyun başlar. Taşlar üst üste dizilir. 15-20 metre uzağına çizilen çizgiden kuru gelen taraf, taşları devirmeye çalışır ve

taşları devirince kaçarlar. Diğer gruptan biri taşların yanına dikilir, kaçanları vurmaya çalışır. Kaçan taraf vurulmadan taşları üst üste dizmeye çalışır. Vurulan kişi oyun dışına alınır. Geride kalanlar taşları dizmeyi başarır o turu kazanırlar.

Oyunun Kuralları: Taşlar dizilmeden hepsi vurulduysa oyun hakkı diğer gruba geçer ve oyun bu şekilde devam eder.

Oyunu Aktaran: Tuana Aksoy, lise öğrencisi, 16 yaşında.

Oyunu Anlatan: Yeter Aksoy, babaannesi, 76 yaşında.

Dombak

Oyuncu Sayısı: İki veya daha fazla kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Ailemizin eski çorapları ve küçük kaya şeklinde 10 adet taş.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Düz ve temiz 500 metrekare genişliğinde bir arazi.

Oyunun Süresi: Oyunda süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Oyun bir grup halinde oynanmaktadır. Çoraplar iç içe konup küçük bir top haline getirilir. Taşlar üst üste dizilir, taşlardan 5 adım ileri çizgi çizilir. 1 kişi taşların başında bekler, diğerleri çizgide bekler. Dombak çizgidekilerin elinde olur. Oyuncu dombak ile taşları vurur. Taşlar yıkılınca ebe taşları dizmeye çalışır. Taşları vuran koşarak dombağı alır. Çizgideki arkadaşına atar ve yerine geçer. Ebe taşların hepsini dizip dombağı atandan önce çizgiye geçerse dombağı atan ebe olur.

Oyun Kuralları: Çizgiyi geçmemek, taşları üst üste güzel dizmek gerekiyor.

Oyunu Aktaran: Elif Öncü, ortaokul öğrencisi, 13 yaşında

Oyunu Anlatan: Cazibe Öncü, babaannesi, 63 yaşında.

El Üstünde Kimin Eli

Oyuncu Sayısı: Beş kişi ile oynanır.

Oyun İçin Kullanılan Araç Gereç ve Malzeme: Araç, gereç ve malzeme yoktur.

Oyun Yeri Ölçü ve Özellikleri: Halının üstünde oynanır. 3 metrekarelik bir alan yeterlidir.

Oyun süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması – Tanımı): Bir tane ebe seçilir. Ebe yüzüstü durur. Herkes karışık şekilde ellerini yumruk yapıp üst üste ebenin sırtına koyar. Sonra el üstünde kimin eli, diye sorulur. Ebe bilirse kurtulur. Bilemezse hep bir ağızdan “Bilemedi, bilemedi, yağlı börek yiyemedi. Davul mu? Zurna mı? Pire mi? Makas mı?” diye sorulur. Ebe davul derse herkes sırtına yumruk atar. Zurna derse herkes kulağına eğilerek zurna sesi çıkarır. Pire derse herkes vücudunu pire ısırmış gibi çimdikler. Makas derse herkes makas kesiyormuş gibi ebenin vücudunu keser.

Oyunun Kuralları: Ebenin canını fazla yakmamak.

Oyunu Aktaran: Tuana Aksoy, lise öğrencisi, 16 yaşında.

Oyunu Anlatan: Yeter Aksoy, babaannesi, 76 yaşında.

Gömme Çelik

Oyuncu Sayısı: Beş-altı kişi ile oynanır.

Oyun İçin Kullanılan Araç Gereç ve Malzemeler: Tüm çocukların elinde sopa ve ayrıca küçük sopa (çelik) vardır.

Oyun Yeri, Alan ve Özellikleri: 5-6 çocuk tarafından dışarıda oynanır. Zemin için yumuşak toprak uygundur.

Oyun Süresi: Oyun sonunda belirlenen derinliğe ulaşan çukura o köşeyi korumakla görevli oyuncunun inmesiyle oyun sona erer.

Oyun Düzeni (Açıklaması – Tanımı): 5-6 kişi ile yumuşak toprak zeminde oynanır. Oyuncular oyun sahasında kendilerine birer köşe belirlerler. Her bir oyuncuda bir sopa ve ayrıca ortak bir küçük sopa bulunur. Oyunculardan biri başka bir oyuncuya çeliği atar. Diğer oyuncu da çeliği çeler. Çeliği atan oyuncu çeliği almak için koşmaya başlarken diğer oyuncular o oyuncunun köşesine çukur kazarak sopalarını buraya dikmeye çalışırlar. Bu sırada çeliği alan oyuncu diğer oyuncuların boş bıraktığı köşelerine çeliği bırakmaya çalışır. Oyuncular sopalarını dikerken aynı zamanda kendi köşelerini de korumak zorundadırlar. Sopasını dikemeyen ya da köşesini koruyamayarak çelik bırakılan oyuncu bir sonraki oyunda çeliği atacaktır. Oyun sonucunda köşeyi koruması gereken oyuncu, belirlenen derinliğe ulaşan çukura indirilir. Çukur kenarındaki topraklarla oyuncunun çukurda sıkışması sağlanır. Oyuncu çukurda yalnız kalır ve çıkması için ona yardım edilmez.

Oyunu Aktaran: Songül Çok, Lise Mezunu, 21 yaşında.

Oyunu Anlatan: Halise Erol, anneannesi, 79 yaşında.

Hülümbat

Oyuncu Sayısı: İki-beş kişi ile oynanır.

Oyun İçin Kullanılan Araç Gereç ve Malzemeler: Yassı taş, yumurta büyüklüğünde yuvarlak taş.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Yuvarlak taşın koyulacağı bir daire ve 5-6 m uzaklığında atış çizgisi toprak veya taş olmayan sert zemin.

Oyunun Süresi: Belirlenen sayıya ulaşıncaya kadar devam eder (Örneğin; 100 ayak boyu uzaklık).

Oyunun Düzeni (Açıklaması Tanımı): Oyuncular bireysel olarak yarışır. Çizilen dairenin içine yumurta büyüklüğündeki yuvarlak taş koyulur. Oyuna başlamak için sıralama belirlenir. Oyuncular ellerindeki yassı taş ile atış çizgisinden atış yaparak, daire içindeki yuvarlak taş çemberin dışına çıkarmaya çalışır. Çıkardığı taş ne kadar uzağa gitmişse çember çizgisinden başlanarak ayak boyu sayılarak taşın gittiği mesafe ölçülür. Örneğin 100 ayak boyu sayısına ulaşan galip olur.

Oyun Kuralları:

1. Atış başarısız olursa atış hakkı sıradaki oyuncuya geçer. O da başarısız olunca bir diğer oyuncuya geçer.
 2. Çemberdeki taş dışarı çıkarılırsa puan hesaplanır.
 3. Başarılı atış yapan kişi tekrar atış yapma hakkı kazanır.
 4. Başarısız atış yapana kadar atış yapma hakkını korur.
 5. Taşı eliyle istediği şekilde atabilir.
- Oyunu Aktaran:** İsmail Sancak, öğretmen, 38 yaşında.
- Oyunu Anlatan:** Burhan Türk, arkadaşı, 53 yaşında.

Kibrit Oyunu

Oyuncu Sayısı: En az üç kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Kibrit kutusu, sopa.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Düz bir yer veya masada oynanır. Oyun için masanın ideal ölçüleri 50cm-80cm'dir.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Oyun kibritin yüzeylerinden yararlanarak oynanır. Oyunda bir kadı, suçlu ve sopa atıcı vardır. Bunlar kibritin yüzeyleriyle seçilir. Kibriti atıp dik tutmayı başaran kişi kadı, kibriti atıp yan tutmayı başaran kişi sopa atıcı, kibriti atıp düz tutan kişi suçlu olur. Eğer bir oyuncu kibriti dik tutup kadı olup ikinci oyuncu da kibriti dik tutarsa ilk kibriti dik tutan kişi görevini ikinci oyuncuya bırakır. Kadı, suçlu ve sopa atıcı belirlenince sopa atıcı kadıya sorar: "Cezası kaç değnek olsun?" der. Kadının belirlediği cezayı sopa atıcı uygular ve suçlu, suçluluktan kurtulana kadar kibrit atar ve oyun böyle devam eder. Suçlunun attığı kibrit kutusu dik gelirse kadı, yan gelirse sopa atıcı rolüne geçer ve suçlu rolünden kurtulmuş olur.

Oyun Kuralları: Oyunda bir kibrit kutusu, bir kadı, bir suçlu, bir sopa atıcı olmalıdır. Oyunda disiplin önemlidir.

Oyunu Aktaran: Ahmet Şimşek, lise öğrencisi, 17 yaşında.

Oyunu Anlatan: Ferhat Şimşek, babası, 40 yaşında.

Çıngırdak

Oyuncu Sayısı: En az iki kişi ya da çıngırdağa sığacak kadar iki grup ile oynanır.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Kurulacağı alan düz olmalıdır. Genellikle yaylalarda, kırlarda, köy harman yerlerinde oynanır.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): İki büyük kuru odun ile tıpkı tahterevalli gibi kurulan bir mekanizmadan ibaret olan çıngırdağın en önemli özelliklerinden biri üç yüz altmış derece dönebilmesidir. Bu iki odundan biri yaklaşık 20 cm çapında, iki metre uzunluk ölçülerinde hazırlanarak yere sağlamca gömülür. Yüzeyde kalan ucu ise oyularak kalem gibi sivriltilir. Diğer odun ise 20-25 cm çapında ve 5-6 metre uzunluğunda hazırlanır. Bu odunun,

yerdeki sivriltilmiş oduna ortadan tahterevalli şeklinde oturacağı kısmı oyulur. İki odun birbirine saplanır ve bu birleşim noktası çamur, kömür vb. malzelerle ve yağ ile sıvanır. Bu şekilde dönerken gıcırıtılı, yüksek bir ses çıkarır. Bu ses oyunun eğlencesidir.

Oyun Kuralları:

Oyuncular çingırdağın her iki ucuna geçerler. Tahtaravalli gibi üzerine oturmak yerine her biri çingırdağın iki ucuna karşılıklı olarak geçerek karınlarını çingırdağa yaslarlar. Bu esnada bir taraftan yürümeye başlarlar. Böylece yavaş yavaş çingırdağı döndürmeye başlarlar. Hızlandıkça ayaklarını yerden keserek çingırdağla zıplayarak ilerlerler. Bu şekilde çingırdağın dönme hareketini zorlu ve eğlenceli hale getirirler. Burada amaç eğlenmek olduğu gibi rakibi düşürmeye çalışmak da olabilir.

Oyunu Aktaran: Sevginur Tüylü, ortaokul öğrencisi, 13 yaşında.

Oyunu Anlatan: Saniye Tüylü, annesi, 42 yaşında.

Maniş

Oyuncu Sayısı: Oyunda oyuncu sınırlaması yoktur.

Kullanılan Araç Gereç ve Malzemeler: Oyunda sadece taş ve sınır belirlemek için beyaz ip ya da boya (kireç vb.) maddeler kullanılır.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Oyun yeri düz bir zemin olmalıdır. Boyutları önemli değildir yani düz olan her alanda oynanabilir.

Oyunun Süresi: Oyunda süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Oyunda kişi sayısı sınırlaması olmadığı için oyuncular bir tarafa toplanır. Diğer tarafta bir oyuncu vardır. Oyuncu arkasında bir çizgi ve onun arkasında üst üste dizilmiş beş adet taş vardır. Oyundaki amaç karşı tarafta sınırı koruyan oyuncuyu geçerek sınırı geçmemek şartıyla elindeki taşla üst üste dizilmiş taşları devirmektir. Taşları oyuncular istedikleri pozisyonda ve istedikleri şekilde devirirler, ama sınırı geçmemeleri gerekmektedir.

Oyun Kuralları:

1. Sınırı geçen oyuncu oyundan çıkar.
2. Çizginin diğer tarafındaki taşlar eldeki taş ile devrilir. Eğer el ya da ayakla devrilirse deviren kişi oyundan çıkar.
3. Taşların hepsini deviremeyen oyuncu çizginin önünde topları koruyan oyuncuyla yer değiştirir.

Oyunu Aktaran: Gülsüm Eraslan, Lise Mezunu, 19 yaşında.

Oyunu Anlatan: Elfida Kılıçer, anneannesi, 71 yaşında.

Misket

Oyuncu Sayısı: İki- altı kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Misket (bilye).

Oyunun Süresi: Çember içinde yer alan bilyeler bitince oyun sona erer.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı):

1. Bir çubuk yardımıyla yere çember çizilir.
2. Çemberin içine her oyuncu eşit miktarda misket koyar.
3. Her oyuncunun elinde bir tane misket olur.
4. Çemberden 9-10 m uzağa atış çizgisi çizilir.
5. Çemberden çizgiye ara misketler atılır. Çizgiye en yakın atan 1. olur. Sıra belirmiş olur.
6. Sırayla çemberdeki misketler vurulmaya ve çemberden dışarı çıkarılmaya çalışır. Dışarı çıkan bilyeler dışarı çıkaran taraftan alınır. 1. Tur tamamlanır.
7. 1. turda en çok bilyeye sahip olan 2. Turda 1. Oyuncu olur.
8. Çemberdeki bilyeler bitince oyun biter. En çok bilyesi olan kazanır.
9. Ana bilyesi çemberin içinde kalan oyuncu oyundan ayrılır.

Oyunu Aktaran: Ali İhsan Umut Yılmaz, Lise mezunu, 19 yaşında.

Oyunu Anlatan: Mustafa Yılmaz, amcası, 52 yaşında.

On İki Taş

Oyuncu Sayısı: İki kişi ile oynanır.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: İki renkli 24 taş, kalem, düz bir taş ya da karton.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Bir metrekare düz alan.

Oyunun Süresi: Eldeki taşlar bitene kadar.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): 12`şer 12`şer taşlar paylaşılır. Sırayla dizilir ve dizilirken 3 yaptırmamaya dikkat edilir. Her iki taraf doğrusal olarak 3 taşı dizmeye çalışır. Buna 3 yaptırmak denir. Herkes yaptırmamaya gayret eder. Taşları karşılıklı sırayla dizerek eldeki taşlar bitene kadar oynanır ve 3 yapan taşları alır. Taşlar tükenince kim taşın çoğunu toplarsa o kişi yenmiş olur. Böylelikle oyun bitmiş olur.

Oyun Kuralları: Kural dışında taş alınmaz. Alınan taş geri konamaz. Sırayla oynanır. Yanan kişinin sırası diğerine geçer.

Oyunu Aktaran: Elif Öncü, ortaokul öğrencisi, 13 yaşında.

Oyunu Anlatan: Mustafa Öncü, babası, 43 yaşında.

Seke Seke Ben Geldim

Oyuncu Sayısı: On-on iki kişi ile oynanır.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Ortalama 20 metrekare boş bir alan.

Oyunun Süresi: Grupta son oyuncu kalana kadar.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Gruplar sıralandıktan sonra birinci grubun başındaki kişi sekerek karşı grubun önüne gider ve “Seke seke ben geldim.” der (1. Grup).

Diğer grubun başındaki kişi : “Şingırdağım, hoş geldin.” der. (2. Grup)

(1.grup) -Bir kaşık tuza geldim.

(2.grup) -Tuzum yok.

(1.grup) -Kavun karpuzla geldim.

(2.grup) -Seç beğen al.

Birinci gruptaki kişi karşı gruptaki oyuncuların başlarına dokunarak birini seçer ve elleriyle oyuncunun gözlerini kapatır. Birinci gruptaki oyunculardan herhangi biri gelip kapalı olan oyuncunun başına dokunur. Gözü kapalı olan oyuncu başına dokunanın kim olduğunu tespit eder. Doğru tahmin ederse kendisi diğer gruba geçer. Bu oyun son kişi kalana dek devam eder. Son kişi çürük elma seçilir ve diğer oyuncuları kovalamaya başlar. Bu şekilde oyun sona erer.

Oyun Kuralları: Eşit sayıda iki grup oluşturulur. Gruplar karşılıklı bir duruş alırlar. Aradaki mesafe 4-5 metre kadar olmalıdır.

Oyunu Aktaran: Ali İhsan Umut Yılmaz, lise mezunu, 19 yaşında.

Oyunu Anlatan: Metin Yılmaz, babası, 52 yaşında.

Tiko (Tot) Oyunu

Oyuncu Sayısı: 5 ya da daha fazla kişi.

Kullanılan Araç, Gereç ve Malzemeler: Yumurta şeklinde bir taş ya da kozalak, yassı kaya şeklinde taşlar.

Oyun Yeri, Alan Ölçü ve Özellikleri: Düz ve geniş bir alan.

Oyunun Süresi: Süre sınırlaması yoktur.

Oyun Düzeni (Açıklaması-Tanımı): Oyun için bir yuvarlak çizilir. Bu yuvarlak “tot” denilen yuvarlak taş ya da kozalak koymak içindir. Yuvarlağın 10 adım uzağına bir çizgi çizilir. Başlangıçta çocuklar sayışırlar ve bir ebe seçerler. Ebe yuvarlak içindeki taşı bekler, diğer oyuncular çizgide dururlar. Ellerindeki yassı taşları sırayla yuvarlak içindeki taşı hedef alarak atarlar. Taşı yerinden çıkarıncaya kadar uğraşırlar. Taş yerinden çıktığında ebe o taşı yerine koyana kadar taşı atan herkes ebeye yakalanmadan taşının yanına gider. Taşını alıp kaçamazsa üzerine basar ve “mim” der. Ebe taşını alıp kaçanlara ya da taşının üzerine basanlara dokunamaz. Taşını alıp yerine gidenler, totu yerinden çıkarmak için taşlarını tekrar atarlar. Tot yerinden çıkarsa taşlarının üstüne basarlar ve taşlarını atarlar. Ebe totu yerine koyana kadar yerlerine gitmeye çalışırlar. Şayet gidemez de ebeye yakalanırsa yakalanan kişi ebe olur. Oyun bu şekilde sürer.

Oyun Kuralları:

1. Oyunda tekerleme ile sayılarak ebe seçilir.
2. Oyunda çizilen çizgiden taşlar atılır. Çizgi dışından atılan taşlar kabul edilmez.
3. Taşını almaya giden oyuncu yakalanırsa ebe olur.
4. Yuvarlak içindeki taş çıkmadan kimse yerinden çizgi dışına çıkamaz.

Oyunu Aktaran: Songül Çok, Lise Mezunu, 21 yaşında.

Oyunu Anlatan: Halise Erol, anneannesi, 79 yaşında.

Sonuç

Yapılan bu çalışma ile kaybolmaya yüz tutmuş oyunlar literatüre kazandırılmış olup farklı amaçlar için kullanılmaya uygun hale getirilmiştir. Yapılan literatür taramasında bu oyunlardan bazılarının ülkemizin diğer bölgelerinde de yaygın olarak oynandığı görülmüştür. Dokuz Taş, El Üstünde Kimin Eli, Çıngırdak, Misket ve On İki Taş bu tür oyunlardır. Bununla birlikte Sekiz Mele, Hülümbat gibi oyunlar Boyabat yöresine özgü olarak kabul edilir.

Çalışma sonucunda on sekiz çocuk oyunu derlenmiştir. Oyunların ağırlıklı olarak bireysel ve karşılıklı olarak oynandığı görülmektedir. Bu durum çocuğun kişisel gelişimine katkı sağlamaktadır. Düşünme, muhakeme etme, karar verme, uygulama gibi zihinsel ve fiziksel süreçleri işletebilmesinin, gelişim açısından önemi büyüktür. Yine grupla oynanan oyunlarda bu süreçleri grup içinde yapabilme de sosyal gelişime katkı sağlar. Zira çocuklar oyunla başkalarına saygıyı ve kabullenmeyi öğrenirler, bu da toplum hayatında oldukça önemlidir ve oyun içerisinde öğrenilir (Hazar, 2005).

Oyunların on beşi açık alanda, üçü ise açık veya kapalı alanda oynanmaktadır. Açık alanda oynanan oyunlar genelde fiziksel gelişime katkısı daha fazla olan oyunlardır. Çünkü açık alandaki oyun genelde koşma, atlama, zıplama gibi hareketlilik gerektiren oyunlardır. Bu hareketlilik öncelikle solunum, dolaşım ve sindirim sistemini olumlu yönde etkilemektedir, ayrıca iç salgı bezlerinden daha fazla salgılama yapılmasına katkıda bulunarak fiziksel açıdan gelişmesini hızlandırmaktadır (Hazar, 2005). Bununla birlikte güneş ışınlarından yararlanarak D vitamini alır, oksijen ve temiz hava sayesinde iştahı artar ve daha rahat uyur (Özer vd., 2006: 55). Bir diğer önemli husus ise çocukların oyun esnasında aynı ortamı paylaşmalarındır. Dijital oyunların daha ağırlık kazandığı günümüzde çocuklar, online şekilde kalabalık gruplarla oyun oynayabilmektedir. Ancak bu, çocuğa yeterli katkıyı sağlamamaktadır. Çünkü oyunun faydalarından olan sosyal öğrenme ve sosyalleşme ancak tüm oyuncuların aynı fiziksel ortamda olmaları ile istenilen düzeyde gerçekleşebilir. Bütün bu değerlendirmeler yapılırken unutulmaması gereken hususlar daha vardır. Zira günümüzde kentleşmeye bağlı olarak oyun oynanacak boş yerlerin azalması, bahçeli evden apartman tipine geçilmesi, sokakların trafiğe bağlı olarak oyun yerleri olmaktan çıkması ve güvenlik ile ilgili endişeler çocukları evlere ve asosyalliğe itmiştir. Bununla birlikte sokakta bulduğu her nesneyi oyunun bir unsuru olarak kullanabilen çocuklar günümüzde evlerde hazır oyuncak temelli oyunlara yönelmek zorunda kalmışlardır. Onur vd. (2001)'in yaptığı çalışmada bu durumu destekleyen sonuçlara ulaşılmıştır. Bu da çocuğun sembolik oyun yetisini olumsuz etkileyebilmektedir.

Oyunların tamamında süre sınırlaması yoktur. On iki oyun oyuncuların kararıyla, altı oyun ise belirlenen hedeflere ulaşılması ile sona erer. Yarışma şeklinde olan ve başaran birey ya da grubun galibiyeti ile sona erecek olan oyunda çocuğun kazanma ve kaybetme duygularını tatması duygusal gelişimi açısından önemlidir. Bununla birlikte kazanınca ve kaybedince tahammül veya empati duyma davranışlarını da kazanması açısından başarı odaklı bir oyun, gelişime büyük katkı sağlayabilir.

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda geleneksel oyunların tekrar çocukların dünyasında yer etmesi için bu oyunların eğitim ve öğretim faaliyetlerine entegre edilmesi gerekir. Bununla birlikte farklı yöresel oyunların da derlenerek literatüre kazandırılması somut olmayan kültür varlıklarının korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir.

Kaynakça

- AÇA, Mustafa (2018). "Trabzon Yöresi Geleneksel Çocuk Oyunlarından Bazılarının Halk Bilimsel İncelemesi", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 11, S. 22, s. 49-68.
- AKANDERE, Mehibe (2004). *Eğitici Okul Oyunları* (3. baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- AKBAŞ, Banu ve Selma Özuslu Ünal (2016). "Oyuncaklarla Oynanan Geleneksel Gaziantep Oyunları", *Uluslararası Erken Çocukluk Eğitimi Çalışmaları Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 25-42.
- ARTUN, Erman (1992). *Tekirdağ Çocuk Oyunları*. Tekirdağ: Trakya Doğu Tesisleri.
- BABAYİĞİT, Özgür (2016). "Öğrenme Stilleri ve Eğitimdeki Önemi", *Türkiye Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 1-8.
- BAŞAL, Handan Asûde (2007). "Geçmiş Yıllarda Türkiye'de Çocuklar Tarafından Oynanan Çocuk Oyunları", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 20, S. 2, s. 243-266.
- BEGİÇ, Hacer Nurgül (2017). "Türk Çocuk Oyunları". *Journal of Turkology*, C.27, S.2, s. 359-364.
- BORATAV, Pertev Nail (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇİL, Osman ve Funda SEFER (2021). "Sınıf Öğretmenlerinin Oyun Temelli Matematik Etkinliklerine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi", *Trakya Eğitim Dergisi*, C. 11, S. 3, s. 1366-1385.
- DEHKORDI, Mitra Rouhi (2017). "The Educational Impact of Traditional Games: the Role of Zurkhaneh Sport in Educating Children", *International Journal of Sport Culture and Science*, C. 5, S. 3, s. 134-139.
- DEMİRCİ, Vildan (2022). "Erken çocukluk döneminde oyun temelli etkinliklerin çocuklarda astronomi kavramlarının gelişimine etkisi". Doktora Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi.
- ERÇETİN, Şule (2007). *KPSS Eğitim Bilimleri*. Ankara: Arın Yayınları.
- GÜNEŞ, Firdevs (2015). Oyunla Öğrenme Yaklaşımı. *Electronic Turkish Studies*, C. 10, S. 11, s. 773-786.
- HAZAR, Muhsin (2005). *Beden Eğitimi ve Sporda Oyunla Eğitim*. Ankara: Tubitak Yayınları.
- HAZAR, Zekihan vd. (2017). "Ortaokul öğrencilerinin geleneksel oyun ve dijital oyun algılarının incelenmesi: Karşılaştırmalı metafor çalışması". *Ankara Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu Spormetre Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, C. 15, S. 4, s. 179-190.
- IRMAK, Yılmaz (2016). "Bingöl Geleneksel Çocuk Oyunları", *Bingöl Araştırmaları Dergisi*, C. 3, S. 1, s. 67-86.
- KARATAŞ, Hülya (2021). "Sosyal bilgiler öğretiminde eğitsel oyun kullanımına ilişkin öğretmen görüşleri". Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- KATI, Yasemin (2020). "Malatya Geleneksel Çocuk Oyunları ve Çocuk Gelişiminde Oyunun Rolü", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, C. 8, S. 22, s. 309-338.
- KAYA, Meryem (2013). "Sosyal bilgiler dersinde kullanılabilecek bir öğretim yöntemi olarak sözlü tarih: Amaç, içerik, uygulama". Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- LUNE, Howard ve Bruce Berg (2017). *Qualitative Research Methods For The Social Sciences. (9th Edition)*. England, Essex: Pearson.
- ONAY, Caner (2006). *Çoklu Zeka Kuramına Göre Oyunla Eğitim*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- ONUR, Bekir vd. (2001). "Changes In Children's Games Through Three Generations: A Study In A Rural Setting In Turkey", In *Dimensions of Play Conference. Sheffield/UK*, C. 24, S. 27, s. 35-39.
- ÖZDEMİR, Nebi (2006). *Türk Çocuk Oyunları I-II*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDEN GÜRBÜZ, Duru (2016). "Geleneksel Çocuk Oyunları ve Eğitimsel İşlevleri: Emirdağ Örneği", *Electronic Turkish Studies*, C. 11, S. 14, s. 529-564.
- ÖZER Arzu vd. (2006). "Oyunun Çocuk Gelişimi Üzerine Etkileri", *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 3, s. 54-57.
- ÖZHAN, Mevlüt (1997). *Türkiye'de Çocuk Oyunları Kültürü*. Ankara: Feryal Matbaası.
- SAĞLAM, Tülin (1997). "Türk Çocuk Oyunlarında Ritüel Öğeler" *Çocuk Kültürü, I. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri*, s. 416-441.
- SENEMOĞLU, Nuray (2004). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim* (10. Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi.
- SÜMBÜLLÜ, Yusuf Ziya ve Muhammet Emin Altınışik (2016). "Geleneksel çocuk oyunlarının değerler eğitimi açısından önemi", *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1 S. 2, s 73-85.

- TOKSOY, Atilla Coşkun (2010). “Yarışma Niteliği Taşıyan Geleneksel Çocuk Oyunları”, *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, C. 2, S. 1, s. 205-220.
- TUĞRUL, Belma vd. (2014). “Oyunun Üç Kuşaktaki Değişimi”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, C. 27, S. 1, s. 1-16.
- YILDIRIM, Ali ve Hasan ŞİMŞEK (2018). *Qualitative Research Methods in The Social Sciences*. (11. baskı). Ankara: Seçkin Kitapevi.
- YILMAZ, Ercan Altuğ (2020). *Oyunların Gücü Adına: Oyunlaştırma Bilimine Giriş*. İstanbul: Epsilon Yayınevi.

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışmadaki veriler 2020 öncesinde derlendiği için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>
Ethics Committee Approval: Since the data in this study were compiled before 2020, an ethics committee document is not required.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



DÂRÜ'L ELHÂN HALK MÜZİĞİ KÜLLİYATI. ÇEVİRİ – İNCELEME – İŞLEME KİTABINA DAİR

Turhan, Salih ve Ahmet Feyzi (2021), *Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı. Çeviri–İnceleme–İşleme*. 3 Cilt, İstanbul: ST Prodüksiyon Ltd. Şti. 519 Sayfa. ISBN: 978-605-70993-0-3.

Ali Osman ÖZTÜRK*

Giriş

Salih Turhan ve Ahmet Feyzi türkü folkloru alanında yaptıkları yayın ve çalışmalarla temayüz etmiş iki değerli isimdir. Salih Turhan, sanatçı, koro yöneticisi ve repertuar gereksinimini karşılayacak yöre türkü seçki kitapları¹ bakımından, Ahmet Feyzi ise Dârü'l Elhân derlemeleri üzerine yaptığı çalışmalarla dikkati çekmektedirler (bkz. örn. Feyzi, 2015). Bu yazıda, birlikte yayına hazırladıkları *Dârü'l Elhân Külliyyatı. Çeviri – İnceleme – İşleme* başlıklı kitaba ilişkin değerlendirme ve görüşlere yer verilecektir. Aşağıda önce Türk halk türküleri derlemeleri hakkında bilgi aktarılacak, sonra ilgili kitap olumlu ve tamamlanması gereken yönleriyle tartışılacaktır.

1. Türk Halk Türkülerinin Derleme Gezileri Üzerine²

Theodor Menzel (1925: 323)'den öğrendiğimize göre, Sadrazam Cevad Paşa³ zamanında ilkökul müfettişleri tarafından halk türkülerinin derlenmesi için girişimde bulunulmuş, ancak bununla ilgili bir belge günümüze ulaşmamıştır. 19. yüzyılın 80'li yıllarından itibaren Macar Ignacz Kúnos (1888: 319-24; 1889: 69-76; 1890: 35-42),⁴ Avusturyalı Maximilian Bittner (1897: 357- 373), Alman Georg Jacob (*Die türkische Volksliteratur*, Berlin 1901) ve Friedrich Giese (1907) gibi yabancılardan sonra bizde halk türküsüne yönelik ilgi 20. yüzyılın 20'li yıllarında, örneğin Ziya Gökalp (1973: 131 vd.) gibi yazar ve düşünürleri sayesinde milli duyguların uyanışı ile artar. Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler (*Yurdumuzun Nağmeleri*, 1925) ilk Türk derlemecileridir (Özbek, 1975: 24). Böylece Türk bilginleri de türkülerini halkbilim ürünü olarak toplamaya ve yayımlamaya

* Prof. Dr., Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi A. K. Eğitim Fakültesi, e-posta: aozturk@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2759-2096.

¹ Salih Turhan 1990-2022 yılları arasında yörelerine göre isimlendirdiği 66 adet türkü kitabı yayımlamıştır.

² Giriş mahiyetindeki bu bilgiler Öztürk (1994: 17-21)'ten özetlenmiştir. Türkiye'de halkbilim çalışmaları yayınları için Acıpayamlı (1964: 105-121), Arseven (1969) ve Milli Folklor Enstitüsü (1971; II, 1973; III, 1975 vd.) bibliyografalarına bakınız.

³ Yakıcı'ya göre Cevdet Paşa bkz. (2007: 108).

⁴ Kúnos'un 1906'da yayımladığı Adakale türkülerini hakkında Ozan (2013: 323-339)'a bakınız.

başlar. Burada amaç daha çok bir yandan halkın içinde yaşayan milli kültürü yeniden keşfetmek, diğer yandan dil devrimi kapsamında halk dilini yüceltmektir (bilgi için bkz. Elçin 1976: 522-532; Menzel 1925: 320 vd.). Bu amaç doğrultusunda halkbilgisi dernekleri kurulum ve bunlar eliyle önemli sayıda halk türküsü derlemeleri gerçekleştirilir. 1926-1929 tarihleri arasında Dârü'l Elhân (daha sonra: İstanbul Konservatuvarı) tarafından dört araştırma gezisi düzenlenir ve 1000'in üzerinde türkü derlenip yayımlanır (bkz Sakaoğlu 1985: 81-107).⁵ Halkbilgisi Derneği'nin türkülerin derlenmesine yönelik çabaları da önemli rol oynar. Yayın organı "*Halk Bilgisi Mecmuası*" (Bd.1, 1928; daha sonra: *Halk Bilgisi Haberleri*, Bd. I, 1929; Bd. II, 1930-33) ve onun halk ürünü malzemeleri "*Türk Halk Bilgisine Ait Maddeler*" halkbilimsel araştırmaların zeminin oluşturmaya önemli katkılar sağlar. Değişik şehirlerde kurulan Halkevleri 19 Şubat 1932 yılından itibaren yöresel türküler derlenmesinde önemli rol oynar ve tespitlerini özel sayılarla yayımlarlar.⁶ Ankara Konservatuvarı (kuruluş: 1936) sadece halk türküsü derlemeleri amacıyla 1937'den 1952'ye kadar çok sayıda derleme gezisi düzenler⁷ ve gezilere başkanlık eden ve daha sonra *Yurttan Sesler* korosunun şefi olarak görev üstlenecek olan Muzaffer Sarısözen'in (1941 ve 1952) başrolü oynadığı etkinliklerle derlenen türkü malzemeleri TRT kanalıyla halka ulaştırılır. Toplamda 10.000 civarında halk türküsü derlenmiştir. Bu kapsamda 1936 yılından itibaren ikinci kuşak Avrupalı araştırmacılar olarak Macar (Bartók; bkz. Vikár, 1962) ve Alman (Eberhard, 1955; Reinhard, 1956, 1962, 1965, 1968) derleyiciler önemli hizmetler yerine getirirler.⁸

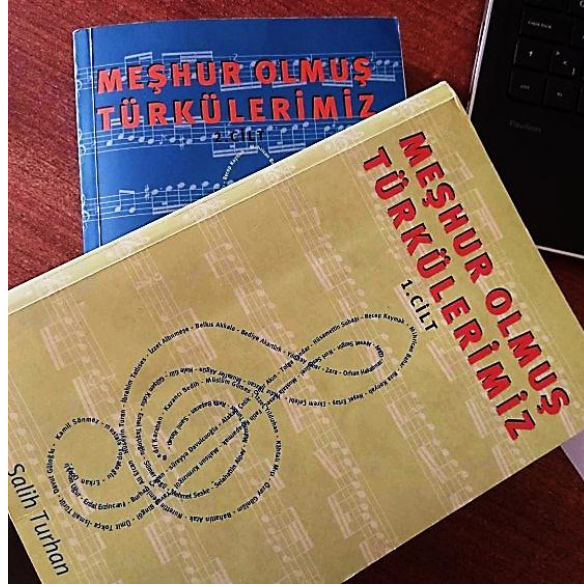
Çok sayıda seçme türkü kitabı yayımları arasında en kapsamlısının uzun yıllar boyunca Cahit Öztelli'ninkinin (1983) kaldığını, ancak bir dizin ve derleme bilgilerinin olmayışı ya da eksik oluşu yüzünden güvenilir bulunmadığını söyleyebiliriz. Daha sonra onu Saray-Bosna kütüphanelerindeki el yazma eserlerde bulunan türkülerini yayımlayan Hamdi Hasan (1987) takip etmiştir. Bekir Karadeniz'in iki ciltlik, derleme bilgilerine saygılı, ama notasız kitapları (1999, 2000) ya da notalı ama derleme bilgilerinin eksik olduğu Hamdi Tanses kitapları (1995, 2004, 2005) yanında hem sayıca hem de notalı olması bakımından diğerlerine büyük fark atan iki ciltlik Salih Turhan kitapları (2003) [toplam 850] ve *Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı* (3 cilt) [toplam 674] türkülük repertuarıyla öne çıkmaktadır.

⁵ Darülelhan Külliyyatı; *Anadolu Şarkıları*, Kitap: 1, 2, 3, 1926-1927 (1. Gezinin sonuçları); Kitap: 3, 4, 6, 7, 1927-1928 (2. Gezi); İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı: *Halk Türküleri*, Kitap: 8, 9, 10, 11, 1929-1931 (3. Gezi); *Anadolu Türkü ve Oyunları Halk Türküleri*, Kitap: 13, 1929-1930 (4. Gezi). Bkz Sakaoğlu (1985: 81-107). Dârü'l Elhân'ın kuruluşu, amacı, gezileri ve yayımları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Turhan ve Feyzi (2021: 19-47).

⁶ Birçok yayın arasından birkaçını anarsak: Arsunar (1937, 1962), Ongan (1937), Uğur (1947) vs.

⁷ Bunun için bkz. Yönetken (1966).

⁸ Türk bilim insanları ve kurumlarının yayımladıkları eserler için Yakıcı (2007: 114-120)'ye bakılabilir.



Görsel 1: Salih Turhan (2003) Kitap Kapakları

Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı, Salih Turhan'ın yayınları arasında özel bir yeri işaret etmektedir. Burada Turhan, şimdiye dek gerçekleştirdiği türkü seçkisi etkinliğini aşar ve artık araştırmacı ve geliştirici bir kimliğe bürünür. Çünkü 100 yıl önce derlenmiş ve notalanmış türkülerin melodik açıdan bugünkü pratikle icra edilebilir duruma getirilmesi salt notalama çalışmasıyla açıklanamaz. Burada sentezleyici bir araştırma gayretinin bir sonucuna tanık oluyoruz. Bu nedenle aşağıda bu ortak kitap üzerinde ayrıntılı durulacaktır.

2. *Dârü'l Elhân Külliyyatı*'nin Olumlu Yönleri

Salih Turhan ve Ahmet Feyzi, birlikte hazırlayıp yayımladıkları *Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı. Çeviri-İnceleme-İşleme* kitabının önsözünde “bu eserin hazırlanmasının esas amacı[nı], söz konusu külliyyatı mevcut icra edilemez durumdan kurtarıp edebî ve müzikal restorasyonla icra edilebilir hale getirmektir” (2021: 7) şeklinde belirtiyorlar:

Dârü'l-Elhân defterlerine dair “çeviri-inceleme-işleme” yöntemi ile farklı aşamalarda yürütülen bu araştırma içerisinde yukarıda da ifade edildiği üzere müzikal, ritmik, güfte bozukluklarının düzeltilmesinde belirli bir çalışma sistematigi benimsenmiş ve uygulanmıştır. Çalışmamız esnasında karşılaşılan yaklaşık yirmi aksaklıktan bazılarına ait giderme uygulamalarını şu şekilde özetlemek mümkündür:

Türkülere ait kimlik bilgilerinin tespiti yapıldı ve bu kimliğe uygun olarak kayıt altına alındı.^[9] Derleme çalışmaları sırasında net olarak gösterilmeyen ses dizilerinin donanımlarıyla birlikte verilip ilgili ses değiştirici işaretler eşliğinde ses dizileri kullanıldı. Muhtemel olarak eksik kaydedilmiş melodik yapıların mevcut melodik yapısı esas alınarak düzenlendi. Türkülerin söylenme trafiğinde muhtemel olarak yapılmış hataların düzeltilmesi yapılarak güfte melodik uyumuna göre icra trafiği düzenlendi. Giriş sazı ve ara sazı bulunmayan türkülere mevcut melodik yapıdan hareketle saz bölümleri oluşturuldu. Ritimsel yapı bozukluklarının tespiti yapılarak düzeltildi. Kırık hava formlu olarak notaya alınan uzun hava karakterli türkülerin tespiti yapılarak uygun şekilde notaya aktarıldı. Arap harfli 7 defterlerdeki metinler Latinize edilerek günümüz yazı diline çevrildi. Eksik kaydedilmiş güfteler

⁹ Turhan buraya, 9.3.2022 tarihli görüşmemizde; “Mevcut haliyle düzensiz eser başlıklarında (Sözlü eserler için geçerli uygulama) ilk mısra esas alındı. Şayet var ise popüler başlığı alt başlık olarak verildi. Bunun anında ilk mısra başlık olarak yarım kullanılmış ise tamamlandı” şeklinde ek bilgi vermiştir.

tamamlandı. Güfteler içerisinde kullanılan yöresel kelimeler ilgili ağza uygun olarak düzeltildi (Turhan ve Feyzi, 2021: 8).

Bu amaç takdire şayan olup, esasen nota üreten diğer kurumlarımızın çalışmalarının gözden geçirilmesi bakımından da dikkate alınmalıdır. TRT Türk halk müziği notaları bağlamında çok sayıda hata/eksiklik/yanlışlık tespit eden Attila Özdek,

“... bakıldığında halk müziğimizin genel karakterine uygun olarak sözlü ezgilerin çoğunlukta olduğu, eşlik eden çalgı ya da çalgı topluluklarının niteliği ve niceliği ile ilgili bilgilerin yer almadığı, tempo, nüans ve dinamik işaretlemelerinin neredeyse hiç yapılmadığı göze çarpmaktadır” (2014: 179).

diyerek Turhan ve Feyzi'nin yaptıklarına paralel bir dizi düzeltme önerilerinde bulunmaktadır (bkz. Özdek, 2014: 189-190).



Görsel 2: Salih Turhan ve Ahmet Feyzi, *Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı*. Çeviri-İnceleme-İşleme

Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı'nın başlığında kullanılan “Çeviri”, çeviri yazı (transliterasyon) anlamındadır ve Arap harflerinden Latin harflerine aktarmayı; “İnceleme”, metinlerin ve notaların gözden geçirilmesini ve tamir edilmesini; “İşleme” ise edebi ve müzikal restorasyon sonrası nota yazımının güncel anlayışa göre düzenlenmesini ifade etmektedir. *Dârü'l Elhân* derlemeleriyle ilgili daha önce belirli bir açı gözetilerek (örn. Coşkun Elçi, 2017), belirli defterlerle sınırlı (örn. Erim, 2019; Öndeş, 2019) ya da münferit yörelerin türkülerini ön plana alarak (örn. Feyzi, 2015: 829-856; Altıngöz, 2017; Işık, 2022a, 2022b) bazı yayınlar yapılmıştır. Bunlardan Altıngöz (2017) ve Feyzi (2015) notalı çalışmalar olup diğerleri metin aktarımı yapmışlardır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Müdürlüğü emekli genel müdürü Nail Tan'ın “Sunuş” ve yayına hazırlayanların “Ön Söz”ü ile başlayan *Dârü'l Elhân Külliyyatı*, “*Dârü'l Elhân Derlemeleri*” üst başlığı altında; “Derleme ve Türkiye’de derleme çalışmalarının kısa tarihi”, “*Dârü'l Bedayi*’den ilk konservatuara – Nağmeler Evi ‘*Dârü'l Elhan*’”, “*Dârü'l Elhan*’da basım-yayın

ve Derleme Çalışmaları” ve “Dârü’l Elhân derlemeleri üzerine” konularında bilgilerle devam etmektedir (2021: 19-48).

Defter sırasına göre sıralanan derleme ürünlerinin başında ilgili defterin başındaki giriş/açıklama metninin çeviri yazısı da ihmal edilmemiştir. Bu kapsamda 1. ve 2. Defterler için Rauf Yekta’nın kaleme aldığı “Mukaddime” (s. 54-57) ve “Mukaddime ve Arz-ı Şükran” (s. 154-159); 3. ve 4. Defterler için Cemal Reşit’in kaleme aldığı “Takriz” (s. 240-242) ve “Halk Türkülerimize Bir Nazar” (s. 342-344); 5. Defter için ise Ekrem Besim Bey’in kaleme aldığı “Anadolu Halk Şarkıları” (s. 416-417) başlıklı yazıları söz konusudur. Dârü’l Elhân yetkililerince defter başına bu tür açıklamalı giriş yazma uygulamasından vaz geçilmiş olduğundan, izleyen defterlerde doğrudan türkülerin nota ve metinlerine yer verilmesi ile yetinilmiştir. *Dârü’l Elhân Halk Müziği Külliyyatı*’nın İlk cildinde 1-5. Defterlere, ikinci cildinde 6-12. Defterlere, üçüncü cildinde ise 13-15. Defterlere yer verilmiş, böylece ciltlerin kalınlığı oranlanmıştır.

Kitapta yayımlanan tüm *Dârü’l Elhan* derlemeleri tıpkıbasım yapılmış, bakışumlu sayfada notası ve sözleri işlenmiştir. Baskı tekniği ile tıpkıbasım ve işleme sayfaları için farklı renkler kullanılarak ayırt etme kolaylaştırılmıştır. Bu bakışumlu yöntem hem ilk yayının olduğu gibi okuyucuya ulaştırılması hem de icra için bir ihtiyacın karşılanması bakımından çok yerinde olmuştur. Böylece icracılar yayına hazırlayanların önerdiği bir seçenkle baş başa bırakılırken, önerilen işlemlere itirazı olanlar derleme ürünlerinin aslını olduğu gibi değerlendirebilir ya da kullanabilir. Metin tamiri bakımından kitaptan bir örnek, bakışumlu sayfaların ne denli işlevli olduğunu göstermeye yetecektir. Urfa’da kaynak kişi Yavru Mehmet Efendi’den derlenen bir türkünün ilk kıtası şöyle:

Şekil 1: Metin tamiri için eserden bir örnek

<i>Tıpkı basım:</i>	<i>Metin tamiri:</i>
Şu gelen kimin kızı [!]	Şu gelen kimin gülü
Gülistanın bülbülü	Gülistanın bülbülü
Lâle nergis karanfil	Lale nergis karanfil
Has bahçenin sünbülü	Has bahçenin [sünbülü] [!] ¹⁰
(Turhan ve Feyzi, [C.3] 2021: 368)	(Turhan ve Feyzi, [C. 3] 2021: 369)

Olasılıkla kaynak kişinin hafızasıyla ilgili olarak, ilk dizide “kızı” sözcüğü ile biten cümle, izleyen dizelerdeki uyak (kafiye) şemasına uymuyor. Haliyle Turhan ve Feyzi, uyak şemasına göre *bülbülü/ sünbülü* düzenine uygun olan “*gülü*” sözcüğünü ekliyorlar; gayet makul bir tamir önerisi. Fakat kitabın bakışumlu baskısı bize ayrıca *kız* ve *gül* eşitliğini örneklendirerek, halk edebiyatındaki *gösteren* (*gül*: simge =sembol) ile *gösterilen* (*kız*) arasındaki ilişkiyi de somutlaştırıyor. Biz söz konusu kıtanın sadece “gülü” sözcüğü ile tamir edilmiş son halini görmüş olsak, bu ilişkiyi görmekten mahrum kalmış olacaktık.

Kitabın diğer bir olumlu özelliği, işlemede türkülerin başlığı olarak ilk (giriş) dizesinin seçilmiş olmasıdır. Bilindiği üzere önceki kullanımlık türkü kitaplarında bunda bir tutarlılık

¹⁰ Burada “bülbülü” kafiyesi sehven tekrarlanmış görünüyor, tarafımca düzeltilmiştir (A. O. Öztürk).

gözetilmiyor, bazen giriş dizesi, bazen türkü kişinin adı, bazen kavuştak dizesi, bazen de konusu ilgili türküye başlık seçiliyordu. Alman halk türküsü araştırmaları da ilk (giriş) dizesini kullanmakta, türkü kataloglarının birini ona göre düzenlemektedir (Öztürk 1990: 30-31; Öztürk 2017: 380).

Kitabın oluşum sürecinde, “Analiz ve Düzeltme Notları” başlığı altında, yazarların Darü’l Elhan defterleri içerisinde rastladıkları müzikal, ritmik ve güfte bozukluklarının düzeltilmesinde uyguladıkları çalışma sistematigi dokuz maddede özetlenerek bilgi verilmiştir (Turhan ve Feyzi: 2021: 47-48). Özellikle müzikal yönden çok hassas ve zahmetli bir çalışma gerçekleştirildiği görülmektedir. Türkünün yaşayan/yaşaması gereken/yorum/icra/melodi cephesi düşünülünce, yıllardır atıl durumda olan derlemelerin bu şekilde canlandırılması takdir edilmesi gereken bir başarıdır. Elbette müzikolog uzmanlar bu hususu kendi açılarından değerlendireceklerdir.

3. Kitaba Dair Bazı Eleştiriler ve Öneriler

Dikkatimiz [4]. ve [5]. maddelerdeki hususlarda yoğunlaştı. Dördüncü madde; “Birçok türkü güftesi sadece bir kıta olarak kaleme alınmış, kalan bölümleri kayıt altına alınmamıştır. Tarafımızca yapılan işleme esnasında ilgili türkünün diğer güfte bölümleri yöresel ve ulusal kaynaklardan araştırılıp tamamlanmış bu kaynaklarda bulunamayan güfteler ise yörenin türkü repertuarı ve üslup özellikleri dikkate alınarak türkü formuna uygun şekilde tarafımızca tamamlanmıştır” notu icra açısından sorunsuz bir girişim olarak görülebilir, ancak güftenin antropolojik ve edebi açıdan yorumlanması gerektiğinde bu “eklemeyi” nasıl anlayacağız ve nasıl değerlendireceğiz? Hangi türkülere ek yapılmıştır ve eklenen bölüm belirtilmiş midir? Zaman için, türkülerin bu ekleme bölümleri unutulup sanki metnin özgün parçasıymış gibi algılanmaya başlarsa, bu, metin araştırmaları için bir handikap oluşturur mu?¹¹

Beşinci madde; “Türkü güfteleri kayıt altına alınırken yöreye ait bazı kelimeler yanlış kaydedilmiştir. Bu kelimeler yöre ve ağız açısından incelemeye alınmış, doğru şekilde tarafımızca yeniden eklenmiştir” notuna ilişkin olarak da aynı soruları yöneltebiliriz. Eklenen yöresel kelimeler belirtilmiş midir?¹²

Bazı türkü nota ve güftelerinin altındaki notları gözden geçirdiğimizde, bunların daha çok türkünün mahiyeti ve daha sonraki derlemelerde elde edilen varyantlarla ilgili olduğunu görüyoruz. Bazen bir, bazen de iki not söz konusu, karşılaştırma yapınca tıpkıbasımda tek bir not varken, işleme sayfasında iki not olduğu görülüyor (bkz. örn. Turhan ve Feyzi, 2021: 166-167). Bu durumda ilke olarak ilk notun dilinden ve mahiyetinden özgün defterde var olduğunu, ikinci notun ise yazarlar (Turhan ve Feyzi) tarafından yazıldığı sonucu çıkarılabilir. Eğer böyle ise, ikinci baskıda ([4]. ve [5]. maddelere ilişkin ek bilgilerle birlikte bu notların kaynağı konusunda bilgi eksikliğinin de giderilmesini önermek isterim.

¹¹ Turhan, bununla ilgili sözlü açıklamasında, türkülerin altında yörelere ilişkin bilgilendirme yapıldığını belirtmektedir, ancak bu araştırmacıyı oldukça yoracak bir çalışmayı gerektirir ve buna rağmen yine de bulguların güvenilirliğini sağlamaz.

¹² Kitapta bu hususlarla ilgili açıklama yoktur (varsa da ben göremedim). Kuramsal olarak türkülere bozulma ve metni yeniden düzenleme hakkında bkz. Başgöz (2008: 130-136).

Sonuç

Dârü'l Elhân derlemeleriyle ilgili daha önce Türk müziğine katkısı bakımından (örn. Coşkun Elçi 2017), belirli defterlerle sınırlı (örn. Erim 2019, Öndeş 2019) ya da münferit yörelerin türkülerini ön plana alarak (örn. Feyzi 2015: 829-856, Altıngöz 2017, Işık 2022) bazı yayınlar yapılmıştır. Bunlardan Altıngöz ve Feyzi notalı çalışmalar olup diğerleri metin aktarımı yapmışlardır. Fakat Turhan ve Feyzi'nin 3 cilt halinde yayına hazırladıkları Dârü'l Elhân Halk Müziği Külliyyatı'nda 100 yıl önce derlenmiş ve notalanmış türkülerin (özgün metin ve notalarının tıpkıbasımıyla) melodik açıdan bugünkü pratikle icra edilebilir duruma getirilmesi çok önemlidir. Burada sentezleyici bir araştırmanın bir sonucuna tanık olmaktayız. İşaret edilen eksiklerin giderilmesi ile kitap, metin araştırmaları için de önemli bir kaynak oluşturma işlevine kavuşacaktır.

Kaynakça

- ACIPAYAMLI, Orhan (1964). "Türkiye Folklorunda Türküler Bibliyografyası", *Antropoloji* 1 (2), s. 105-121.
- ALTINGÖZ, İ. Halil (2017). *Dârü'l Elhân (İstanbul Belediye Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- ARSEVEN, Veysel (1969). *Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası*. İstanbul.
- ARSUNAR, Ferruh (1937). *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*. İstanbul: Elazığ Halkevi Neşriyatı: 6.
- ARSUNAR, Ferruh (1962). *Gaziantep Folkloru*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BAŞGÖZ, İlhan (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BARTÓK, Béla (1976). *Turkish Musik from Asia Minor*, Princeton: Princeton University Press. (Çev. için bkz. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991).
- BITTNER, Maximilian (1897). "Türkische Volkslieder nach Aufzeichnungen von Schahen Efendi Alan", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* XI, 1897, s. 357- 373.
- Dârü'l Elhân Külliyyatı; Anadolu Şarkıları, Kitap: 1, 2, 3, 1926-1927 (1. Gezinin sonuçları); Kitap: 3, 4, 6, 7, 1927-1928 (2. Gezi); İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı: Halk Türküleri, Kitap: 8, 9, 10, 11, 1929-1931 (3. Gezi); Anadolu Türkü ve Oyunları Halk Türküleri, Kitap: 13, 1929-1930 (4. Gezi).*
- COŞKUN ELÇİ, Armağan (2017). "Kuruluşunun 100. Yılında Dâr'ül-Elhân'ın Türk Halk Müziğine Katkıları", *Millî Folklor*, Y. 29, S. 115, s. 106-118.
- EBERHARD, Wolfram (1955): *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ELÇİN, Şükrü (1976). "Türkiye'de Halk Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı* I. Ankara: TKAE Yayınları, s. 522-532.
- ERİM, Büşra (2019). "Dârü'l Elhân nota külliyyatı Anadolu halk şarkıları 6 ve 7 numaralı defterlerin günümüz Türkçesine çeviri aktarımı". Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- FEYZİ, Ahmet (2015). "Darü'l Elhan'a Ait Anadolu Halk Şarkıları Defterlerinde Erzurum Türküleri (Erzurum Folk Songs in the Anatolian Folk Songs Notebooks of the Darü'l Elhan)", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 54, s. 829-856.
- GIESE, Friedrich (1907). *Materialien zur Kenntnis des Anatolischen Türkisch, Teil I, Erzählungen und Lieder aus dem Vilajet Qonjah*, Halle und New York.
- HASAN, Hamdi (1987). *Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- IŞIK, Ali (2022a). "Darüelhan Tarafından Derlenen Konya Türküleri-1". *Konya Merhaba Gazetesi, Akademik Sayfalar*, C. 21, S. 10, 9 Mart 2022, s. 4-15.
- IŞIK, Ali (2022b). "Darüelhan Tarafından Derlenen Konya Türküleri-2". *Konya Merhaba Gazetesi, Akademik Sayfalar*, C. 21, S. 11, 16 Mart 2022, s. 167-175.

- JACOB, Georg (1901). *Die türkische Volksliteratur*, Berlin.
- KARADENİZ, Bekir (1999). *Kömür Gözlüm, Türküler*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- KARADENİZ, Bekir (2000). *Ela Gözlüm, Türküler*. 2. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları.
- KÚNOS, Ignacz (1888). "Türkische Volkslieder", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* II, s. 319-24;
- KÚNOS, Ignacz (1889). "Türkische Volkslieder", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* III, 1889, s. 69-76.
- KÚNOS, Ignacz (1890). "Türkische Volkslieder", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* IV, 1890, s. 35-42
- KÚNOS, Ignacz (1899). "Über die Volkspoesie der Osmanischen Türken", Radloff, Wilhelm: *Proben der Volksliteratur der Türkischen Stämme, VIII. Teil, Mundarten der Osmanen*. Gesammelt und übersetzt von Dr. I. Kúnos, Petersburg 1899, S. XXII vd.
- KÚNOS, Ignacz (1906). *Ada-Kálei Török Népdalok*, Budapeste.
- KÚNOS, Ignacz (1998). *Türk Halk Türküleri*. (yay. haz. Ali Osman Öztürk). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MENZEL, Theodor (1925). "Die Türkische Literatur", *Kultur und Gegenwart*, hrsg. von Paul Hinneberg, I. Teil, VII. Abteilung, 2. Abdruck, Leipzig-Berlin, s. 283-331.
- MİLLİ FOLKLOR ENSTİTÜSÜ: *Türk Folklor ve Ethnografya Bibliyografyası*, I, Ankara 1971; II, 1973; III, 1975 vd.
- ONGAN, Halit (1937). *Niğde Halk Türküleri*. Birinci Kitap, Niğde Halkevi Yayınlarından S. 2, Niğde.
- OZAN, Meral (2013). "Sessizliğe Bürünmüş Bir Değer: Adakale Halk Türküleri[i]", (yay. haz. İrfan Ünver Nasrattınoğlu), *IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı 21-24 Mart 2013*, Fethiye. Ankara: Pelin Ofset.
- ÖNDEŞ, Emrah (2019). "Dârülelhan Külliyyâtı Anadolu halk şarkıları 5 no'lu defterin günümüz Türkçesine aktarılması ve incelenmesi". Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- ÖZBEK, Mehmet (1975): *Folklor ve Edebiyat*. İstanbul.
- ÖZDEK, Attila (2014). "TRT Türk Halk Müziği Notaları ve Bağlama Eğitimi", *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı Zonguldak*. (ed. İlker Kömürçü). Ankara: Buluş Tasarım ve Matbaacılık Hizmetleri, s. 179-191.
- ÖZTELLİ, Cahit (1983). *Halk Türküleri Evlerinin Önü*. 2. Baskı, İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- ÖZTÜRK, Ali Osman (1990). "Alman Halk Türküsü Arşivi". *Milli Folklor*, 7, s. 30-31.
- ÖZTÜRK, Ali Osman (1994). *Das türkische Volkslied als sprachliches Kunstwerk*, Studien zur Volksliedforschung, Bd. 15, Bern vd.: Peter Lang Verlag.
- ÖZTÜRK, Ali Osman (2017). "Türk Halk Türküsü Arşivi Projesi". *Türküyü Okumak. Türkü Yazıları II*. İstanbul: Hiperyayın, s. 377-421.
- REINHARD, Kurt (1962). *Türkische Musik*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- REINHARD, Kurt ve Ursula Reinhard (1968). *Auf der Fiedel mein, Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste*, Berlin: Museum für Völkerkunde.
- REINHARD, Ursula (1965). *Vor Seinen Häusern eine Weide... Volksliedtexte aus der Südtürkei*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- SAKAOĞLU, Saim (1985). "Derleme ile İlgili İlk Anketler, İlk Geziler ve Derleme Bibliyografyası", *Türk Folkloru Araştırmaları 1985/ 1*, Ankara, s. 81-107.
- SARISÖZEN, Muzaffer (1941). *Seçme Köy Türküleri*. İstanbul.
- SARISÖZEN, Muzaffer (1952). *Yurttan Sesler*. Ankara.
- TANSES, Hamdi (1995). *Beste ve Güfteleriyle Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları.
- TANSES, Hamdi (2004-2005): *Halk Türküleri*, 5 cilt. İstanbul: Say Yayınları.
- TANSES, Hamdi (2005). *Öyküleriyle Halk Türküleri*. İstanbul: Say Yayınları.
- TURHAN, Salih (2003). *Meşhur Olmuş Türkülerimiz*, 2 cilt. İstanbul: Alfa Yayınları.
- TURHAN, Salih ve Ahmet Feyzi (2021). *Dârü'l Elhân Külliyyatı. Çeviri-İnceleme-İşleme*. İstanbul: ST Prodüksiyon Ltd. Şti.
- UĞUR, Sait (1947). *İçel Folkloru*. Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınları.
- VIKÁR, László (ed.) (1962). *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, by A. Adnan Saygun, Budapest.

YAKICI, Ali (2007). *Halk Şiirinde Türkü. Tanım-Tasnif-İnceleme-Metin*. Ankara: Akçağ Yayınları.
YÖNETKEN, Halil Bedi (1966). *Derleme Notları I*. İstanbul.
Ziya Gökalp (1973). *Türkçülüğün Esasları*. 10. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma herhangi bir tezden üretilmemiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

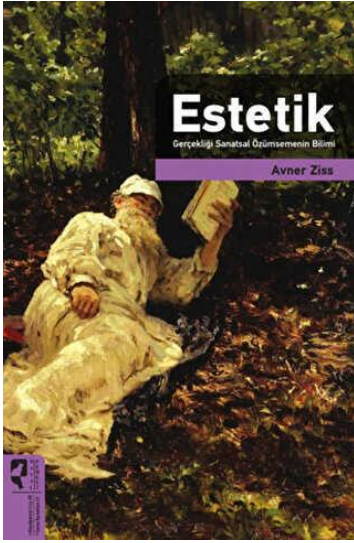
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

Author’s Note: This study was not produced from any thesis.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



Avner Ziss, Estetik-Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi

İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016, ISBN: 978-605-66139-1-3, 198 sayfa.

Gülbeyaz AYDOĞAN¹

“Dünya yabancıdır insana, insan da dünyaya yabancı”

Edebiyat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve filozof vasıflarına sahip olan Avner Yakovleviç Ziss, 1910 yılında dünyaya gelmiştir. Sovyet sanat ve estetik kuramcılarının önemli temsilcilerinden olan Ziss, yaklaşık 50 yıl boyunca akademik faaliyetlerde bulunmuş, verdiği konferanslarla, yazdığı metinlerle ve monografilerle dikkatleri üzerine toplamıştır.

Avner Ziss, 5 Eylül 1997 yılında hayata veda etmiştir. İncelenmekte olan kitap, Ziss’in kaleme aldığı mühim metinlerden birisi olan 1977 tarihli *Eléments d’esthétique Marxiste* adlı kitabın Fransızca edisyonundan derlenmiş ve Yakup Şahan tarafından Türkçeye çevrilmesiyle son halini almıştır. Estetik, DE yayınevi tarafından orijinal karton kapağında 1984 tarihinde, 315 sayfa olarak basılmıştır. Daha sonrasında bu çalışmada incelenen haliyle Hayalperest Yayınevi tarafından 2016 yılında, İly Repin, Kıyıda Tolstoy kapak resmi ile 198 sayfa olarak basılmıştır. Estetik ve sanat kuramlarını, çeşitli sanat dallarından örneklerle ayrıntılı bir şekilde sunmasından dolayı bu kitap, güncel olmasa dahi sanatsal alanlarda araştırma yapan kişilere fayda sağlayacak bir kaynak niteliğindedir. Resim, müzik, sahne sanatları, şiir ve diğer edebi türlerde üretim yapan kişiler için ihtiyaç duyulabilecek fazlaca noktaya parmak basan kitap, birçok alan için başvurulabilecek mahiyettedir. Bu kitap incelemesi, özellikleri doğrultusunda Estetik’in güncel tutulması ve üzerine konuşulması amacıyla yapılmaktadır.

Kitap, Giriş (9-19) kısmı ve dört ana bölümden oluşmaktadır. Hazırlanmasında Avner Ziss’in 1977 yılında *Eléments d’esthétique Marxiste* adıyla yayımlanan eserinden yararlanılan kitabın son bölümü kısmen özetlenerek çevrilmiştir. Kitabın arka kısmında (173-189) küçük estetik sözlüğü yer almaktadır. Kitabın kapsamı, çeşitli sanatsal sorunlar hakkında bütünlüklü

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilimi Anabilim Dalı, gilbiyiz@gmail.com, ORCID ID: 0009-0008-4099-1271

bir pencereden bakmayı sağlamaktadır. Ziss'in çalışması, çeşitli sanat dallarından sunulan örnekler aracılığıyla estetik, Marksist estetik ve toplumcu yaklaşım hakkında açıklayıcı ve örneklendirici bilgilere yer vermektedir. Farklı sanat akımlarını da inceleyerek, estetiğin konusunun bilimsel öğretilerdeki yerine, içerik konusunun sanattaki yansımaya ve sanatta biçim konusuna kadar çeşitlendirdiği başlıklar altında titizlikle çalışan Ziss, toplumsal bilinç çerçevesinde çağdaş ve modern sanatı yorumlamak isteyen kişilere bu yolda kılavuzluk yapmaktadır.

Kitabın giriş kısmında, bilimsel öğretilerde estetiğin konusu hakkında bilgiler yer almaktadır. Bu kısımda estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıklarından bahsedilir ve yazar burada üzerinde durduğu iki görüş ayrılığı hakkında "*Estetik, sanatın özünü ve evriminin yasalarını olduğu kadar güzelin çeşitli dışavurumlarını inceler*"(s. 10) ifadesiyle kendi düşüncesini beyan eder. Yazar estetiği, sanatın mahiyetlerini ve genel kurallarını, sanatsal yaratıları inceleyen bir bilim dalı biçiminde tanımlar. Tarihi boyunca estetiğin konusu olan sanat ve edebiyat, yazarın üzerinde durduğu konulardan olmuştur. Çünkü sanatın katkısının maddi ve manevi yaşamdaki çeşitli alanlarda gerçekliğin dönüştürülmesinde gerekli görmektedir. Giriş kısmında bunların yanı sıra V.Sokolov, Çernişevski, Hegel, Pospelov, Baumgarten gibi düşünürlerin görüşlerine de değinilmiştir. Sovyet estetikçi Anatoli Egorov yazdığı bir değerlendirmede estetiğin cazibesinin, ilerici sanatın ilerleyişine dair çokça etkisinin ve şimdinin insanların kalbinde ve zihninde tuttuğu yerin, aslına bakıldığında mantıksal bir sonuç olduğunu, bunların nesnel durumlardan ve nedenlerden kaynaklandığını ifade eder. Ziss, bu ifadelerin altında da dört maddede estetik hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Yazar bu kitapta Marksizm'i bir ütopya olarak niteler. Toplumsal sorunların çözümünde Marksizm'in gücünü gösterdiğini, yirminci yüzyılın ekonomik ve toplumsal dönüşümlerinde kesin ve bağlayıcı rolü olduğunu ve toplumsal ütopya olarak damgalanamayacağını daha sonrasında kabul ettiği düşünülse de Marksizm hakkındaki olumsuz sayılabilecek bazı görüşlerine giriş kısmında değinilmiştir.

Kitabın "Birinci Bölümü"nde (21-56) Sanatın Özünü, Sanat ve Gerçeklik, Sanat ve Bilgilenme, Sanat ve İdeoloji, Sanat ve siyaset, ahlak, felsefe ve din ilişkilerine yer verilmiştir. Yazar, kuramcılarının ve sanatçıların öznel hayat bakışlarından, içerisinde yaşam sürdürdükleri zamanın fikrî evreninde sanatın gelmiş olduğu ilerleyiş seviyesinden ve besbelli olan vasfından, toplumun yaşamında bulunduğu konumdan yola çıkarak sanatın özünü açıklamaya çalıştıklarını ifade eder. Yazara göre sanat, sadece kendi bütünlüğü içerisinde hakikatin yansımış şekli değil; yaratılmış bir şey, insanların ruhanî ve objektif hareketlerinin onlara mahsus bir hali olarak da kendisini göstermektedir. Sanat yaratı mıdır, yeniden yaratma mıdır gibi sorulara cevap aranır. Bilimsel öğretinin klasiklerinin, sanatı muayyen bir düşünüş şekli, gerçekliğin estetik verisi, toplumsal bilincin komplike, kendine has bir biçimi, bir ideoloji olarak tanımladıklarını ortaya koyar. Sanat ve Gerçeklik alt başlığında, idealist estetiğin ve çağdaş idealist estetikçilerin görüşleri yer almaktadır. İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır. Çünkü yazara göre sanatsal yaratılarda yaşamın yansımaya değil, sanatçının benliğinin ve bilinçaltı derinliklerinin yansımalarını görür. Kitapta Susanne Langer'in "*Sanatta her şey yaratılır, gerçeklikten alınma bir şey yoktur.*" ifadesi karşımıza çıkar. Freudcu estetiğin temelinde de sanat ile gerçekliğin birbirinden ayrılması olduğu söylenmektedir. Sanatın konusu üzerine en çok maddeci estetiğin eğildiği görülür. Antik dönemde Platon'un ve modern dönemde Hegel'in

de bu sorunlarla ilgilendiği bilinmektedir. Lakin idealist estetik sanatın konusunu nesnel dünyanın çeşitliliğinde değil de manevi yaşamın içerisinde aramaya yönelmiştir. Yazar, Robert Hainard'ın bilimsel âfâkîlik ile sanatsal âfâkîlik aynı yönde gitmez savını kabul edilebilir görmez ve yöntem bakımından yanlış bulur.

Sanat ve siyaset başlığı altında, Gorki'nin, sanat artık, bir şey için veyahut da bir şeyin karşısında savaşmak halini almıştır söylemine yer verilir. Bu söylemde ifade edildiği üzere sanat, aslı gereği politikadan ayrı düşünülemez. Yazar sanat ve ahlak ilişkisinin, özleri ve görevleri gereği olarak birbirleriyle olan bağına açıklar. Ahlak ve sanatın birbirine sıkı sıkıya bağlılığından bahseder. Sanat ve felsefenin ilişkisinde ise yazar, bir yapıtın felsefi derinliğinin büyük bir kesimini yaratıcısının dünyayı algılayışına bağlar.

Sanatsal İmge başlıklı "İkinci Bölüm"de (57-90) yazar, sanatı imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi olarak açıklar. Marksist estetiğin temel savlarından birisi de budur. Gereç kararlaştırıldıktan sonra, yaratıcının görevi o gerece sanatsal inandırıcılık ve gerçeğe benzerlik kazandırmak olmalıdır. Yaratıcı kişi imgeleme etki gücüyle zenginleştirmelidir. Ancak yazarın mühim gördüğü nokta şudur ki, sanat eserlerindeki imgeler gerçekliğin bir kopyası halinde değildirler, aksine sanatçının imgeleminin yaratmış olduğu yeni olgulardır. Yazar, sanatçının yeteneğinin yarattığı imgelerin özgünlüğüyle ve bireyselliğiyle ölçüleceğini, sanatın çarpıcı gücünü belirleyen de bunlar olduğunu söyler. Bu kısımda tiptemenin olası biçimleriyle alakalı açıklamalarla da karşılaşırız. Bunun yanı sıra belgesel, sinema ve fotoğraf sanatı içindeki imgelere de değinilmiştir. İmgede nesnellığı ve öznelliği değerlendiren yazar onları şöyle açıklar; Nesnel, bir yapıtaki yeniden üretilen gerçek hadiseleri, yaşam çerçevelerini, kişilikleri, arbedeleri, durumları, insanoğlunun tinsel dünyasını, kısacası yaratıcısının bilinci dışında da var olan tüm şeyleri kapsar. Öznel ise, yaratıcı kişinin hisleri ve fikirleriyle, tasarımıladığı hadiselerin karşısında gösterdiği tavrı, bunlara olan bakış tarzının özel olmasıyla ve bunları yorumlamasıyla ilgilidir.

Yazar, biçimci estetik anlayışını, gerçek karşısında sanatın tam bağımsızlığı ve imgelerle yürütülen düşüncenin mutlak özgürlüğünün savunucusu olarak değerlendirir. Bireysel yaratma tarzı, sanatçının öznelliğini göstermektedir. Çeşitli örnekler ve söylemlerde yukarıda bahsedilen düşüncelerin pekiştirildiği bir bölümdür. İmgede coşkusal ve ussal yoğun bir geçişme durumundadır. Düşünüş coşkudan geçer dile gelir ve böylelikle fikirler ile duyguları aktarır. Yazara göre, duygusal ögenin imgedeki bu fazlaca açık haldeki rolü, bazı vakitlerde doğru olmayarak, sanatın yalnızca insan hisleriyle etkinlik gösterdiğini düşünmeye sebep olabilmektedir. Bu bölümde duygu ve düşüncenin birliğinde imgenin özgüllüğü sorgulanır ve sanatta duygululuğun başka bir özyapıda olduğundan bahsedilir. Sanatsal imgenin doğası gereği mecburen duygusal bir bileşen içermesi gerekmektedir. Yazar Hamlet'in olmak ya da olmamak ikileminin coşkusal yaşantının tüm yeğinliğini dile getirdiğini söyler. Her sanatçının az ya da çok, yarattığı kişilerin içinde yaşadığını düşünür.

Yazar için sanat yapıtlarındaki hakikat, somut olgu ve olayların gerçekliğe benzerliğinden kaynaklanmamaktadır. Sanatın hakikatinin, yalnızca varolanların anlatımı demek olmadığını açıklar. Hakikatle ilgili açıklamalarından sonra yazar, imge ve gösterge konusuna değinir. Bir nesne ve olguyu göstermeye yarayan maddesel biçim olan göstergenin

kapsamından bahseder. Bu hususta bazı somut örneklere yer verir. İmgenin, sanatsal göstergenin en iyi anlamlama işlevi olduğu düşüncesindedir. Bunu şiirin düzyazı haline çevrilebilirliği ve çevrilirse şiirsel göstergenin özgüllüğünü yaratan unsurların yitirilmesi durumuyla açıklamaya çalışmıştır.

Sanatta İçerik İle Biçim başlıklı “Üçüncü Bölüm”de (91-126) yazar, sanatta içeriği, sanatta biçimi, sanatta biçimle içeriğin diyalektiği ve sanatsal türlerin bütünü olarak kültür başlıkları altında inceleme yapmıştır. Yazar gerçeğin, estetik özümsemesinin yapısıyla biçimin içeriğe uygunluğunda kendini gösterdiğini ifade eder. Biçim ve içeriğin bütünlüğü, sanatın evrimine ilişkin nesnel yasaları dile getirir. Yazarın dile getirdiği bu ve benzeri unsurlar, üçüncü bölümü oluşturmaktadır. Biçim olmadan, içeriğin de olamayacağını ve bunun tam tersinin de doğruluğunu savunur. Ancak bundan biçimin her zaman içeriğe uygun düşeceğini anlamamak gerektiğinden bahseder çünkü ona göre biçimin içerikle sık sık uyuşmadığı da görülür. Yazar, sanatta içerik sorununun şu iki yanı üzerinde durur; birincisi sanatta yansıyan gerçeklik, ikincisi de bir sanat yapıtında gerçekliğin sanatsal yansımalarının içeriğidir. İlk manada içerik, yansıtılan yaşamı temsil eder. İçerik, nesnel gerçekliktir ve onun varlığı sanattan bağımsızdır. İkinci manasındaysa, sanat yapıtının tamamındaki içerik, bu yaşamın yansımasıdır. Yani gerçekliğin nesnel hali değil, yaratıcının gördüğü, ideolojik düzlemde en baştan yorumladığı gerçektir. Bu bölümde yazar çeşitli görüşler ve örnekler üzerinden sanatta fikir kavramını bizlere açıklar. Örneğin Lenin, fikirlerin gerçekliği yansıttıklarını vurguluyordu ama bu arada fikirlerin gerçeklik karşısında insanın takındığı tavrı da dile getirdiklerini söylemekteydi. Başka bir örnekte ise duygusal ve estetik düzlemde fikrin başarılı bir somutlaşması olarak F. Fiveiski'nin Ölümünden De Güçlü heykel grubundan bahseder.

Biçim başlığına geldiğimizde Anadolu Lunaçarski'nin genç yazarlara verdiği içeriğin önemszenmeyeşine karşı dikkatli olmaları konusundaki öğüdüne rastlarız. Bir sanat yapıtının biçiminin hangi öğelerden oluştuğunun incelendiği bölümde biçimin, her sanat türünde doğal olarak ayrı ayrı öğelerden oluştuğu görüşünü görürüz. Bunun yanında kompozisyon konusuna da değinilmiştir. Yazara göre başarılı bir kompozisyonda sanatçının yansıttığı gerçeklik tablosu, estetik fikrin anlatımına gerekli öğeleri sunar. Biçimin temel yanlarını oluşturan ve yapıt içinde birbirinden ayrılamayan iki kavram kompozisyon ve konudur. Konunun zayıf olmasının kompozisyonu etkilediği gibi, kompozisyondaki netliğin ve açıklığın az olmasının da konuya zarar verdiği görüşünü anlatır. İyi kurulmuş bir kompozisyonun ve özenle işlenmiş bir konunun uyumlu birliğinin ortaya yüksek nitelikli bir sanatsal biçim koyduğu görülmektedir.

Yazar, sanat yapıtlarının hepsinin biçim ve muhteva arasındaki bütünlükle belirginleştiğini ileri sürer. Çünkü -daha önce de ifade ettiği gibi- ne muhtevanın somut bir sanatsal biçimden ayrı ne de biçimin belirli bir muhteva olmaksızın var olamayacağı düşüncesindedir ve bu konunun üzerinde durmaya devam eder. Biçim ve içerik arasındaki bağılaşıklığı incelerken hangisinin daha ağır bastığının sorulmasını ise gereksiz bulmaktadır. Stanislavski'nin edebiyat arşivlerindeki şu notuna yer verilmiştir; Biçim ve içerik. Kimilerinde birincisi ikincisinden baskın; kimilerinde içerik diye bir şey yok, şimdi içerik olmadı mı biçime de lüzum yoktur. Güzelse dahi, bu biçimde bir güzellik kısa bir süre sonra bıkkınlığa sebep olur. Bazı başkalarında ise biçim, içeriği küçültüyor ya da başka bir mana yüklüyor ona. Sovyet ressam Dmitry Moor da bu konuda, biçim yoksa sanatın da yok olduğunu ama modalaşmış

biçimin de korkunç bir hayvan olduğu görüşündedir. Bu ve benzeri söylemlerle birlikte anlatım güçlendirilmiştir.

Bu bölümün devamında, sanatların varoluş sebepleri hakkındaki bazı görüşleri yorumlayıp değerlendiren yazar insan algısının niteliği ve özgümleri hakkında onların tarihsel ve toplumsal pratik içinde oluştuklarını ve onun gereksinimlerini karşıladıklarını söyler. Çeşitli sanatların anlatım araçları farklı olsa da bunlar arasında belli bağlar olduğu düşünülmektedir. Sanatların karşılıklı olarak birbirlerini zenginleştirmeleri verimli görülse de bunun belli sınırları olması gerekmektedir. Başka sanatların dil yetisine başvurmak her zaman doğru karşılanmamaktadır. Çeşitli türler arasında bulunan yakın ilginin ve benzeşmelerin, sanatların sınıflandırılmasına gitme olanağı doğurmasından ve çağdaş sanat kültüründen bahsedilerek bu bölüm sonlanır.

Estetik Kategoriler ve Gerçekliğin Sanatsal Özümsemesi adlı “Dördüncü Bölüm”de (127-172) hepimizin hayatında önemli yer tutan “güzel” kavramı üzerinde durulmuştur. Lenin, bilimsel kategorilerin özünü şöyle tanımlamış: İnsan, doğal hadiselerle işlenen bir ağın karşısındadır. İçgüdüsel kişi, yani yabanıl kişi, doğadan kopamaz ve ayrılmaz. Bilinçli kişi ise ayrılabilir. Bölümler bahsi geçen ayrılışın, dünya bilgisinin basamaklarıdır, bu örgünün düğüm noktalarıdır, bunlar insana dünyayı tanımakta ve kendisine ait hissetmesinde yardım etmektedir. Estetik kategorilerin açıklığa kavuşturulmasında bahsi geçen tanım büyük ehemmiyet taşır (*bkz. ss.127*). Güzel sorunu, estetik için önemli bir yere sahiptir. Estetiğe bir zamanlar “güzelin bilimi” denmiştir ve hala kimi zamanlar böyle dendiği ileri sürülmektedir. Lakin estetik, güzelin bilimi değil; sanatın yasalarının bilimi ve sanatsal yaratı kuramı, gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir. Yazar için güzel, estetik kavramının esaslı bir kategorisi halindedir ve güzel denilen kavramdan yalıtılmış hiçbir estetik hadise ortaya koyamaz.

Aristoteles, güzelin özünü görüngülerin, yani yaşamın kendisinin duyulur ve somut bazı özelliklerinde görmekteydi. İzleyenlerin penceresinden ise güzel, ahenkten, orantıdan, miktardan, şeffaf ve net yasalara uymaktan ve benzerlerinden temellenmektedir. O, güzelin dayandığı koşulun belli bir büyüklük ve düzen olduğu kanısındaydı. Onun söylediği; bir canlı varlık eğer fazlasıyla küçükse görme duyusu değerlendirilemeyecek kadar kısa bir sürede olacağı için veya gereğinden fazla büyüklükteyse bu halde de bakış tümünü algılayamayacağı, birlik ve bütünlüğün bakan kişinin gözünden kaçacağı için güzel olamayacağıdır. Bahsedilen fazlaca büyük ve küçük denilen bu ölçüyü nasıl belirleyeceğimiz konusunda Aristoteles, güzeli belirleyen bu ölçünün insanın kendisi olduğunu söyler. İnsanın oranları, olanakları, gerçekliği algılayışdır güzeline belirleyen.

İdealist estetikçiler, güzelin ussal bir yolla ölçülemeyeceğini ve yansıtılamayacağını öne sürerler. Çünkü güzelin özünün anlatım gücünden ibaret olduğunu düşünmektedirler. Öznelci idealist felsefeciler, insanın kendi içsel evrenindeki duygularını ve coşkularını bir fenomene uyarladığında, o fenomenin güzelleştiğini söylerler. Onlara göre bir görüngü eğer dışadönük maddesel şekli, doğrusal olarak duyulabilir durumdaki görünüşü, coşkuları, hisleri ve fikirleri iletip gösteriyorsa güzeldir. Lakin nesne biçimsel olarak herhangi bir manevi muhtevayı yansıtıyorsa, herhangi bir fikri somutlaştırmıyorsa, artık burada güzelden de söz edilemez

duruma gelmiştir. Çernişevski ise güzelin yaşamda olduğunu, bir nesne insana yaşamı anımsatırsa o nesnenin güzel olacağını ifade eder. Bölümün devamında çeşitli alıntılarla güzelin özü kavramı üzerinde durulmaya devam edilir. Kant, estetik yargının tümüyle karşılıksız olduğunu ve estetik duygunun kendisine bir yararlılık ölçütü uygulanmak istendiğinde yok olmaya başladığı savını ortaya koyar. Modernizmin de estetiğinden bahseden yazar, çeşitli güzellik açıklamalarını bize sunarak kendimize ait bir “güzel” tanımı yapabilmemize güzel bir olanak sunmuştur.

Sanatta güzel adlı bir başlık açan yazar, yaşamın güzel ve çirkin olayları kapsamına aldığı halde, sanatta her şeyin güzel olduğu cümlesiyle sanattaki güzelliği açıklamaya başlar. Onun için sanatta sözü edilen güzellikle ifade edilen şey, yaşamda sözü edilen güzellik kavramının solmuş bir kopyalanması değildir. Bu kısımda Hegel’in şu görüşü alıntılanmıştır; Sanat, hakiki evrendeki güzellikle ilişkilendirilmiş bir görüş şeklinde meydana çıkar, onun insanlardaki etkisinin yükselmesini sağlar. İnsanda, hayattaki güzeli daha incelikli şekilde tanımak ve kavramak özelliğini ve ondan zevk almak zorunluluğunu meydana getirir. Ruh ve ruhun yaratıları hangi derecede doğanın ve doğadaki görüngülerin üzerindeyse, sanattaki güzel de o derecede doğal güzelliğin üzerindedir. Sanattaki güzel, yaşamdaki güzelliğin sanatsal yansıması olmaktan öte, sanatın kendi özünde yatan güzellik olarak görülmektedir. Sanat güzeldir lakin bu salt yaşamdaki güzelliği gösterdiği için değildir. Çünkü sanat gerçekteki bir durumu hangi derecede çirkin de olsa güzellik ve sanatsal bir yol aracılığıyla dile sunduğu için de güzel görülmektedir. Sanatın güzelliği yaratmak ve yansıtmak gibi ikili bir yetisi olduğu düşünülür.

Trajik çatışmaların ve komik durumların hemen hemen sanatın bütün dallarında görüldüğü için estetik değerlendirmede de değinilmesi gerektiği düşünülür. Özel estetik bilgisi olmayan insanlar, trajik acıya ve üzüntüye, komiği ise sevinç ve gülmeye bağlamakla sınırlı kalır. Oysaki tragedyanın görevinin, toplumsal kapsamın büyük bir parçası halindeki hakikat çatışmaları, genelleştirilmiş manası içerisinde mutluluk ve mutsuzluk arasındaki çatışmaları tekrardan üretmek olduğu düşünülür. Neredeyse tüm estetik kuramlarının, trajik saptayan hayattaki derin kuralları ortaya koyduğu ve hepsinin kendine özgü tarzlarda açıkladıkları ifade edilir. Doğru estetik, bir türün başka bir türle karşı karşıya çıkarılmasını doğru bulmaz, idealist estetik ise komedyayı ikinci dereceden bir sanat saymaktadır. Korkutucu bir silahtır, gülme. Gücü tüm şeylere yetenler dahi çekinirler gülmeden, çünkü vurduğu vakit öldürendir gülme. Bu sebepten, bazı kişiler gülmenin bu güçlü yanını daima kullanmışlardır. Fakat gülme, yalnızca bir kınama değildir. Sevincin, gücün ve yaşam coşkusunun bitmezlik kaynağıdır. Güç göstergesidir gülme (ss. 160). Çeşitli örneklerle komedyanın gücünden ve sanattaki yerinden bahsederek bu bölümü de tamamlar yazar.

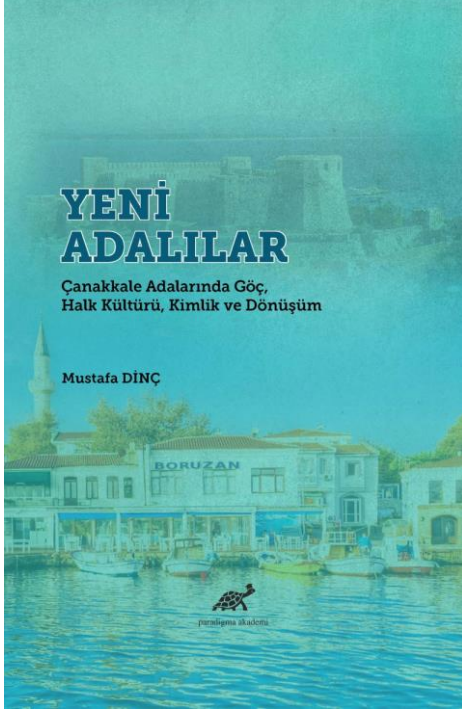
Bu çalışmada değerlendirilen Estetik adlı kitap, okuyucusuna estetik ve sanat kuramlarını, çeşitli sanat dallarından örneklerle ayrıntılı bir şekilde sunmaktadır. Yazar çok sayıda düşünürden ve eserden alıntılarla bahsettiği konuları detaylı bir şekilde açıklamaya gayret etmiştir. Ziss, herhangi bir dala bağlamadan, insanın gündelik hayatında gördüğü “güzel”i değerlendirmesinden tutun da, muhatabı olduğu her sanat dalında güzel kavramına bakılan pencerenin perdelerini sonuna kadar aralayan bir çalışma ortaya koymuştur. Resim, müzik, sahne sanatları, şiir ve diğer edebi türlerde üretim yapan kişiler için Estetik adlı kitap,

çerçesinde de önem verilen güzellik kavramının doğru özümsemesini sağlaması sonucunda, daha güzel veriler ortaya konmasında etkili olabilecek mahiyettedir.

Kaynakça

ZISS, Avner (2016). *Estetik-Gerçeği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Yazarın Notu: Bu çalışma herhangi bir tezden üretilmemiştir.
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author’s Note: This study did not produce any thesis.
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.



ÇANAKKALE ADALARININ “YENİ” SAKINLERİ ÜZERİNE

Mustafa DİNÇ, Yeni Adalılar: Çanakkale Adalarında Göç, Halk Kültürü Kimlik ve Dönüşüm, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 2021, 176 s. ISBN: 978-625-7431-86-6.

Canan TAŞ*

Sosyal bilimler tarihi içerisinde önemli bir kavram olarak görülen göç olgusu üzerine pek çok çalışma yapılmış olup bu çalışmalar genellikle tarih, sosyoloji, idari bilimler gibi alanlarda yoğunlaşmıştır. Öte yandan bir sosyal bilim disiplini olan halkbiliminin de her ne kadar çok fazla örneği mevcut olmasa da eğildiği konulardan biri göç ve göç sürecinin meydana getirdiği kültürel yapılarıdır. Bu anlamda incelememize konu olarak aldığımız eser göç süreci ve sonrasında halk bilimi bakışıyla ele alması bağlamında kayda değer görülen bir çalışmadır. Çanakkale ilinin iki ada ilçesi olan Bozcaada ve Gökçeada’da süreç içerisinde

gerçekleşen göçleri halk kültürü, kimlik ve dönüşüm” bağlamlarına odaklanarak değerlendiren *Yeni Adalılar: Çanakkale Adalarında Göç, Halk Kültürü, Kimlik ve Dönüşüm* isimli eser Çanakkale adalarında yarım yüzyılı aşkın sürede ortaya çıkan “yeni adalılık” kimliğine odaklanması bakımından hayli ilgi çekicidir.

Dr. Mustafa Dinç’in yürütücülüğünü yaptığı ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen “Göç, Kültür ve Kimlik Ekseninde Gökçeada ve Bozcaada Türk Folkloru” isimli BAP kapsamında desteklenen projenin en önemli çıktısı olarak beliren eser Eylül 2021’de Paradigma Akademi tarafından 176 sayfa olarak yayınlanmıştır.

Eser “Giriş” dışında dört ana bölümden meydana gelmektedir. “Problematik ve Saha ile İlgili Bilgiler” altbaşlıklı giriş bölümünde araştırmanın eğildiği problemler, hipotezler ve araştırma sahası ve süreciyle ilgili bilgiler sunulmuştur. Buna göre “Çanakkale adalarında 20. ve 21. yy. içerisinde yaşanan göç hareketleri adaların günümüz sosyokültürel dokusunu nasıl şekillendirmiştir? Adaya geliş ile birlikte yerli kültürle entegrasyon nasıl olmuştur? Bu

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Disiplinlerarası Kültürel Miras Yönetimi Anabilim Dalı, Çanakkale/Türkiye. E-posta: cnn1773@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1459-9232.

entegrasyonun sonucunda gelenler ile adalarda bulunanlar nasıl bir yeni kimlik inşasında bulunmuşlardır?” (Dinç, 2021: 2) ana problemi çalışmanın esas odağı olarak sunulmuştur. Bu doğrultuda “göç, kültür ve kimlik kavramları bağlamında Çanakkale adalarında yaşanan sosyokültürel dönüşümü saha verileriyle harmanlayarak adaların günümüzdeki kültürel yapılanmasına dair yeni bir okuma denemesi yapmak” (Dinç, 2021: 2-3) araştırmacının projesinin ve eserinin amacını teşkil etmiştir. Bölümün devam eden kısımlarında sahanın güncel durumuyla ilgili kısa bir bilgi sunularak, problem ve amacın temellendirilmesi sağlanmıştır.

Eserin asıl bölümlerinin başladığı birinci bölüm “Göç ve Çanakkale Adaları” başlığını taşımaktadır. Yazarın ifadelerine göre Çanakkale adalarının tarihsel sürecini göç olgusu bağlamında okunmaya başlandığı bölüm bu bölümdür. Bölümün girişinde göç kavramının terim anlamı hakkında bilgi ve tanımlamalara yer verilerek çok çeşitli bilim dallarının da göç olgusu üzerine yaptığı çalışmaların vurgulanmakta bu doğrultuda göçlerin genelde beş ana ve alt başlık altında incelendiği ve Çanakkale adaları özelinde ise göç hadisesinin “Rumların gidişleri ve Türklerin iskân süreçleri” şeklinde ifade edilen iki bağlam üzerinde gerçekleştiği ele alınmıştır. Bozcaada ve Gökçeada’da Osmanlı hakimiyeti sonrasında Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yarısına kadar (Dinç, 2021: 11) yaşayan halkların sahip oldukları nüfus oranlarına tarihi, resmi kaynaklar ve çeşitli diğer kaynaklara yapılan atıfların yanında kaynak kişilerden alınan bilgiler dahilinde sayısal verilere yer verilmek suretiyle ışık tutulmuştur.

Bölümün takip eden kısmında adalardaki süreç, göç terminolojisi içerisindeki zorunluluk ve gönüllülük bağlamları ile “Göçe Mecbur Olanlar: Adalı Rumlar ve Göçmen Türkler” ve “Göçe Gönüllü Olanlar: Bayramiçliler, İstanbullular ve Diğerleri” alt başlıkları ile ele alınmıştır. Buna göre “Göçe Mecbur Olanlar: Adalı Rumlar ve Göçmen Türkler” alt başlığında, Osmanlı imparatorluk döneminin son yıllarının getirdiği toplumsal siyasal olayların tebaası ve reayası üzerindeki etkileri göç hareketlerinin yaşanması, Birinci Cihan Harbinin sonucu yapılan antlaşmaların getirdiği nüfus mübadelesi Çanakkale adalarında bağcılık faaliyetlerine etkisi resmi makamlarca çözüme kavuşturulma yolları yapılan araştırmalar ve alıntılarla göç hareketleri anlatılmıştır. Bozcaada ve Gökçeada’nın Türkiye Cumhuriyeti döneminde kazandığı yasal statülerin bilgileri verilerek idari ve mali gereklerinin yanında eğitim ve kültür hususunda uygulanan kanunların Rum halkı üzerinde etkileri ve sonuçları üzerine durulmuştur. Çanakkale adalarında yapılan kitlesel Türk göçlerinin sebepleri üzerine durulmasının yanı sıra gelen/getirilen “mecbur”(Dinç, 2021: 19) ilk Türk gruplarının hangi bölgelerden geldiği açıklanmış, resmi makamlarca adalar üzerinde yapılan statü değişikliklerinin yanı sıra eğitim, proje, yatırım konularında ki atılan adımlara değinilerek Türkiye Cumhuriyetinin 1950’ler sonrası gerek iç dinamiklerin getirdiği Türk-Rum halklarının yaşadığı tarihi dönüm noktaları olan olayların adalar özelindeki yaşanmışlıkları kaynak kişilerin anlatıları ile nakledilmiştir. Siyasal olayların getirisi olarak yapılan göçler Rum nüfusunun azaldığı, Türk nüfusunun ise artışı ve geldikleri yörelerin yanı sıra göçe tabi olma nedenleri ve iş alanları ile dağılımları incelenmiştir.

“Göçe Gönüllü Olanlar: Bayramiçliler, İstanbullular ve Diğerleri” alt başlığında ise Çanakkale adalarının 20. yüzyıldaki tarihi “mecburiyet” ve “gönüllülük” dışında “mevcut koşulların iyileştirilmesi” olgusu ile ekonomik şartların ön plana çıktığı göç nedenleri üzerinde durularak, Bozcaada’nın önemli tarımsal üretimi olan bağcılık ve özellikle Rumlara atfedilen şarapçılığın yerli Türk ailelerine geçmesiyle iş gücüne duyulan ihtiyaç dahilinde Çanakkale ilçelerinden gelen işçilerin kalıcı ve Bozcaada’nın yerli halkı olmalarında yaşanan süreçleri kaynak kişilerin anlatımları ile ele alınmıştır. Bir başka göç boyutu tatil amacı ile büyükşehirlerden gelen grupların yanı sıra adanın doğal güzelliklerini işletme maksadı ile gelen grupların “İstanbullular” nitelendirmesiyle ortaya çıkan kozmopolit yapı ele alınmıştır. Öte

yandan Gökçeada’ya gelen “diğerleri”nin adaya gelişleri, yerleşimleri kaynak kişilerin ifadeleriyle kimi grupların Rumlara ait evlere sahip olma süreçlerinde yaşanan vakalar anlatılmıştır. Gökçeada’ya yerleşen, Türk göçlerinin Bozcaada’ya yerleşen Türk göçlerinden çeşitli olmasının nedenleri üzerine durulmuştur.

Eserin ikinci bölümü “Çanakkale Adalarında Halk Kültürü” başlığını taşır. Araştırmacının uzmanlık alanı olan halkbilimi ile ilgili bulgularını sunduğu bu bölümde, “Kültür” ve “Kültürlenme” kavramları göç olgusuna etkisi ve süreçleri bireysel ve toplumların sosyal hayatlarındaki yeri hakkında alıntılar yapılarak Çanakkale adalarında yerli Rum kültürünün yaşanan göçler ile yeniden şekillenmesinin yanı sıra anakaradan bağımsız oluşan ada kültürü üzerine zorlu yaşam şartlarına uyum sağlama, temel ihtiyaçlardan barınma ve beslenme ile sosyal ilişkiler açısından ele alınmıştır.

Bölüm içerisindeki “Herkes Kapısı Açık Yatardı: Özlenen Dün ile Hızlanan Bugün Arasında Adalarda Halk Hayatı” alt başlığında adalar halkının günlük yaşantılarındaki kültürel örüntüler, geçmiş ve günümüz bağlamlarında değerlendirilmiştir. Araştırmacının mülakat yaptığı hemen tüm kaynak kişiler önceki yaşamlarında adalarda sakinlik, güven, barış, dinginlik içerisinde yaşadıkları hayatlarının yerini özellikle turizm sektörünün gelişmesiyle birlikte bir hızlı ve kaotik ortama bıraktığını düşündüklerini vurgulamışlardır. Bölümdeki bir diğer başlık olan “Taş Evlerden Pansiyonlara Adalar Mimarisi” alt başlığında ise adalarda geliştirilen geleneksel mimari bileşenleri halk mimarisi bağlamında değerlendirilmiş ve adaların yerleşme biçimleri üzerinde durulmuştur. Buna göre adalardaki yaşam alanlarının coğrafik şartlar ve doğal çevrenin getirisi ile şekillenmesi ile oluşan mimari kültürün her iki adada gösterdiği farklılıklar ve benzerlikler gerek kent- kırsal bağlamlarında gerekse Rum- Türk kültürleri ve dini inançları etrafında teşekkül eden yerleşim biçimleri ile önemli sosyalleşme alanları detaylandırılmış; geleneksel mimarinin hızlanan turizm faaliyetleri ile geçirdiği değişim ve dönüşüm üzerine durulmuştur.

Adalardaki halk mutfağının ele alındığı “Şarapçılıktan Rakı Masalarına Adalarda Demlenen Sofra Kültürü” alt başlığında bir yandan geçmiş ve günümüz karşılaştırmaları sunulmaktayken yine aynı bakışla, turizmin halk mutfağı örüntülerindeki dönüştürücü etkisi kaynak kişi görüşlerine de yer verilmek suretiyle sunulmuştur. Adalarda yaşayan mevcut halk kitlesinin gelenek bileşenleri ise “Adalarda Gelenek, Görenek, Uygulama ve Halk İnanışları” alt başlığında incelenmiştir. Bu başlıkta bir yandan özellikle Gökçeada’da iskan edilen farklı Türk kitlelerinin ortak bir geleneksel yapı oluşturmaktan henüz uzak oldukları ve özellikle turizm etkisiyle git gide sekülerleşen ortamda ada halkının geleneksel bağlarının büyük ölçüde zayıfladığı fikri ortaya çıkmıştır. Bölüm içerisinde takip eden “Adalarda Patron Kadınlardır: Halk Ekonomisi ve Çanakkale Adaları” alt başlığında adaların halk ekonomisinde “yeni adalı” kadınların önemli bir rol oynadığı, günümüz turizm odaklı ekonomik faaliyetlerinin her anında kadınların daha çok söz sahibi oldukları değerlendirilmiştir. Çanakkale adalarındaki göçmen kitlelerin halk edebiyatları ürünleri ise “Adalarda Halk Edebiyatı” alt başlığında ele alınmış ve fakat adalardaki birbirinden farklı Türk gruplarının adalara özgü bir halk edebiyatı geleneği geliştirmekten oldukça uzak oldukları tespit edilmiştir. “Adalarda Panayır, Festival ve Şenlikler” alt başlığında ise bir yandan Rum kültüründen kalma ritüelistik festivallerin devam ettiği öte yandan yeni kültür, sanat festivalleri için adaların birer plato olarak süreç içerisinde benimsendiği belirtilmiştir.

Eserin “Edebiyat ve Sanatta Çanakkale Adaları” başlıklı üçüncü bölümünde ise Çanakkale adalarını konu alan tüm edebi eserler ile sinema başta olmak üzere diğer sanat dallarındaki Çanakkale adaları görünürlükleri üzerinde durulmuş, bu çalışmaların özellikle 2000’li yıllarda adaların turizm çekiciliğini artırdığı değerlendirilmiştir. Bölümün bir diğer alt başlığı olan “Diğer Sanat Dalları ve Çanakkale Adaları”nda ise büyükşehirlerden gelen sanatçıların oluşturdukları atölye ve sanat etkinlikleri ile icra ettikleri sanat dallarını kültürel ve

ekonomik olarak ele alınmasının yanı sıra ada sakinlerinin de turizm getirisi olarak başladıkları çeşitli alanlarda ortaya çıkarılan amatör ürünlerin sunulduğu sanat ortamları ele alınmıştır.

Çanakkale adalarında 1960’lardan itibaren meydana gelen göçlerle birlikte ortaya çıkan etnik ve nüfus dönüşümü sonucundaki kimlik ve aidiyet tutumlarının incelendiği “Çanakkale Adalarında Kimlik ve Aidiyet” isimli dördüncü bölümde ise Çanakkale adalarının yeni sakinleri olarak yazarın verdiği isimle “yeni adalılar”ın adaptasyon, kimliklenme ve aidiyet süreçleri üzerinde durulmuştur.

“Adalı Olabildik mi? Yeni Adalıların Kimlik ve Aidiyet Tutumları” alt başlığında “kimlik” kavramı üzerindeki tanımlamalardan sonra “Yeni Adalılar”ın getirdikleri kimlik tutumları ile burada yeni oluşturdukları kimlik ve aidiyete olan bakışları ve geçen yıllar ile kuşaklar arasındaki farklılıklara cevap aranmıştır. “En Adalı Hangimiz? Yeni Adalılar ve Ötekileştirme” alt başlığında ise Çanakkale adalarında yaşanan ilk göçlerden günümüze yerliler ile diğerleri veya yeni gelenler arasındaki ötekileştirme hususlarına değinilmiş, sözlü kaynaklardan alınan bilgilere göre her iki adada zaman zaman bazı ötekileştirmeler yaşansa da bunların hiçbir zaman zorlayıcı ve tehditkar mevzulara evrilmediği tespit edilmiştir. Bu durumda adalarda yerli Rum nüfusunun hızla azalmasının da etkisinin büyük olduğu düşünülmüştür. Bölümün son alt başlığı olan “Dönen de Pişman, Gelmeyen de...: Yeni Adalıların Geri Dönüş Tutumları”nda ise yaşanan 60 yıllık göç olgusunun oluşturduğu “Yeni Adalılık” kimliği ve aidiyet olgusu ile kaynak kişilere yöneltilen sorular çerçevesinde göç ettikleri yerlere dönme düşünceleri toplumsal çevre ve toplumsal refleksler bağlamında değerlendirilerek açıklanmıştır.

Bir halkbilimci gözüyle, göç olgusunun özellikle sosyokültürel dönüştürücü etkisiyle ele alındığı çalışmasında Dinç, kendi tabiri olan “yeni adalılar” çerçevesinde göç olgusunun yaşandığı Çanakkale adalarındaki mevcut Türk halk kültürünü saha güncelinden derlemeler ile hemen tüm yönleriyle değerlendirmiştir. Araştırmacının Çanakkale adalarının yaşadığı göç sürecini “gönüllülük ve zorunluluk” bağlamlarıyla ele alması; yaşanan etnik, kültürel ve sayısal dönüşümü temel dönüm noktalarıyla ortaya sunması; adaların 1960’lardan itibaren yerleşen yeni sakinlerinin geliştirdikleri kimlik ve aidiyet tutumları ile karşılaşılan ötekileştirmeleri ilk kez Türk kültürü bağlamında değerlendirmesi, eserin en dikkat çekici tespit ve katkıları olarak yorumlanmalıdır. Zira bugüne kadar Bozcaada ve Gökçeada üzerine yapılan çalışmalarda - isabetli de olsa- Rum kültürü sıklıkla ele alınmış, Rumların göç süreçleri zaman zaman Türkiye Cumhuriyeti’ni oldukça sert biçimde eleştiren çalışmalarla değerlendirilmiştir. Öte yandan Dr. Dinç bu çalışmasında meseleye tam aksi bir istikametten bakarak, Rumların göçleriyle paralel olarak adalara iskân eden veya ettirilen Türklerin de benzer göç tecrübeleri yaşadıklarını; her birinin çeşitli sebeplerle eski yurtlarını terk etmek durumunda kaldıklarını göz önünde bulundurmuş; adaların yarım yüzyılı aşkın geçmişinde artık bu “yeni adalı” kitlenin etkilerini gözlemlemek gerektiğini ifade etmiştir. Bu anlamda Dinç, kitabına ana başlık olarak seçtiği “Yeni Adalı” sıfatıyla Çanakkale adalarına göçle gelen/getirilen Türk kitlelerin zaman içerisinde geliştirmiş olduğu adalılık kültürüne ilk kez Türkler nezdinde bakarak hem literatür hem de saha araştırma sonuçları çerçevesinde, göçle oluşan ve turizm etkisiyle önemli bir dönüşüme giren Bozcaada ve Gökçeada günümüz kültürünü başarıyla okuyucuya ve Türk akademisine sunmuştur.

Kaynakça

DİNÇ, Mustafa (2021). *Yeni Adalılar Çanakkale Adalarında Göç, Halk Kültürü, Kimlik ve Dönüşüm*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

<i>Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:</i>
Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.
Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.
Destek ve Teşekkür: Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvuru herhangi bir kişi bulunmamaktadır.
Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Yazarın Notu: Bu çalışma herhangi bir sempozyum bildirisi olarak sunulmamış ve herhangi bir tezden üretilmemiştir.
Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.
<i>The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":</i>
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.
Funding: No support was received from any institution or organization for this study.
Support and Acknowledgments: There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.
Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.
Author's Note: This study was not reported as a symposium paper and was not produced from any thesis.
Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author