

Kültür

Journal of Cultural Studies

Araştırmaları Dergisi

ISSN: 2651-3145

Yıl: 2024 Sayı: 22 | <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder>

Ahmet Can AKGÜN
Arda KORKMAZ
Ayla YILMAZ
Aynur KOÇAK
Başak ÇÜN
Cahide YAGUBOVA
Cengiz YALÇINKAYA
Doğanay DAĞLAR
Gülten BULDUKER
Hanife YAMAN
Hilal AKÇA
Mehmet Akif ÖZDAL
Mehmet Ali ÇELİKEL
Merve Burcu MARAL
Metin KAYA
Ömer Kemal GÜLTEKİN
Ramazan BARDAKÇI
Sena AYDIN
Şifanur SAMUR
Tuğba MEZLİN
Ümit İŞLEK
Yakup ÇELİK
Yavuz ÇELİK
Yusuf Can TIRAŞ





KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Journal of Cultural Studies

ISSN: 2651-3145 / e-ISSN: 2687-5241

Yıl/Year: 7, Sayı/Issue: 22

(Eylül/September, 2024)

Yayıncı/Publisher

Mehmet Ali YOLCU

Baş Editör/Editor-in-chief

Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU

(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Eş Editörler/Co-Editors

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Alan Editörleri/Section Editors

Felsefe, Din Bilimleri, Dinler Tarihi

Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)

Sosyoloji, Antropoloji, Kültürel Çalışmalar

Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)

Modern Türk Edebiyatı, Dünya Edebiyatları

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Dilbilim, Türk Dili

Doç. Dr. Erkan HİRİK (Samsun Üniversitesi, Türkiye)

Tarih, Genel Türk Tarihi, Çin Kültürü ve Tarihi

Doç. Dr. H. İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Klasik Türk Edebiyatı, Osmanlı Araştırmaları, Doğu Dilleri ve Edebiyatları
Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Batı Dilleri ve Kültürleri, İngiliz Edebiyatı
Doç. Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Folklor, Şamanizm, Kültürel Çalışmalar
Dr. Hasan KIZILDAĞ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye)

Yayın Kurulu/Editorial Board

- Prof. Dr. Alfina SIBGATULLINA (Rusya Bilimler Akademisi, Rusya)
Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Kırklareli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Galina MIŠKINIENĖ (Vilnius Üniversitesi, Litvanya)
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Oktay YİVLİ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Kırgızistan)
Prof. Dr. Rafael CARPINTERO ORTEGA (İstanbul Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ (Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY (Milli İlimler Akademisi, Azerbaycan)
Prof. Dr. Süheyla SARITAŞ (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erkan HİRİK (Samsun Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. H. İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Murat GÜR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Sercan H. BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Hasan KIZILDAĞ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye)

Yabancı Dil Danışmanları/Foreign Language Advisors

Doç. Dr. Sercan Hamza BAĞLAMA

Redaksiyon ve Düzenleme/Editing and Proofreading

Cem MERİÇ

Sekreter/Secretary

Ezginur MEŐE

Baskı/Print

Meydan Baskı Fotokopi, Sertifika No: 70835

Kapak Tasarım

Berkant PARLAK

İletişim/Contact

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder>

kulturarastirmalaridergisi@gmail.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Çanakkale

mehmetalilyolcu@gmail.com / 0505-5715444

İndeks Listesi/Index List

MLA (Modern Language Association), **EBSCO**-Humanities Source Ultimate Database, **ICI** (Index Copernicus International), **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), **ASOS** İndeks, **EuroPub**-Academic and Scholarly Research Publication Center, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **ULRICHSWEB**-Global Serials Directory, **SCILIT**-Scientific Literature, **BASE** (Bielefeld Academic Search Engine Universität Bielefeld), **DRJI** (Directory of Research Journals Indexing), **ESJI** (Eurasian Scientific Journal Index), **İSAM**-Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Tarihi Makaleleri Veri Tabanı, **ASCI** (Asian Science Citation Index).

Amaç: Kültür Araştırmaları Dergisi, “kültür” kavramını merkeze almak suretiyle kültüre farklı açılardan yaklaşan disiplinlerin araştırma alanına giren konularla ilgili güncel bilgi ve bulguların tartışılmasına katkıda bulunmayı; bilimsel ve etik ilkelerle uyumlu nitelikli bir akademik yayın platformu olmayı amaçlar. Dergi; kültürel süreçleri, metinleri, geleneksel yapıları ulusal çerçevelerin ve bölgesel önyargıların ötesinde yeniden düşünmeyi, eleştirel perspektifleri desteklemeyi benimser. Dergi, iyi teorize edilmiş ampirik araştırmalar, içerik açısından yenilikçi bakış açıları ile dar görüşlülüğün ve spekülatif bilgi üretiminin tehlikelerine karşı teorik ve metodolojik yenilikler için kritik bir alan sağlamayı hedefler.

Kapsam: Kültür Araştırmaları Dergisi’nde, folklor, dil, tarih, edebiyat, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji gibi kültür bilimleri ile ilgili araştırma veya derleme makaleleri, çeviriler, kitap inceleme yazıları, editöre mektup türünden çalışmalara yer verilir. Yazıların kültürel araştırmalara katkıda bulunması beklenir. Salt betimleyici, hipotezi iyi oluşturulmamış, özgünlüğü az olan makaleler tercih edilmezken; teorik tartışmalar içeren ve/veya disiplinlerarası yaklaşımlara sahip makalelere öncelik tanınır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında olmak üzere üçer aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Kültür Araştırmaları Dergisi’ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili, Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Creative Commons lisanslıdır ve Budapeşte Açık Erişim Politikasını uygulamaktadır. Kültür Araştırmaları Dergisi, Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından belirlenmiş uluslararası etik kurallara uymaktadır.



Kültür Araştırmaları Dergisi, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği’nin maddi ve teknik desteğiyle basılmaktadır.



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles



Ümit İŞLEK	1
Divan-ı Hikmet'te Dört ve Kırk Sembolizminin Kökenine Dair <i>On the Origin of the Symbolism of Four and Forty in Divan-ı Hikmet</i>	
Şifanur SAMUR	16
Türk Kültüründe Büyü Yapımında Kullanılan Otlar: Sivas Örneği <i>Herbs Used in Spell Casting in Turkish Culture: Sivas Example</i>	
Aynur KOÇAK, Tuğba MEZLİN	31
Dede Korkut Kitabı'nda Yeme-İçme Kültürüne İşlevsel Yaklaşım <i>Functional Approach to Eating and Drinking Culture in The Book of Dede Korkut</i>	
Cahide YAGUBOVA	55
Anlatıcının İcrası Sürecinde Varyantlar <i>Variants in the Narrator's Performance Process</i>	
Arda KORKMAZ	68
Talip Apaydın'ın <i>Sarı Traktör</i> 'ünün Başkahramanı Çocuk İşçi Arif ve Arif'in Eğitim Olanakları <i>Child Labor Arif, the Protagonist of Talip Apaydın's Sarı Traktör, and Arif's Educational Opportunities</i>	
Gülten BULDUKER	87
Mehmet Akif Ersoy'un Şiirlerinde Aile ve Kadın <i>Family and Women in Mehmet Âkif Ersoy's Poems</i>	
Doğanay DAĞLAR, Hilal AKÇA	104
Rifat Ilgaz'ın "Alişim" Şiirinde Ötekilik <i>Otherness in Rifat Ilgaz's Poem "Alişim"</i>	
Cengiz YALÇINKAYA, Yakup ÇELİK	119
<i>Osmancık</i> 'ta Kuruluş Kavramının Roman, Tiyatro, Senaryo Türlerinde İncelenmesi <i>Examination of the Concept of Establishment in Osmancık in Novel, Theatre, and Screenplay Genres</i>	

Mehmet Ali ÇELİKEL	135
Trans(inter?)textual Migrations (Relations?) in the Traditional (Post-modernist?) Narrative of Salman Rushdie <i>Salman Rushdie'nin Geleneksel (Postmodernist?) Anlatılarında Metinlerarası Göçler (İlişkiler?)</i>	
Başak ÇÜN	148
“Three-Quarters of an Hour to Consume Everything”: Dorian Gray and Commodified Aesthetics <i>“Her Şeyi Tüketmek İçin Bir Saatin Dörtte Üçü” : Dorian Gray ve Metalaşan Estetik</i>	
Ömer Kemal GÜLTEKİN	165
More Than a Boarding House: Generation of Heterotopia in Harold Pinter’s <i>The Birthday Party</i> <i>Bir Pansiyondan Fazlası: Harold Pinter’ in Doğum Günü Partisi’ nde Heterotopya Oluşumu</i>	
Ramazan BARDAKÇI, Yusuf Can TIRAŞ	179
Eyyûb Bin Halîl’in <i>Tezkiretü’l -Acâyib ve Tercemetü’l -Garâyib</i> Adlı Eserinde Taşlar <i>Stones in Eyyûb Bin Halîl’s Work Named Tezkiretü’l -Acâyib ve Tercemetü’l -Garâyib</i>	
Ahmet Can AKGÜN	209
Bir Yumuşak Güç Aracı Olarak Çizgi Film: <i>Rafadan Tayfa</i> Örneği <i>Cartoon as a Soft Power Instrument: Rafadan Tayfa Case</i>	
Ayla YILMAZ	235
Fatih Sultan Mehmet’in Kaftanlarının Barthes’in Göstergebilimsel Yöntemiyle Çözümlemesi <i>The Analysis of Fatih Sultan Mehmet’s Caftans Using Barthes’s Semiotic Method</i>	
Yavuz ÇELİK	253
<i>Babayiğit ve Keşanlı Ali Destanı’nın Strauss’un Evrensel İnsan Doğası İlişkisi Açısından Karşılaştırılması</i> <i>A Comparison of The Playboy of the Western World and The Epic of Keşanlı Ali in terms of Strauss’ Principle of Universal Human Nature</i>	

Mehmet Akif ÖZDAL	280
21. Yüzyıl Yapay Zekâ Destekli Resimlerde Avrupa ve Türk Kültüründen İz- ler <i>Traces of European and Turkish Culture in 21st Century Artificial Intelligence Sup- ported Paintings</i>	

Metin KAYA	308
Bibliometric Analysis of Constantinople Studies Through Voswiever <i>Woswiever ile Konstantinopolis Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi</i>	

Derleme Makaleleri / Review Articles

Merve Burcu MARAL	319
Osmanlı Devleti'nde Modern Spor Süreci <i>Modern Sports Process in the Ottoman Empire</i>	

Süleyman Anıl TOMBAK	330
19. Yüzyıl Divan Şairlerinden Eşref Paşa'nın Divanında Bulunmayan Bazı Şiirleri <i>Some Poems of Eşref Pasha, one of the 19th Century Divan Poets, that are Not in His Divan</i>	

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Hanife YAMAN	344
Boğaz Sözcüğünün Monografisi: Boğaz Sözcüğünün Kavram Alanı ve Kullanımı Üzerine Bir İnceleme <i>The Monography of the Word Throat: A Study on the Concept and Usage of the Word Throat</i>	

Sena AYDIN	351
Küresel Edebiyat <i>Global Literature</i>	

Yazar Rehberi	360
----------------------------	-----

Saygıdeğer okurlar,

17 araştırma makalesi, 2 derleme makalesi ve 2 kitap incelemesi içeren Kültür Araştırmaları Dergisi'nin 22. sayısı ile karşınızda olmaktan mutluluk duyduğumuzu ifade etmek isteriz. 2024'ün üçüncü sayısı olan elinizdeki bu sayıda edebiyat, folklor, kültür tarihi, dil, sanat tarihi, görsel kültür ve sinema alanlarıyla ilgili olarak 4 İngilizce, 17 Türkçe makaleye yer verdik. Keyifle okuyacağınızı umuyoruz.

Dergimizin nitelikli yayıncılık anlayışı ile kültür bilimlerine yeni bir soluk getirdiğini söylemek mümkündür. Bundan sonraki süreçte de çalışmalarımızı sürdüreceğiz. Dergipark'ın yaptığı bir güncelleme nedeniyle kayıtlı kullanıcılar üzerinden dergi kurullarımızı revize ettik, "danışma kurulu"nu kaldırarak sadece "yayın kurulu" oluşturduk. Önümüzdeki periyotlarda yazım kurallarımızda revizyona gitmek gibi bir düşüncemiz var. Yapay zekâ ile yazılan yazılar konusunda da editörlerimizle fikir alışverişi yapıyoruz, Batı'daki ciddi dergilerin tutumlarını takip ediyoruz. Diğer yayıncılık anlayışlarında da olduğu gibi Türkiye'de bu konuyla ilgili oluşabilecek kurallarda katkımızın olacağına inanıyoruz.

Bu sayının hazırlanmasında gönüllü olarak değerli vakitlerini ayıran editörlerimize, sekreteryamıza, yabancı dil danışmanlarımıza, redaksiyon-düzenleme ekibimize, sekreteryamıza, yayın ve danışma kurullarımızın değerli üyelerine minnettarız. Bu sayıda yazısı olan 25 yazarımıza; bu periyotta kabul edilen ve reddedilen makaleler için hakemlik yapan tüm hocalarımıza ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Dergimizin basım maliyetleri ve diğer giderlerini üstlenen Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği'ne; PA Paradigma Akademi Yayınlarına bilimsel bilginin yayılmasına katkıda buldukları için teşekkür ediyoruz. Aralık 2024'te yayımlanacak olan 23. sayıda buluşmak dileğiyle...

Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU

Baş Editör

Eylül 2024

DİVAN-I HİKMET’TE DÖRT VE KIRK SEMBOLİZMİNİN KÖKENİNE DAİR

On the Origin of the Symbolism of Four and Forty in Divan-ı Hikmet

Ümit İŞLEK*

ÖZ

Ahmed Yesevi, döneminde toplumun ihtiyacı olan toplumsal birliğe önem vermiş ve *Divan-ı Hikmet* adlı eserinde İslam dinini anlatırken tabii olarak toplumu bir araya getirecek ve onları kenetleyip örgütleyecek unsurlara pek çok kez yer vermiştir. Süreç bu şekilde ilerlemişken *Divan-ı Hikmet* üzerine yapılan incelemeler daha çok ilahi aşk gibi manevi konulara yoğunlaşmışsa da kısmen eserin eğitime işlevi veya kelime kadrosu üzerine incelemeler yapılmış ve bunlar İslami çerçevede değerlendirilmiştir. Sembolik değer olarak kutsal sayıların kullanımı gibi unsurlar İslami çerçeve araştırmalarıyla kolaylıkla kaynaşmıştır çünkü gerek İslam’da gerek Orta Doğu dinlerinde gerekse İslam öncesi Türk inançlarında sayıların kutsal sayılması gelenek hâlinde süregelen bir durumdur. Tespit edildiği kadarıyla *Divan-ı Hikmet*’te yer alan kutsal sayılarla ilgili çalışma sayısı ikidir ve bunlar da makale boyutundadır. Fakat bu çalışmalarda da kutsal sayıların İslam öncesi Türklerdeki yerine değinilmemektedir. Bu çalışmada *Divan-ı Hikmet*’te dört veya kırk gibi kutsal sayıların yalnızca İslami tesirlerle kullanılmadığını ortaya koymak gerekliliği hasıl olmuş ve çalışmada bu amaç güdülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Ahmed Yesevi, *Divan-ı Hikmet*, kutsal sayılar, sembolizm, dört.

ABSTRACT

Ahmed Yassawi attached importance to social unity, which was a need of the society in his time, and while explaining the religion of Islam in his work *Divan-ı Hikmet*, he naturally included many elements that would bring the society together, unite and organize them. While the process has progressed in this way, the studies on *Divan-ı Hikmet* have mostly focused on spiritual issues such as divine love, but some studies have been made on the educational function of the work or its vocabulary, and these have been evaluated within the Islamic framework. Elements such as the use of sacred numbers as symbolic value are easily fused with the Islamic framework because it is a tradition in Islam, Middle Eastern religions and pre-Islamic Turkic beliefs that numbers are considered sacred. As far as can be ascertained, there are only two studies on the sacred numbers in *Divan-ı Hikmet*, and

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çanakkale/Türkiye. E-posta: umitislek.2117@gmail.com. ORCID: 0009-0009-8850-6033.

these are in the form of articles. However, these studies do not mention the place of sacred numbers in pre-Islamic Turks. In this study, it became necessary to reveal that sacred numbers such as four or forty were not used only with Islamic influences in *Divan-ı Hikmet*, and this was the aim of the study.

Keywords: Ahmed Yassawi, *Divan-ı Hikmet*, sacred numbers, symbolism, four.

Giriş

Orta Asya'da bulunan Türkler İslam'ı 9. yüzyıldan itibaren tanımaya başlamışlardır. Sonrasında 10. yüzyılda bu din halk ve devlet adamları arasında yayılmıştır. 12. yüzyıla gelindiğinde Merv gibi şehirlerde İslam etkisi yoğun bir şekilde ortaya çıkmaya başlamış ve Türk-İslam sanatı söz konusu olmuştur. Geline eşğin öncesi ve sonrasında yer alan temel faktörlerin başında İslam'ın bu bölge kırsalında yayılmasını kolaylaştıran tasavvuf ve tarikat efradının faaliyetleridir. Pir-i Türkistan olarak da bilinen Ahmed Yesevi'nin bu yöndeki faaliyetleri tartışmasız en önemli ve güçlü etkiler arasında yer almaktadır. Dağınık bölgelerde ve konargöçer şekilde yaşayan halk Yesevi'nin faaliyetleri ile İslam'ı tanımaya başlamıştır. Kendisi doğrudan Orta Asya'yı, dolaylı olarak yani öğrencileri aracılığıyla Anadolu'yu büyük ölçüde etkilemiş ve İslamlaştırmıştır.

Yesevi'nin gerçek hayatı, dinî anlayışı, karakteri hakkında tarihî belgeler çok azdır. Kendisiyle ilgili varılan sonuçların çoğu, kendisinden sonra öğrencileri veya takipçileri tarafından yazılmış olan edebî eserlere dayanmaktadır. Bilindiği üzere Yesevi'nin kendisi iyi bir medrese eğitimi almış, sünnet ve şeriata bağlı kalmış Sünni bir âlimdir. Şeriat, tarikat ve tasavvuf alanlarındaki hâkimiyeti ve bilgisi ile lirizmden uzak ve tamamen halk diliyle işlenip sanat kaygısı gütmeden söylenmiş şiirleri Yeseviliğin halk arasında kolayca yayılmasını sağlamıştır. Bir şeyh ve ahlakçı sıfatıyla hem çevresini hem yerli halkı ve köylüyü hem de göçebeleri saf bir dille ve Türklerin alışık oldukları şiir şekilleriyle etkilemiştir (Köprülü, 1976: 146-147). Birçok araştırmacının da mutabık olduğu üzere Yesevi'nin en önemli eseri *Divan-ı Hikmet*'tir (DH) ve söz konusu sosyolojik, dinî, psikolojik, edebî ve dil gibi yapılar bu eserde gözlemlenebilmektedir.

Türk tasavvuf edebiyatının bilinen en eski eserlerinden biri olan DH'de Allah ve peygamber sevgisi, yoksul, garip ve mazlumların topluma katılmaları, ümmet olma bilinci işlenmektedir. Burada sade ve öğretici dille yazılan şiirler ve bu şiirlerde yer alan yerel unsurlar, dönem toplumunun yaşamış olduğu sıkıntı ve dağılmalar aracılığıyla kitleler İslam'a davet edilmişlerdir.

Eserde yer alan hikmetler topluma ideal insanın uygulaması gereken kuralları ve kaçınması gereken yasakları öğretmektedir. Sanatlı ve anlaşılması güç bir dilden kaçınılarak ifade edilen bu kısa şiirlerde amaç toplumu yeni dine davet etmek ve onları tam anlamıyla toplumsallaştırarak kenetlemektir. Toplumun tüm kesimlerinin katıldığı ortak bir ideal dünya, ümmet kavramıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle yoksulluktan kaynaklanan adaletsiz aristokrasi beraberinde döneme özgü sınıfların oluşmasına ve bu sınıflar arasında gruplaşmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu toplumsal çözümler Yesevi'nin göz ardı ettiği durumlar değildir. Kendisi hikmetlerinde dezavantajlı grupların da hoş görülmesi gerektiğine ısrarla vurgu yapmıştır. Ona göre yolda kalmışlar, yoksullar, garipler, mazlumlar, fakirler, çıplaklar, asiler, yetimler, günahkârlar vd. toplumun içerisinde yer almalılardır. Zira dönemin içerisinde yer aldığı sosyopolitik süreç dikkate alındığında toplumda kenetlenmeden ziyade dağılmalar söz konusudur. Yesevi, hikmetlerini toplumu bir araya getirmek ve ortak bir ruh oluşturmak için eğitici bir araç olarak da kullanmıştır. Hâl böyleyken DH terbiye rehberi olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Hem İslam öncesi Türk motif ve inançları hem İslam öncesinde kullanılan dörtlük gibi şiir şekilleri ve hece ölçüsü ile bu davet ılımlı karşılanmıştır. Söz konusu terbiye ve öğretimde kullanılan İslam öncesi Türk motiflerinden biri de formülistik sayılardır.

Formülistik sayılar halk kültürü içerisinde değerlendirilen, tekerleme, masal, destan, halk hikâyesi, şiir gibi türlerde sıklıkla karşılaşılan yapılardır. Formeller belli art fikirleri veya kavramları temsil edebilirler ki genellikle sembolik anlamları vardır ve icracının da işini büyük ölçüde kolaylaştırmaktadırlar (Yolcu, 2011: 87). Erkan Karagöz'ün de belirttiği gibi (2020: 64) formeller, kimi misyonların yüklendiği özel söyleyiş barındıran yapılardır. Formülistik sayı gibi yapılar halk arasında sıklıkla kullanılan yapılardır ve çoğunlukla kutsal olanla ilintilendirildiği için kutsal sayılmaktadırlar.

Türk halk inanmalarında sayıların değeri daha çok İslam öncesi Türk inançlarında aranmalıdır. İslam dininde bir, üç, yedi, on iki, kırk gibi sayıların işaret ettikleri kimi art anlamları vardır ancak kutsiyet atfında İslam öncesi inançların da rolü yadsınamaz. Artun'un da belirttiği üzere (2020: 382) söz konusu etki İslamî olduğu kadar Orta Asya yaşayışına ve Şamanizm'e de dayanmaktadır. Belirtilmelidir ki bu sayılar Türk edebiyatı ve anlatı tarihinde geri gittikçe çoğalmaktadır. Özellikle dinî içeriğe sahip eserlerde kutsal sayılar daha çok görülmektedir. Bununla birlikte sosyal hayatı yansıtan yapı ve yapıtlarda kutsal sayılarla karşılaşılmaktadır.

Şüphesiz DH gibi Türk tasavvuf edebiyatının ilk örneklerinden sayılan ve gerek içerik gerek şekil özellikleri içerisinde yer alan birçok açıdan zengin bir eserde formülistik sayılara sıklıkla denk gelinmektedir. Bu eserde dikkati çeken “kırk” ve “dört” sayıları önemli kutsal sayılardandır. Dünyanın birçok yerinde görülse de özellikle İslam kültür dairesi içerisindeki halkların sözlü ve yazılı geleneklerinde kırk sayısı kutsal sayılardandır. Kültür coğrafyası fark etmeksizin hayatın kendisini bir sembol ile ifade ederler, kendilerine gizlenen anlam ve mesajlarla hayatın manevi, ruhsal kısmını açıklarlar (Keleş, 2019: 563). Kültür unsuru olmaları sebebiyle hayatta herhangi bir aşamada, herhangi bir vesileyle karşımıza çıkabilmektedir. Dört rakamının çokluk hâlleri de bu bağlamda düşünülebilir çünkü sözlü anlatı gibi durumlarda dört herkesçe yetersiz kalacağından olağanüstü güçler de düşünülüp kırka, kırk dörde, yüz yirmi dörde, dört yüz kırk dörde vs. tamamlanmaktadır.

Dört, yaşam ve mükemmellik için yeterli olan sayıdır. Antik Yunan’da tanrının evreni düzenlediği ilk madde olan *arkhe*’nin filozoflarca yorumlanması sonucunda ateş, su, toprak ve hava dört temel madde sayıla gelmiştir (Karlıağa, 1991). “Anâsır-ı erbaa” denilen dört unsur yani dört elementin kökeni de bu felsefeye dayanmaktadır. Muhammed’in kırk yaşında ilk vahyi alması ya da Alevi cemlerinin Kırklar Cemine atıfta bulunması da kayda değerdir (Çoruhlu, 2002) ancak bunların hepsini burada zikredilmeyecektir. Öte yandan İslamiyet öncesi Türk düşüncesindeki dört yön, dört nehir, dört direk, kırk gece, kırk gündüz, kırk ordu, kırk kız, kırk çadır (Ögel, 2014) vd. gibi kavramlar göz önüne alındığında dört ve kırk sayısının Türkler için baştan beri kutsal olduğu anlaşılmaktadır. Diğer taraftan dört ve kırkın atasözü ve deyimlerde de sıklıkla kullanıldığı yapılan araştırmalar (Ulutaş ve Batur, 2018) sonucunda bilinmektedir.

Bilindiği gibi kırk sayısı Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir ancak bu önem sadece Türklerde değil aynı zamanda neredeyse tüm dünya kültürlerinde etkinlik kazanmıştır. Bu bağlamda kırk sayısı Türk destanlarında birçok kez geçmektedir. Oğuz Kağan destanında Oğuz’un verdiği şölende diktirdiği sütunların boyu kırk kulaç (Sakaoğlu ve Duymaz, 2017: 212), *Manas* destanında, *Manas*’ın yanındaki yiğitlerin sayısı kırk kişi (Hatto, 1995: 28), Dede Korkut Kitabı’nda kırk yiğit kişi (Ergin, 2018: 78), Karakalpakların Kırk Kız destanında kırk kız ve hatta Kırgızistan bayrağında güneşin etrafında kırk Kırgız boyunu simgeleyen kırk küçük ışık vardır. Masal ve hikâye türünde söylenegelen halk anlatılarında önemli düğünler sürekli olarak kırk gün kırk gece yapılır. Öyle ki düğün sözcüğünün kökeni incelendiğinde uzun sürmesi bu süre ve anlamı pekiştirmektedir (Boratav, 1984). Toplumu oluşturan birer

kültür unsuru olarak hayatın her anında yer alan söz konusu kutsal sayıların kökenlerinin izleri çoğu zaman eski tarihlere kadar izlenebilmektedir.

İşlevselci paradigmaya göre toplum birçok boyut veya sistemden meydana gelir ve her bir parça bütünü hayatta kalması için çaba gösterir. Kutsal sayılar da Türk toplumunda inanç sistemi içerisinde yer almakta ve toplumun önemli boyutlarından olan inanç sistemi içerisinde işlevsel bir rol üstlenmektedir. Eski Türkler takvimde, vurgulamada, tanımlamada, yaratılış anlatılarında yani sosyal, dinî, edebî hayatlarında dört sayısına kutsallık atfederek kullanmışlardır. Kaldı ki kullanım alanları da kullanıldıkları kültürler de bunlarla sınırlı değildir. Ancak Ögel'den (2014: 315-317) Schimmel'e (1998: 98-118) kadar birçok araştırmacı dört rakamının dünya yani özellikle gökyüzünün düzeni, dört yön ve dört rüzgâr ile ilişkili olduğunu belirtirler. Yine Schimmel'in (1998: 265-273) belirttiği üzere kırk sayısı hazır olmak, arınmak ve tamamlanmak ile ilgilidir. Dolayısıyla kırk sayısının görüldüğü yerde zaman, yön, uygunluk, yeterlilik, doyguluk söz konusudur ve dört rakamı da bunun prototip hâlidir.

Dört ve kırkın tamamen tamamlanma ve yön ile ilgili olduğu iddia edilemez ancak yukarıda verilen referansların da aydınlattıkları gibi bu sayılar çoğunlukla eski Türk yaşayışına kadar götürülebilmektedirler. Kimi araştırmalarda (Güler ve Tıngıroğlu, 2018; Keleş, 2019) kutsal sayıların İslam ve İslam öncesi dinlerin etkilerinin olduğu kısaca vurgulansa da sonuçta bu sembolik dilin sadece İslam düşüncesine mal edildiği görülmektedir. Söz konusu sayıların eski Türklerde farklı art anlamlarda kullanılmış olabileceği iddiasının özellikle yön konusunda isabetli olduğu anlaşılmaktadır. Yesevi'nin söylediği düşünülen ve birkaç asır sonra yazıya geçirilmiş şiirlerden oluşan DH'de kırk, dört ve dörtle ilintili sayılarının çok yoğun bir şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Hem kullanım çerçevesinin hem felsefesinin anlaşılması için söz konusu örneklerin ve çözümlerinin sunulması yararlı olacaktır:¹

1. Yön

“Dört yanımdan yol indi evren ve mekân içinde” (s. 155) dizesinin yer aldığı hikmette kişinin Allah'a ulaşmak için sarf ettiği emekler ve maceralar anlatılmaktadır. Burada dört ve türevleri dışında başka birçok çok motif bulunmaktadır. Allah'a ulaşmak için çok çabalar gerekmektedir ama ona ulaşan kul aslında onun her yerde olduğunu anlamaktadır. Bu bağlamda henüz

¹ Verilen örneklerde Mustafa Tatcı'nın editörlüğünü yaptığı yayın esas alınıp bu yayındaki sayfa numaraları belirtilmiştir. Eserdeki tüm örnekleri incelemek için bk. (Tatcı, 2017).

ilk beyitte yer alan ifadeler Allah'ı arayan kul için kendisinin her yerde, dört yanda olduğu ifade edilmektedir. Bu dizede mitik toplumda kişi veya grupların kendilerini ve kendi bölgelerini evrenin merkezi olarak algılamaları düşüncesi yatmaktadır. Türklerde bu düşüncenin en belirgin unsuru ağaç ve dağ unsurları olsa da mitik düşüncede insanın veya yaşadıkları bölgenin çeşitli ritüellerle merkez olarak algılandığı bilinmektedir. Bu konuyla ilintili olan “Üç yüz altmış su geçtim, dört yüz kırk dört dağ aşım” (s. 155) dizesi de benzer değerlendirmelere tabi tutulmalıdır. Dört dağ aşmak az bir çaba olarak görüleceği için dört yüz kırk dört dağ aşmak yeteri kadar emek sarf etmektir. Bu açıdan bakıldığında Allah'a ulaşmak için her yönde ve her yerde bulunan dağlarda Allah ve onun izleri aranmıştır. Özellikle dört yönün kutsal sayıldığı *Uybat II Yazıtı* (Karadavut, 2021: 75) gibi eserlerde tanrısal iletişimi sembolize eden ifadeler yer almaktadır. Bu da tanrısal gücün dört tarafta yani her tarafta olduğu ya da iletişim için her yere enerji saçıldığı anlamını ortaya koymaktadır.

“Dört ayaklı tahta at bir gün sana yeter ha” (s. 285) dizesindeki tahta at ifadesinde dolaylama yoluyla tabuta işaret edilmektedir. Eski Türklerde at sevgisi ve ağaç kutsallığı çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bu dize Türklerin at, ağaç, ölüm ve tabut imgelerini birleştirmektedir. Eski Türklerde ağacın kapsamlı bir şekilde incelendiği eserlerde (Ergun, 2004) ağaç kültürünün ve ağacın cennet, yeryüzü ve cehennem arasında bir merdiven olduğu anlaşılmaktadır. Türk kültüründe ağaç genellikle yaşamı simgelese de ölüm, kıtlık, kaos ya da rüyada ağacın kesildiğini görmek gibi durumlarda ağacın olumsuzluğu ve toplu ölümü de temsil ettiği anlaşılmaktadır (Ergun, 2004: 291-293). Bu çalışma için daha önemlisi ağacın aynı zamanda bir yönünün olduğudur. Öyle ki ağacın yönü doğu ve tabii rengi mavi, saati sabah, gök cisimleri “Igaç-yultuz” denilen Ağaç yıldızı, “Kök-luu” denilen Gök-ejder veya “Ongay” denilen Jüpiter'dir (Esin, 2001: 25). Türk kozmolojisinde yönlerin çok önemli art anlamlarının olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar üzerine yüzyıllarca düşünülmüş ve sistemler geliştirilmiştir.

Kimi önemli kaynaklarda at ve ağaç kültürü bir araya gelmektedir. 3. yüzyılda ormanın etrafında, orman yoksa yere dikilen ve sembolik olarak ormanı temsil eden söğüt dallarının etrafında at yarışı düzenlemek ve ölümlere at kurban etmek (Eberhard, 1996: 86) ölüm, at ve ağaç ilişkisini ortaya koymaktadır. Diğer taraftan ağacın gök cisimlerinden olan ejder ile beraber atın da göksel çarkın Budizm'deki zaman çarkı ile benzeştiği (Esin, 1978: 167) ifade edilmektedir. Atın ölümle olan bir diğer ilişkisi de şaman teçhizatında görülmektedir. Şamanın teçhizatından biri de ucu at şeklinde sopadır (Elia-

de, 1999: 179-180) ve bu durumda şamanın öte dünyalara yaptığı yolculuklarda ata bindiği düşüncesi kesin olarak görülmektedir. İnan'ın kaydettiği (2020: 95), şamanların kutsal kayın ağacından yapılan şaman davullarının, şamanın dünyalar arası yolculukta araç görevi gördüğü bilgisi bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Ayrıca Anadolu'da ve Orta Asya'da görülen hayvan biçimli mezar taşlarından da durum görülmektedir (Çoruhlu, 2001: 41). Sonuç itibarıyla tabuta dört ayaklı at denmesi bu şekilde aydınlanabilir. Hayatın her anında Türklerle birlikte olan at ölümde de yoldaşlık etmektedir. Bilindiği gibi Türk kahramanları öldüklerinde atları da öldürülüp onlarla birlikte gömülmüşlerdir. Türkler için birçok bakımdan mükemmeli ifade eden atın sembolik dört rakamıyla birleştirilmesi, at ve ağacın içerdiği art anlamların dört kutsal rakamıyla harmanlanması söz konusudur.

“Dört meydanın bostanında ne işler var” (s. 395) dizesinin yer aldığı hikmette genel olarak dinî bilginin edinilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Seçilen dizedeki bostan sözcüğü ile dinî bilginin lezzetli bir nimet olduğu yine dörtlükte vurgulanmıştır. Dizenin tamamı düşünüldüğünde vurgulanan telkin ise dört tarafta, dört yönde ilim olduğu ve bu ilme bir şekilde ulaşılması gerektiğidir. Bununla bağlantılı olarak “Dört yana fehm eyleyip koşulduk bizler sonra” (s. 432) dizesinin geçtiği hikmette ise yaşam ve yaşam süresince Allah'a kulluk için ortaya konulan çabalar özetlenmiştir. Dizenin yer aldığı dörtlük ise yedi ila on beş yaş arasında kişinin dört yanı, her şeyi ve her yeri yani dünyayı anlamaya çalıştığını, bunda başarılı olduğunu ifade etmiştir. Dört yanın burada kesin olarak yönlerle ilgili olduğunu söylemeye gerek yoktur. Fakat yine de eski Türklerin dört yönü bildiğini ve bu yönle en çok da kozmoloji ile ilgili birçok anlamlar yüklediklerini belirtmekte fayda vardır. Dört temel yön doğadaki tüm yönle işaret etmektedir. Dolayısıyla doğanın her tarafında tanrısal bilgi olduğu ve kişilerin bu bilgileri öğrenme ve öğretme çabası içerisinde olması gerektiği fikrinin yaşam içerisinde merkezi bir noktaya yerleştirilmesi gerektiği ifade edilmektedir.

Eski Türklerin şekilsel dünya anlayışında gök yarım daire, yer ise dört yön ve sekiz köşe şeklindedir (Bayat, 2007: 34). Frazer'ın benzerin benzeri meydana getireceği (2015: 299) kuralına benzer şekilde düşünüldüğünde Türklerdeki bu anlayış yaşadıkları çadır hayatıyla da ilgilidir. Dört köşeli silindirik yapı şekilsel olarak tasavvur ettikleri evren anlayışına tekabül etmektedir. Çadırın dört köşesi dört yönü, çadırın kendisi ise merkezi yani tanrısal yeri temsil etmektedir (Esin, 2006: 119-120). Tüm bunlar şiirde dört yanda tanrının arandığını ama hakikatin merkezde olduğu fikrini düşündürmektedir. Bu

fikrin tamamen desteklenmesi güç olsa da söz konusu dizede kişinin Allah'ı dünyanın ve evrenin dört yanında yani tamamında aradığı anlaşılmalıdır.

“Dört ayaklı tabutumu getirselere / Beni koyup dört tarafımdan kaldırsalar” (s. 133) ve “Dört taraftan yavaş yavaş tutalar” (s. 222) şeklindeki iki dize Türklerde nesnelere ve insanın dört yönden ibaret algılandığını göstermektedir. Dikdörtgen ve dört köşeli bir yapıya sahip olan tabut için bu algı doğal olsa da insan için bu algı, onun doğayı algılama biçimiyle ilgilidir. Öyle ki eski Türkler yüzlerini doğuya dönüp solu kuzey, sağı güney ve geriyi batı olarak tayin etmişlerdir. Bu dört yön yaşamın temel yolları olarak belirlendiği gibi kişiyi durduğu yer de doğal olarak merkezleşmektedir. Bu sebeple yönler ve bununla bağlantılı olarak dört de kutsallaşmıştır. Hâl böyleyken bu ve benzeri dizelerin eski Türklerde insan ve doğa arasındaki sıkı ilişkiye dair ipuçları sunduğu iddia edilebilmektedir. Söz gelimi doğunun bir doğum yönü, batının ise ölümü anımsatması ya da kuzey ve güney yönlerinin güneş ışınlarına maruz kalma açısı ve sürelerinden dolayı benzer isimleri almaları da benzer ilişkinin ürünleridir.

2. Tamamlanma ve Hazırlanma

“Kul Hoca Ahmed, kırka girdin nefsini kır” (s. 58) dizesinin yer aldığı 15 dörtlükten oluşan bu uzun hikmetin tamamı incelendiğinde temanın tamamlanma ile ilgili olduğu anlaşılacaktır. Zira burada kişinin 31 ila 40. yaşları arasındaki dinî gelişim aktarılmaktadır. Nihayet 40. yaşta öte dünyada iyi bir yerde olmak için nefsin de kırılması, yok edilmesi gerektiği yönünde telkinde bulunmaktadır. İddia edildiği gibi bu şiirde de kırk tamamlanma eşiği olarak belirlenmektedir. Diğer taraftan “Dört yüz yıldan sonra çıkıp ümmet olacak” (s. 48) dizesi bir öngörü olarak kaydedilmiştir. Bu hikmette Yesevi'nin 63 yaşına geldiğinde yerin altında yaşamaya başlaması ve bunun sebepleri anlatılmaktadır. Seçilen dizede anlatılan ise İslam'ın dört yüz yıl içinde tam olarak birleşip tamam bir şekilde ilerleyeceğidir. Tamamlanma süresinin dört yüz yıl olarak belirlenmesi dört kutsal sayısının tamamlanma ve eşik ile ilgili olduğundan dolayıdır. Örneğin yeni doğan bebeklerin kırk günlük olduktan sonra yıkanması onların doğumdan hemen sonrası için tamamlanmış olmalarıyla ilgilidir. Yeni doğmuş bebeklerin 40. günden sonra kimi tehlikeleri atlattıkları ve bu sebeple yıkandıkları, yüzlerinin yabancılara da gösterilebildiği düşünülebilir. Bununla birlikte kırkın bekleme ve hazırlanma özelliği (Schimmel, 1998: 267) bu dizede tüm gerçekliğiyle ortaya çıkmaktadır. “Kırk yıllık zincir çöktü gönül ölkeme” (s. 148) dizesi de bu bağlamda düşünülebilir. Burada da tamam olan, yeterli olan bir iç sıkıntısında söz edilmektedir. Aynı zamanda kırk yaşına kadar yaptığını düşündüğü olumsuz

eylemlerin ilerleyen yaşlarında karşısına çıkmasını ifade etmektedir. Kırk yaş olgunluk yaşı ve tamamlanma için gerek sürenin eşiğidir. Yesevi'nin kırk yaşına geldiğinde artık tamamlandığını ve olumsuz eylem ve düşünceleri terk etmesi gerektiğini ifade etmesi de bu anlayışın ürünüdür.

“Dervişlikte kırk dört makam ondan geçse” (s. 260) dizesinin yer aldığı hikmette tasavvuf terimlerinin sıklıkla kullanıldığı öğreticilik söz konusudur. Tasavvufta ve tarikat işleyişinde yer alan, Hacı Bektaş'ın sistemleştirdiği Dört Kapı Kırk Makam anlayışı (Coşan, 1990) bağlamında kullanılan kırk dört makam öbeği Allah'a ulaşmak için kişinin geçmesi gereken aşamaları hatırlatmaktadır. 40 olan makam sayısının tamamlanması hatta üzerine çıkılması söz konusu olduğundan bu dizedeki kırk dört sayısının da tamamlanma ile ilgili olduğu söylenebilir. “Kırk fırın ekmek yemek” deyimini de tamamlanma, hazırlanma ile ilgilidir ki seçilen dize ile uyumludur. Din veya bilgi yolunda kat edilen her makam kişinin ruhsal olgunluğunda aşama aşama ilerleyen bir tamamlanmayı amaçlamaktadır. Türk-İslam düşüncesi içerisinde Türklerce kişinin dini olgunluğa erişmesinin kırk makamdan geçmek olarak sistemleştirilmesi eski Türklerin dört ve kırk tamamlanma eşiği olarak görmelerinden ileri gelmektedir.

Bir diğer dize ise “Dört bin dört yüz hikmet söyledim Hakk'tan ferman” (s. 141) şeklindedir. Burada Yesevi'nin hikmetler aracılığıyla insanları sık sık dine davet ettiği ve bunun için çok emekler verdiği hatta elinden gelirse ölene kadar bunu yapmak istediği anlatılmaktadır. Yukarıda dördün yetersiz görüleceğinden sayının kırka ve daha yüksek değerli türevlerine artırılacağı ifade edilmişti. Anlaşıldığı kadarıyla dört ile ilintili olup kırktan yüksek olan sayıların tamamı bağlamına göre yeterinden fazlasını ifade etmek için de kullanılmaktadır. Schimmel'in da belirttiği gibi (1998: 265) Orta Doğu'da, özellikle İran ve Türkiye'de sık sık kullanılan kırk sayısı Ülker Yıldızı'nın kırk gün boyunca gözden kaybolmasıyla ilgilidir. Kırk gün boyunca yağın yağmurlar üzerinde yapılan gözlemler, toprağın suya doyması, bereket açısından tamamlanması anlamındadır. Dolayısıyla bu kullanımlar tamamlanma ve hazırlanma ile ilgilidirler ve dört ile ilgili sayılar rastgele kullanılmamaktadırlar. Bu kullanımlarda kültürün sosyal hayata yansımaları takip edilebilmektedir.

“Rasûl'un bilse her kim dört ceddini” (s. 115), “Arkasına yükler kırk eşeğin yükünü” (s. 170), “Dört yüz kırk dört peygamber, mürsel, nebi” (s. 221), “Dört yüz kırk dört kemiklerini kul eylemesen” (s. 278), “Dört yüz kırk dört kemikleri bina olur” (s. 324) ve “Dört yüz kırk dört yaşın ile yaşamayasın” (s. 320) dizeleri de benzer şekilde örnekler arasında yer alabilmektedirler.

Özellikle “Dört yüz kırk dört peygamber, mürsel, nebi” dizesi dikkate değerdir. Zira literatürde yüz yirmi dört bin peygamberden söz ediliyor olmasına rağmen burada dört yüz kırk dört peygamber bahis konusu edilmektedir. Bu ifade Türk’ün İslam’ı Türk anlayışıyla kavraması şeklinde yorumlanabilmektedir. Yüz yirmi dört bin rakamı da dörtlü olmasına rağmen dört yüz kırk dörtün tercih edilmiş olması mükemmeliyetçi ve tamamlamacı art anlamın bir sonucu olarak okunabilir. İlki çok geniş ve kapsayıcı bir anlamı ifade etmiş ve salt İslami anlayışın her kesimi kapsama güdüsü etrafında meydana gelmiştir. Buna karşılık ikinci dizede yer alan dört yüz kırk dört ifadesi kozmik düzlemde düzen, denge ve yön ile ilgilidir. Dördün üç kez tekrar edilmesi ise bu anlamların tam ve kuvvetli olması şeklinde değerlendirilebilir.

Türk kültür hayatında çok uzun zamanlardan beri üretilip kullanılan atasözleri ve deyimler bu iddialara ışık tutacak bir başka perspektiftir. Öyle ki atasözleri içerisinde yer alan dört ve kırklı kullanımlar çok fazladır. Atasözleri ve deyim sözlükleri incelendiğinde bu kullanımların ne denli bir hacme sahip olduğu anlaşılacaktır. Sözlüklerin kaydettiği atasözlerinden anlaşıldığı kadarıyla buradaki kırk ile ilintili örneklerin büyük bir kısmı hazırlanma ve sürekliliğe atıfta bulunurken bir kısmı da tamamlanmaya atıfta bulunmaktadır. “Bir adama kırk gün ne dersin o olur”, “Çiftçinin karnını yarmışlar, kırk tane ‘gelecek yıl’ çıkmış”, “Güzele kırk günde doyulur, iyi huyluya kırk yılda doyulmaz”, “Isıtma ‘ben tuttuğumu kırk yıl sonra tanırım’ demiş”, gibi örnekler hazırlanma ve süreklilik ile ilgili iken “İşçi kırk yılda, tüccar kırk günde”, “Kırk gün taban eti, bir gün av eti”, “Kırk yıllık Kâni, olur mu Yani?”, “Soğuk; ‘kırk kat keçe, ben ondan geçe; bir kat deri, ben ondan geri’ demiş” (Aksoy, 1988: 191, 218, 319, 330, 359, 360, 429) şeklindeki atasözleri ise tamamlanma ile ilgilidir. Yesevi’ye dönem olarak da daha yakın olan *Dîvânu Lugâtî’t-Türk*’te yer alan ve zengin ile fakirin kırk yılda denk olabileceğini ifade eden “Kırk yılka bay çıgay tüzlinür” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 150) atasözü şüphesiz kişilerin öldükten sonra denk ve eşit kişiler olduklarını ifade etmektedir. Dolayısıyla bu atasözünde kırk tam olarak tamamlanma anlamıyla kullanılmıştır. Buna benzer olarak bir kuşun benzer tehlikeli duruma ancak kırk yıl sonra düşebileceği ile ilgili “Saçıratgudın korkmuş kuş kırk yıl adrı yığaç üze konmas” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 336) atasözü de tamamlanmaya atıfta bulunmaktadır. Ayrıca dönemin en önemli eserlerinden olan *Kutadgu Bilig* adlı eserde de benzer örneklere rastlanılmaktadır. Söz gelimi kişinin kırk yaşına kadar kendisini tanıması gerektiğini aksi takdirde söz sahibi olsa bile hayvandan farkının olmayacağını ifade eden “Kişi kırk yaşap öz tadu bilmes / Tükel yılki ol bu neçe sözlese” (Arat, 2008: 792-

793) şeklindeki şiir de tamamlanma ile ilgilidir. Birbirlerini pekiştiren bu örnekler ile dört ve kırkın DH'deki kullanımı arasında paralellik söz konusudur.

İşlevsel halk biliminin önde gelen isimlerinden olan William Bascom'un halk bilimi ürünlerinin işlevleri üzerine yazdığı ünlü makalesindeki (Bascom, 2010: 71-86) kültürü yansıtmaya, nesiller arasında eğitsel role sahip olma, kültürel normlara uyumun zeminini hazırlama gibi işlevler göz önünde bulundurulduğunda DH'de kullanılan formülistik sayıların bir diğer nedeni ve önemi ortaya çıkmaktadır. İçerisinde yer alan sayı motiflerinin de dahil edilebileceği "mitler, tabiat aracılığıyla kolektif ve içtimaidirler" (Guerin vd., 2003: 259). Nihayetinde çok parçalı motiflerin bir araya gelerek oluşturdukları mit bütünü bir doğa esinlenmesidir ve yukarıda da söylendiği gibi kutsal sayılar, kutsal doğanın gözlemlenmesi sonucu kimi kurallar çerçevesinde oluşmuşlardır. Denilebilir ki edebî bir metinde karşılaşılan kutsal sayı doğrudan doğa gözleminin sonucu olarak o metne yerleşmiştir. Örneğin üzerinde durulan dört ve onun bir türevi olan kırk, hayat çemberinin, dört mevsimin, yerin, göğün, doğanın, "anâsır-ı erbaa"nın gözlemlenmeleri sonucu oluşmuş ve gösterilmişlerdir. Dolayısıyla dört ve kırk sembolik olarak yukarıda sıralanan kutsal doğa unsurlarına işaret etmektedirler.

Sonuç

DH'de yer alan söz konusu örneklerin bir kısmı yukarıdakilerden ibarettir. Bunlarla bile dört ve türevleri olan sayıların ne denli geniş kapsamlarda kullanıldığı görülmektedir. Öyle ki örneklerin bir kısmı din dışı kalıplarla kullanılmıştır. Bu kullanımların tamamının İslam düşüncesi ürünü olduğunu iddia etmek ne kadar yanlışsa görmezden gelmek de o kadar yanlıştır. Bu sebeple Ahmed Yesevi gibi tarihî, edebî, dinî bir şahsiyet söz konusu edildiğinde mutlak suretle bütün cihetlerinden söz edilmeli ve derinlemesine irdelenmelidir. Özellikle toplumsal geçiş dönemlerinde meydana getirilmiş eserlerde çoğu zaman önceki ve sonraki anlayışa ait özelliklerin bulunabileceği göz ardı edilmemelidir. Hâl böyleyken sözlü veya yazılı eserlerde bu gibi kutsal sayıları görmek olasıdır ve görüldüğü gibi örnekleri ve kökenleri hakkında çok kısa bilgi verildiğinde bile düşünce dünyasının derinlerine inilmektedir. Üstelik bunlar değinilmeyen, İslam öncesi Türk düşünce sistemi bağlamında görülenlerin bir kısmıdır. Diğer taraftan söz konusu sayıların Ahmed Yesevi gibi kişiler tarafından kullanılması gelenek hâline gelmiştir ve bir bakıma eseri ortaya koyan yazar/anlatıcının geleneğe uyması yeterlidir. Din içerikli şiir terennüm edildiğinde gelenek dışına çıkmadan eserin icra edilmesi, kutsal sayılar gibi motif unsurları doğrudan ortaya koymaktadır.

Belli bir konuya odaklanmış eserler üzerine yapılan incelemeler çoğu zaman ana konu ile ilgili olmaktadır. DH'nin konu bakımından ağırlıklı olarak İslam etrafında şekillenmiş olması, üzerine yapılan çalışmaların da yalnızca İslami olması sonucunu doğurmuştur. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi geçiş dönemlerinde geçişin hem öncesi hem sonrası dikkate alınmalıdır. Özellikle sembolik değer ve art anlam kapsamına giren sayı gibi formülistik motiflerde bu değerlendirme biçimi sanatçının fikir dünyasına ve bilinçaltısına ışık tutabilmektedir. Şüphesiz Ahmed Yesevi İslami bir kasıt da gütmüştür fakat DH'deki dört ve kırk kullanımları İslam öncesi Türk fikir dünyasını da yansıtmaktadır. Bunlar bir kısmı doğadaki dört yönü ifade ederken bir kısmı tamamlanma, olgunlaşma, hazırlanma fikrini ifade etmektedirler. Dört, eski Türklerin çadır hayatıyla yakından ilgilidir. Zira eski Türkler çadırlarının dört tarafının olduğunu düşündükleri gibi evreni de buna benzer olarak dört yönden ibaret saymış ve çadırın tepesini de göğün kubbesi olarak düşünmüşlerdir. Bu sebeple yönlerin dörtle ilgili olmasının anlaşılabiliridir. Kırkın erişkinlik ve tamamlanma eşiği olarak algılanması ise ortalama insan ömrü ile ilgili olmalıdır. Her hâlükârda seçilen örnekler İslami etkiden uzak ve eski Türk sosyokültürel yaşayışını yansıtmaktadırlar.

Bunlar arasında en belirgin olanı sahih olmayan hadislerde gönderilmiş peygamber sayısının yüz yirmi dört bin olarak verilmesine rağmen DH'de yer alan ve örneği verilen dizelerde dört yüz kırk dört peygamber sayısının verilmesidir. İslami ideoloji evrensel bir din olduğunu ispat etmek, kapsayıcı olmak için oldukça yüksek bir sayı ifade etmiştir. Oysa İslam etkiye yüzde yüz dahil olmamış bir sürecin ürünü olan beyit bundan çok daha küçük bir sayı verilmiştir. Dördün üç kez yan yana gelmesinden ibaret olan bu sayı tamamlanmayı, olgunluğa erişmenin en mükemmel hâlini ifade etmektedir. Bu durumda söz konusu beyiti meydana getiren zihniyette en azından dinî anlamda evrensel bir yayılma fikri olmadığı ancak bundan daha önde olarak sınırlı olsa bile mükemmeliyetçi ve gelişimci bir düşünce yapısı olduğu ortaya çıkmaktadır. Dört ve kırkın eski Türklerde yalnızca İslam etkiyle kullanılmadığı, kimi durumlarda bu düşünce dünyasından epey uzak dahi olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

Aksoy, Ömer Asım (1988). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Arat, Reşit Rahmeti (Haz.) (2008). *Yusuf Has Hacib. Kutadgu Bilig*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Artun, Erman (2020). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Bascom, William R. (2010). “Folklorun Dört İşlevi”. Çev. Ferya Çalış. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ed. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır. Ankara: Geleneksel Yayınları, 71-86.
- Bayat, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Boratav, Pertev Naili (1984). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Coşan, Esat (1990). *Hacı Bektaş Veli Makâlât*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2001). “At ve Koç/Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi”. *Toplumsal Tarih*, 94: 35-42.
- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Eberhard, Wolfram (1996). *Çin’in Şimal Komşuları*. Çev. Nimet Uluğtuğ. Ankara: TTK.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ercilasun, Ahmet Bican ve Akkoyunlu, Ziyat (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk (Giriş, Metin, Çeviri, Notlar, Dizin)*. Ankara: TDK.
- Ergin, Muharrem (2018). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: TDK.
- Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: AKMB.
- Esin, Emel (1978). *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Esin, Emel (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Frazer, James G. (2015). *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük*. Çev. Onur Aydın ve İrem Demirel. İstanbul: Altın Bilek Yayınları.
- Guerin, Wilfred vd. (2003). “Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım Tazmaları”. Çev. Mustafa Sever. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ed. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır. Ankara: Millî Folklor Yayınları, 257-265.

- Güler, Kadir ve Tıngıroğlu, Zafer (2018). “Kültür Coğrafyamızda ve Ahmed Yesevî’de On Sayısı Üzerine Değerlendirmeler”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 68: 77-98.
- Hatto, Arthur T. (1995). “Manas’ın Evliliği, Ölümü ve Tekrar Hayata Dönüşü”. Çev. Ergin Köylüceli. *Manas Destanı Üzerine İncelemeler (Çeviriler- I)*. Ed. Fikret Türkmen. Ankara: TDK, 3-36.
- İnan, Abdülkadir (2020). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Karadavut, Arda (2021). “Eski Türk Yazıtlarında Sayılar: Anlamsal Bir Yaklaşım”. *Türkbilig*, 41: 71-81.
- Karagöz, Erkan (2020). “Masallarda Başlayış Formelleri: İdil-Ural (Tatar ve Başkurt) Masalları Örneği”. *Millî Folklor*, 128: 60-75.
- Karlıağa, Bekir H. (1991). “Anâsır-ı Erbaa”. *TDV İslâm Ansiklopedisi, C.3*. Ankara: TDV, 149-151.
- Keleş, Reyhan (2019). “Ahmed Yesevi’nin Hikmetlerinde Sayı Sembolizmi”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 23: 561- 586.
- Köprülü, M. Fuad (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: TTK.
- Sakaoğlu, Saim ve Duymaz, Ali (2017). *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (1998). *Sayıların Gizemi*. Çev. Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Tatcı, Mustafa (Ed.). (2017). *Dîvân-ı Hikmet, Hoca Ahmed Yesevî*. Ankara: Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Yayınları.
- Ulutaş, Mustafa ve Batur, Zekerya (2018). “Sayıların Atasözü ve Deyimlere Yükladıkları Anlamlar”. *International Journal of Languages Education*, 6(3): 361-377.
- Yolcu, Mehmet Ali (2011). “Azerbaycan Masallarında Formeller ve Formel Unsurlar”. *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1): 75-88.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Teşekkür: Beni sabırla dinleyen, yanlış ve eksiklerimi gösteren hocam Prof. Dr. Mustafa Sever’e teşekkür ederim.

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Acknowledgments: *I would like to thank my teacher, Prof. Dr. Mustafa Sever, who listened to me patiently and pointed out my mistakes and shortcomings.*

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

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



TÜRK KÜLTÜRÜNDE BÜYÜ YAPIMINDA KULLANILAN OTLAR: SİVAS ÖRNEĞİ

Herbs Used in Spell Casting in Turkish Culture: Sivas Example

Şifanur SAMUR*

ÖZ

Türk kültürü, insanlık tarihi kadar eski ve köklü bir geçmişe sahip olmakla birlikte sürekli olarak gelişen bir yapıya sahiptir. Eskiye uzanan bu kök, arkaik dönemlerden devraldığı kültürel öğeleri de beraberinde getirmiştir. Bu kültürel öğelerden biri de büyüsel uygulamalardır. Büyü, insanlık tarihi açısından eski bir döneme uzanmaktadır. Eski çağlara uzanan büyü uygulamaları, ruhsal bir güç olarak değerlendirilebilmektedir. İnsanlar, baş edemedikleri sorunlarla mücadele ederken, tedavi edilemeyen hastalıklara çözüm ararken sıklıkla büyüden yararlanmışlardır. Hâlihazırda büyü pratiklerinde, yapılan büyü kadar kullanılan malzemelerin enerjileri ve sembolik anlamları da önemlidir. Kullanılan malzemeler ve yapılan büyü arasında bir denge söz konusudur. Bu çalışmada; büyüsel uygulamaların yapımında kullanılan otları belirlemek ve bu otların hangi büyü türlerinde kullanıldığını tespit etmek hedeflenmiştir. Bu sayede, Sivas'taki büyüsel uygulamalarda kullanılan otlarla beraber halk inançlarındaki yansımalarını görmek mümkün olacaktır. Bu otların tespiti, nitel araştırma yöntemlerinden olan derleme metodu kullanılarak gerçekleştirilmiş ve derlenen malzeme var olan bilgilerle harmanlanarak sunulmuştur. Sonuç olarak; Sivas'ın kültürel dokusuyla bezenmiş olan büyüsel uygulamalarda, çeşitli otların belirlenmiş olması büyüün, gelenekteki kültürel yerini anlamak açısından önemlidir. Bu doğrultuda ele alınan veriler ve sonuçlar, Türk kültüründeki sürekliliği kavramak ve akademik literatüre yeni bir perspektif sunmak hususunda önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Sözcükler: büyü, halkbilimi, metafizik, ot, Sivas.

ABSTRACT

Turkish culture, while having an ancient and deep-rooted history as old as human history, also possesses a continuously evolving structure. This ancient root brings with it cultural elements inherited from archaic periods. One of these cultural elements is magical practices. Magic extends back to ancient times in human history and can be regarded as a spiritual power. People have frequently turned to magic when facing unresolved issues or searching for solutions to incurable diseases. In

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Sivas/Türkiye. E-posta: sifasamur@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0916-1700.

contemporary magical practices, both the magic performed and the energies and symbolic meanings of the materials used are important. There is a balance between the materials used and the magic performed. This study aims to identify the herbs used in magical practices and determine which types of magic they are employed in. By doing so, it will be possible to observe the reflections of folk beliefs in Sivas's magical practices with the herbs used. The identification of these herbs was conducted using the compilation method, one of the qualitative research methods, and the collected material was combined with existing information for presentation. As a result, the identification of various herbs used in magical practices, enriched by the cultural texture of Sivas, is important for understanding the cultural place of magic in tradition. The data and findings discussed in this context hold significant value in grasping the continuity in Turkish culture and offering a new perspective to the academic literature.

Keywords: magic, folklore, metaphysics, herb, Sivas.

Giriş

İnsanın anlam arayışını şekillendiren olgulardan biri olan büyü, çoğu zaman insanın fiziksel ve psikolojik sorunlarına çözüm bulmak adına başvurulan bir uygulama olmuştur. Büyü pratikleri kimi zaman ritüelistik bir şekilde gerçekleştirilirken kimi zaman da sözlü şekilde icra edilmiştir. Geniş bir anlam ağına sahip olan büyü, genel anlamıyla “Tabiat kanunlarına aykırı sonuçlar elde etmek iddiasında olanların başvurdukları gizli işlem ve davranışlara verilen genel ad, afsun, sihir, füsün, bağı” ve “karşı durulamaz güçlü etki” şeklinde tanımlanır (TDK, 2005: 336). Büyü kelimesi için; Türkiye Türkçesi’nde “afsun, sihir, füsün”; Eski Türkçede sihirbaz, büyücü, bilgin, bilge anlamında “böğü” kelimesi kullanılmaktadır. Anadolu ağızlarında ise “büğü, böğü, buğ, buğu, büglük, büğü, büğ, bükü” şeklinde geçmektedir (Gülensoy, 2011: 197). Arapça “sihir”; Avrupa dillerinde “magie, magic” olarak geçen sözcüğün kökeni, Yunanca “mageia”dan gelmektedir. Eski İran dilinde bu sözcük, doğaüstü güçlere sahip olan rahip sınıfı maguşlara atfedilmektedir.¹ *Divanü Lugat-it-Türk*’te büyü kelimesi; “bilge kişi, pekiştirmeye büğü bilge denir” biçiminde yer almaktadır (Kaşgarlı Mahmud, 2005: 211). Kadın şamana, Türkçede “udagan” denilmektedir. Bazı Türk boylarında ise “üdege” denilmekte ve bu terim “ev hanımı” anlamında kullanılmaktadır. Bu kelime Tunguz dilinde “utakan” haline dönüşmüş şekilde karşımıza çıkmakta ve “büyücü” anlamında kullanılmaktadır (Bayat, 2006: 132; Bayat, 2010: 53). Bayat, şamanlar hakkında bilgi verirken “Genel adı kam, bazı Türk

¹ Büyü sözcüğünün detaylı açıklaması için bk. (Emiroğlu ve Aydın, 2003).

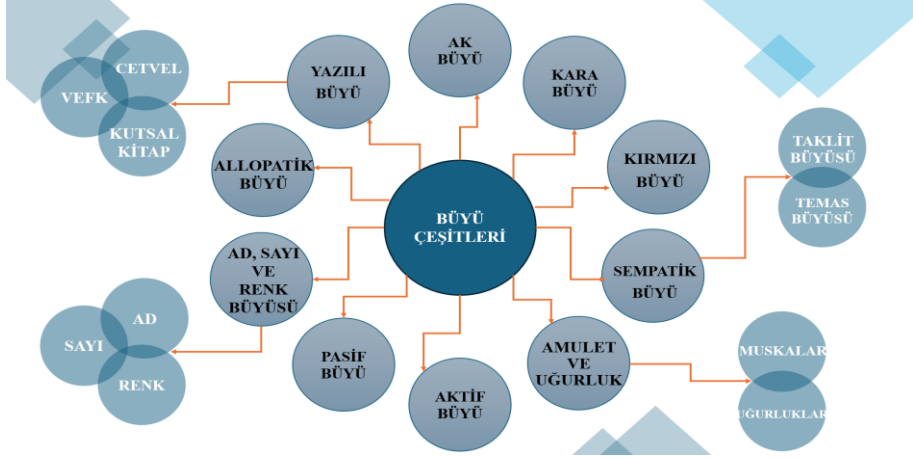
boylarında ise kan olan bu eski büyücü, hekim, falcı, kötü ruhlara kurbanın sunucusu vb. dini-sihirsel kişilikli şaman” olarak ele almıştır (2006: 133). Buradan hareketle denilebilir ki ilk büyücüler şamanlardır. Şamanizm, arkaik esrime -kendinden geçme- tekniklerinden biridir.

Şamanizm; gizemcilik, büyü ve din unsurlarını içeren bir inanç sistemidir (Eliade, 1999: 16). Büyücü ve şaman arasındaki fark ise büyücünün tükürük ve duayla, şamanın ise ruhlar aracılığıyla bu ritüeli gerçekleştirmesidir (Bayat, 2006: 169). Şaman, büyüü icra ederken daha çok tedavi edici yönüyle dikkat çekmektedir. Şaman, tedaviyi genel olarak “mistiko-majik” yani bütünsel ağırlıklı yapmaktadır. Bayat, şamanları; gerçek şaman ve sahte şaman olarak ikiye ayırarak gerçek şamanların ruhlar tarafından göreve çağrıldığı takdirde kabul etmek zorunda olması gerektiğini ve ruhların gücünü kullanarak onları kontrol altında tuttuklarını söylemektedir. Ayrıca gerçek şamanın koruyucu ruhu bulunmakta ve gizemli, mistik, mitsel bilgileri bu ruhlardan almaktadır. Sahte şamanları ise koruyucu ruhları bulunmayan büyücünün ve falcının yaptıklarını yapan kişiler olarak tanımlamaktadır (2010: 17). Seroşevsky'nin aktardığı bilgilere göre şamanları, güçlerine göre üç grupta incelemek mümkündür: Sonuncular, orta ve büyük şamanlar. Sonuncular, büyü gücüyle hafif hastalıkları sağaltabilmektedir. Orta şamanlar, sıradan büyücüler kategorisinde değerlendirilmekte ve yeteneklerine göre değişik düzeyde büyü yapmaktadırlar. Büyük şamanlar ise bu grubun en yeteneklileri ve güç bakımından en yüksek düzeyde olanlardır. Bu şamanlar, kudretli büyücüler olarak geçmekte ve karanlık dünyanın efendisi bile büyük şamanların itaatlerine ayak uydurmaktadır (2007: 214).

Büyü, birçok insanın başvurduğu bir yöntem olarak bilinmektedir. Büyüyü anlamak ve anlamlandırmak adına birden fazla tanım yapılmakla birlikte en yaygın ve en bilinen tanımlardan birisi Örnek'e aittir. Örnek; “Bilinen yollarla sağlanamayan şeyleri elde etmek, birine zarar vermek ya da zarardan korumak için bir takım gizli ‘güçleri’ kullanarak doğayı ve doğa yasalarını zorla etkileme amacını güden işlemlerin tümüne büyü denir” (1966: 34) şeklinde bir açıklama getirmiştir. Örnek'in, büyü tanımından anlaşılacağı üzere insanların belli başlı olayları çözmek için başvurduğu yöntemlerin başında doğaüstü güçler gelmektedir.

Borataş'ın büyü tanımı ise “İyi veya kötü bir sonuç almak için tabiat öğelerini, yasalarını etkilemek ve olayların olağan düzenlerini değiştirmek için girişilen işlemlerin topuna birden büyü diyoruz” şeklindedir. Fransızcadaki *magie* kelimesi, bilim dilindeki kullanımını karşılamaktadır. Halk dilinde ise kullanım sıklığı dardır (1994: 106). Yolcu, büyüü istedik sonuçların or-

taya çıkmasını sağlamak amacıyla yapılan kendi içinde tutarlı gözükən ancak rasyonel olmayan birtakım işlemler (Yolcu, 2018: 91) olarak tanımlanmıştır. En nihayetinde büyüü, “insanın zihnindeki sorulara yanıt almak amacıyla başvurduğu doğaüstü güçlerin yardımıyla belli ritüeller çerçevesinde çözülen gizemli olaylar” biçiminde tanımlayabiliriz.



Tablo 1. Örnek'in, büyü çeşitleri sınıflandırmasının tablolaştırılmış hali.

Büyü; ak büyü, kara büyü, aktif büyü, pasif büyü ve sempatik büyü yani taklit ve temas büyülerini olarak ele alınmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 167). Örnek ise büyüünün diğer kollarından bahsetmektedir. Ayrıca uygulanma şekillerine göre sınıflandırmıştır. Büyü, düşünce sistemine, psikolojik durumuna ve amaçlarına göre çeşitli kollara ayrılmaktadır. Bunlar; taklit büyüsü, temas büyüsü, ak büyü, kara büyü, aktif büyü, pasif büyü, av büyüsü vb. Taklit ve temas büyüsünü, sempatik büyüler olarak adlandırmaktadır. Ayrıca büyülerini, uygulama türlerine göre de sınıflandırarak; uzaklaştırıcı uygulamalar, hücum uygulamaları ve istekle ilgili uygulamalar şeklinde üç grupta incelemiştir. (Örnek, 1971: 141). Örnek, büyülerini dört kategoride incelemiştir ve alt başlıklara ayırmıştır. Bu başlıklar; işleyiş prensibine göre büyü türleri, yapılan uygulamanın niteliğine göre büyü türleri, yönelen amaca göre büyü türleri ve yazılı büyüdür. İşleyiş prensibine göre taklit ve temas büyüsü; yapılan uygulamanın niteliğine göre aktif, pasif ve allopatik büyü; yönelen amaca göre ise ak, kara ve kırmızı büyüler yer almaktadır (1966: 34-40). Frazer; taklit büyüsünü, “Eğer birini öldürmek istiyorsanız onun bir imgesini yaratır ve yok edersiniz; insanın, kişiyle onun imgesi arasındaki yakınlık (sempati) yoluyla, imgeye yapılan zararı sanki kendi bedenine yapılmış gibi hissettiğine ve imge yok edilirse kendisinin de aynı zamanda yok olması gerektiğine inanılır” şeklinde açıklamıştır (2014: 10). Ak büyü, toplu-

mun ve bireyin iyiliğini düşünen bir sistematiğe sahipken kara büyü, tamamen maddi ve manevi zarar vermeye yöneliktir (Örnek, 1971: 145). Aktif büyü, doğa olaylarını etkileyerek iradesi altına almaya yönelikken pasif büyüde, zararlı ve dış etkileri uzaklaştırmaya yönelik bir anlayış vardır. Amuletler yani muskalar, pasif büyüünün dinamiğini oluşturmaktadır. Bir diğer büyü ise bir şeyi karşıtıyla etkileyen allopatik büyüdür (Örnek, 1971: 146).

İnsana zarar vermeyi, bağlamayı, iyileştirmeyi ve bunun gibi çeşitli amaçlara sahip olan büyüler büyüler, kimi zaman dinden kimi zaman da tılsımlardan yararlanmaktadır. Örnek, büyüünün çabasını “mala-mülke, iyi ürün almaya, zararlı etkileri uzaklaştırmaya, insanlara iyilik ya da kötülük etmeye, yani dünyasal şeylere yöneliktir” şeklinde açıklamaktadır (1971: 133). Büyü ritüelleri, belli başlı bir amaca hizmet etmek için uygulanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda kullanılan malzemeler de büyüünün yerine gelmesiyle doğru orantılı bir işleve sahiptir. İncelenen büyüler çoğunlukla âşik etmek üzerine olup bunun dışında iyileştirmek ve zarar vermek gibi işlevlere sahiptir. Bu işlevler için bir sınırlandırmaya gidilerek yalnızca büyü yapımında kullanılan otlar çalışmanın hedef noktası olmuştur. Büyü yapılacağı esnada otların kullanılmış olması, kullanılan otun enerjisinden kaynaklı olarak tılsımları daha etkili kılmaktadır.

İnsanlar, büyücüler, hocalar, şifacılar, halk hekimleri ve hatta kamlar dâhil olmak üzere doğada var olan hemen hemen her otu şifa amaçlı kullanmaktadır. Bunlara istinaden Örnek; ilkelerin, gözlem yoluyla bilgi sahibi olduklarını söylemektedir: “Örneğin; bitkilerin insanları besleyen, türüne göre insanları zehirleyen, ya da tersine bazı hastalıkları iyi eden bir öze sahip olduklarına gözlem yolu ile varmışlardır” diyerek bir açıklama getirmiştir. Doğada var olan bu otların dinamik ve mistik kuvvete sahip olması dinamizm olarak açıklanmaktadır (Örnek, 1971: 28-30). Dinamizm ise tabuyu doğurmuştur. Tabu, olağanüstü güçle örüntülü olan her şeyin tehlikeli aynı zamanda çarpıcı olduğunu anlatan bir doktrine sahiptir (Örnek, 1971: 135-136). Büyü, pek çok kültür ve inanç sisteminde metafizik ve mistik güçleri neticesinde tabu olarak kabul edilmiş ve korkulan bir tür olmuştur. Büyüden korkulmasına istinaden en çok tercih edilen ve gizliliğine önem verilen bir yapıda olması da dikkate alınması gereken bir husustur.

Araştırma kapsamında, Sivas ve çevresinden 50 üzeri kişiyle mülakat yapılmıştır. İncelemeye dâhil olan 13 kişi, Sivas, köy ve ilçelerinde ikamet eden, yaptığı büyüde ot kullanan şahıslardır. Bu 13 kişiden dördü büyücü-hoca, 9 kişi de kendisine büyü yapılan kişilerdir. Kaynak kişilerle görüşme esnasında anlatılan büyülerin hangi amaca hizmet ettiği sınıflandırılmış ve

kullanılan malzemeler incelenmiştir. Ailenin iç huzurunu bozmak amacıyla keten tohumu kullanılmak suretiyle yapılan büyüden yararlanılmıştır. Eve, aileye bereket getirmek için safran-kivim-küvün/küpün otunun kökü, fesle-ğen, nane, tarçın ve karabiber kullanılarak büyüsel uygulama yapılmıştır. Sağaltma/tedavi etmek maksadıyla dikenli keven otunun kökü kullanılarak büyü yapılırken aşk hususunda kullanılan malzemelerle uygulanan büyü epeyce fazladır: Limon ağacı, dut yaprağı, ceviz yaprağı, karabiber tohumu, söğüt ağacının yaprağı, defne yaprağı, iğde ağacının yaprağı, çörekotu, soğan tohumu ve safran otu. Bir kişiye zarar vermek için yapılan büyüde, soğan kullanılmıştır. Yapılan büyüü bozmak gayesiyle zeytin çekirdeği, iğde çekirdeği pamuk, buğday ve tuzdan faydalanılmıştır. Bu malzemelerin seçilmiş olması Sivas'ta kolaylıkla bulunan bitkiler olmasından kaynaklı olabilmektedir. Ayrıca derleme esnasında görüşülen kaynak kişilerin genellikle köylerde ve ara mahallelerde yaşıyor olması da büyüyle uğraşan kişileri belirlemekte etkindir. Maddi ve manevi yetersizlik, insanların istediği unsurlara kolaylıkla ulaşacağına inanmaları sonucunu doğurmaktadır. Köylerde ve şehirlerde, zor geçinen insanların büyüyle uğraşıyor olması bu tür geleneklerin bu bölgelerde daha fazla yaşatıldığı ve yaygın olduğu anlamını taşımaktadır.

Büyü yapıma esnasında dualardan, ayetlerden yararlanılması, büyü-nün dini boyutunu anlamamızı sağlamaktadır. “Büyü ve din, işlevsel olarak, saf akıl ile gelenek ve deneysel düşünce sistemi için olmazsa olmaz bir tamamlayıcı unsurdur” (Malinowski, 2016: 164). Büyü ve din her zaman saf akıl ile anlaşılmemektedir. Aksine büyü, metafizik bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Büyünün, geçmişten günümüze aktarılan bir bilgi olması onun, halk inançları kapsamında değerlendirilmesine olanak sağlayarak genellikle sözlü gelenek ve uygulamalarla nesilden nesle aktarılmaktadır. Artun, kabul edilen dinin emir ve öğretileri dışında kalarak halkın kendi inandığı hükümleri uyguladığı ve nesilden nesle aktardığı inanmaları, halk inançları olarak açıklamaktadır (2011: 297). Büyüye inanma ve büyücülerin yaptığı işlemlerin tutup tutmayacağı konusunda Örnek; “Büyücünün kesinliği, büyü reçetesi, kutsallaştırılmış bir rutinden başka bir şey değildir” (1971: 136) diyerek açıklamıştır. Büyü ritüelleri, belirli tılsım ve formülize etme biçimleriyle kalıplaşmış şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kalıplaşan bu uygulama büyü-nün kutsallık ve aidiyet kazanmasını sağlamıştır.

Boratav; büyü reçetelerini sınıflandırmıştır. Bu reçeteler “konusu, etkilenecek kişi ya da kişinin yerini tutan hayvan veya nesne, etkileyici madde, etkileyici maddenin taşıdığı büyü-lük öge, etkileyici maddenin kullanılışı,

işlemin zamanı, işlemin tekrarlanma sayısı” şeklinde yer almaktadır (1994: 108-109). Büyü yapımında çeşitli amaçlara yönelik malzemeler kullanılmaktadır. Bu malzemelerin kullanım süreçleri çeşitli ritüellerin parçası olarak belirginleşmektedir. Kullanılan malzemelerin işleyiş şekli; yakma, yeme, içme ya da toprağa ekme biçimindedir. Büyüsel niteliğe sahip olduğuna inanılan bir şeyin yenilmesi, yakılması ya da içilmesi durumu gelişmiş kültürlerin pratiklerinde de görülmektedir. Bu pratiklerdeki tılsımlı sözlerin okunduğu maddelerin yenilmesi ya da üzeri yazılı şeylerin yutulması nesne ve büyüsel gücü etkileşime geçirmektedir (Örnek, 1971: 144).

Büyüyü uygulayan kişilerin, büyüünün gerçekleşmesi için kullandığı belli başlı sayılar vardır. Bu sayılar genel olarak büyüünün işleyişine ve etkisine hizmet etmektedir. Ritüel gerçekleştirilirken, yapılan uygulamanın kaç kere tekrar edileceği ve ritüel bittikten sonraki bekleme süresi metafizik sayılar etrafında dönmektedir. Derleme esnasındaki görüşmelerimiz neticesinde vardığımız sonuçlar çoğunlukla sayı adetlerinin gerçekleşmediği zaman işe yaramayacağı, yerine getirilemeyeceği ve etki etmeyeceği yönünde olmuştur. Sayılar, büyü pratiklerinde oldukça önemlidir. Büyü ritüellerinde uygulanan pratiğin sayı adedini yerine getirmemek, büyüünün başarısızlıkla sonuçlanacağını ileri sürmektedir (Örnek, 1971: 147). Genellikle bunların 3, 7, 9, 40, 41, 99 gibi rakamlar olması, sayılardaki büyüsel ve mistik güçlere işaret etmektedir.

Ailenin İç Huzurunu Bozma

Aile kavramı Türk kültür sisteminde son derece önemli bir olgudur. İlkel dönemlerde var olan klanlar, günümüzde aile kurumuna dönüşerek örgütlü bir yapı halini almıştır. Evrensel düzlemde aile kurumunun, insan türünün toplumsallaşma süreçlerini başlatan çok temel bir işleve sahip olduğu bilinmektedir (Çelik, 2022b: 13). Örgütlenen bu yapıyla beraber aile kavramı daha sistematik bir unsur olmuştur. Malinowski; aile kavramını oluşturan temel teorinin kültür olduğundan söz ederek insanın bir hayvan türü olduğundan ve soyunun devamlılığını sağlamak amacıyla biyolojik ihtiyaçlarını yerine getirirken kendine ikinci bir çevre yarattığından bahsetmektedir (2016: 41-42).

Yörede, ailenin iç huzurunu bozmak ve eve bereketsizlik getirmek amacıyla çeşitli uygulamalar yapılmaktadır. Bir avuç keten tohumu, birbirini seven iki insanın evine gidilerek bir köşeye serpilir. Bu işlem bir büyücü tara-

findan, çeşitli ritüeller etrafında, vefk² yazılarak yapılmaktadır. Yapılan bu işlem, kötü niyeti göstermekte olup kara büyü olarak adlandırılan gruba dâhil edilmektedir (KK-1).

Bereket Getirme

Evi kötülükten, beladan korumak, huzuru ve bereketi için evin planı alınır. Safran-kivim-küvün/küpün otunun kökünü suda bekletip rengi çıkarılır. Kalemin içine mürekkep gibi çekilir. Sonra bu kalemle evin planının etrafına 21 gün boyunca okunur. İlk gün bir, ikinci gün iki, üçüncü gün üç şeklinde planın etrafına her gün bir harf -Ebced hesabıyla sayı çıkarılıp o harf yazılır-artırarak konur. Bazen hiç harf konmayabilir. 21 günün sonunda bu ot mezarra gömülür. Bu uygulamadan sonra evdeki nazar, büyü, sihir kalkar. O ev korunma kalkanı gibi korunur (KK-2).

Fesleğen, nane, tarçın ve karabiber bir bez parçasına muska şeklinde sarılır. Bu işlem gerçekleşirken yedi adet Ayet-el Kürsi okunmalıdır. Muska haline gelmiş olan bu otlar cepte ya da cüzdanda taşınmalıdır. Cin musallat olmuş, kötü ruhlardan korunmak isteyen kişileri korumaktadır. Bereket getirir (KK-3).

Sağaltma/Tedavi Etme

Böbrek taşıını düşürmek için dikenli otu -keven otu- alıp kökü kaynatılır. Kaynadıktan sonra suyuna okuyup üflenir. Yirmi dört saat içinde bu otlarla birlikte taşlar düşmeye başlar. Tuvalete çıktığı zaman taşların düştüğünü görür (KK-6). Kırsal kesim insanının içinde bulunduğu ekonomik yetersizlik ve geleneğe bağlılık hususu doktora gitmeyi dahi ayıp saymalarının bir neticesi olarak büyüsel pratiklere yönelmelerini doğurmuştur. Geleneksel çare olarak, sağaltmalar yaygınlaşmıştır (Örnek, 2000: 133).

Âşık Etme

Bir kadını veya bir erkeği kendine bağlamak veya âşık etmek amaçlı yapılan bir büyü çeşidinde limon ağacı kullanılmaktadır. Limon ağacının altına, büyücü tarafından okunan bir yumurta gömülür. Uzun süren bir süreç olmasına nazaran en etkili büyüdür. Zamanla toprağa karışan bu yumurta erkeği kadına/ kadını erkeğe âşık etmektedir (KK-3).

² Vefk, çeşitli sembollerle oluşturulan, tablonun içerisine harfler ve rakamlar yazılan, İslami ve ruhsal geleneklerde kullanılan tılsımlı tablo veya şemalardır. Herhangi bir dileğin, isteğin yerine getirilmesi amacıyla belirli bir düzen içerisinde tılsımlı sözlerle hazırlanmaktadır. Genellikle saman kâğıdı üzerine safran mürekkebi kullanılarak yazılmaktadır. Arap harfleri kullanılmasının yanında büyü yaparken en çok tercih edilen alfabe olan ay yazıtından yararlanılmaktadır (KK-7).

Birini, kendine âşık etmek ya da pişman etmek amacıyla iki adet dut yaprağı kullanılır. Bir yaprağa büyü yaptıran kişinin adı ve annesinin adı yazılır. Diğer yaprağa ise büyü yapılan kişinin adı ve annesinin adı yazılır. Üst kısımda büyü yapılan kişinin adının yazılı olduğu yapraklar sarılır ve yaprak kırk düğümlü ipe bağlanır. Ardından bağlanan yaprak yakılır. On bir gün sürenin ardından bu işlem gerçekleşmiş olur (KK-7).

İki adet ceviz yaprağı ve bir anahtar kullanılarak karşıdaki kişinin bağlanması veya âşık olmasını sağlanabilir. Bu yapraklardan birine âşık edilmek istenen kişinin annesinin adı ve kendi adı yazılır. Aynı şekilde diğer yaprağa da büyü yaptıran kişinin adı ve annesinin adı yazılarak üstüne anahtar konur ve anahtarın üstüne de âşık etmek istenilen kişinin adı olan yaprak konur. Anahtar ortada olacak şekilde yaprak katlanır. Bir toprağa gömülür. Eğer bu büyüün tesirinin daha etkili olması istenildiği takdirde yaprak yakılmalıdır. Ancak yakma işlemi sırasında âşık olması istenen kişinin, kendi özgürlüğüne dâhil olacağını da unutmamak gerekmektedir (KK-1).

41 adet karabiber tohumu kullanılarak âşık etme büyü yapılmaktadır. Büyüye başlanmadan önce sağa, sola, yere ve göğe doğru Ayet'el-Kürsi okunup üflenmelidir. Ardından odun ateşi yakılır. Her karabibere ayrı ayrı üç Felak, üç Nas suresi okunup üflenmelidir. Okunan her karabiber yakılan ateşe atılır. Ateşe attıktan sonra "X, Y'ye âşık olsun" denilir. Bu işlem 41 defa tekrarlanır, ardından dua edilir. Üç veya yedi gün süreyle işlem tekrarlanmalıdır (KK-11).

Hemen her toplumun mitolojik tasarımında ateşin kaynağı tanrılar dünyasına dayandırılmaktadır (Çelik, 2021). Bu köken tasarımı, ateşin, büyüsel pratiklerin de merkezine konumlandırılmasına neden olmuştur. Ateşin yakıcılığının yanında temizleyici özelliği, ateşe atfedilen gücü göstermektedir. Ateş sağaltma, korunma gibi pek çok arınma işlemlerinde başvurulan bir yöntemdir (Boratav, 1994: 65).

49 tane söğüt ağacının yaprağı büyücüye götürülür ilk gün yedi tane söğüt ağacının yaprağı kullanılır. Yedi yaprağın üstüne büyücü kendi adını, büyü yaptırmak isteyen kişinin adını, kızın/erkeğin ve annesinin adını yazar. Kızın/erkeğin adını ve büyü yaptırmak isteyen kişinin adı karşılıklı gelir. Yedi yaprağı üst üste koyup baş üstünde çevirerek bir şeyler okunur ve yakılır. Bu işlem yedi gün boyunca devam eder. 49 yaprağa yedi gün aynı işlemler uygulanır. Gitmek istediği zaman aynı uygulama tekrarlanır (KK-7).

Bağlama büyü, âşık etmek istedikleri kişi için yapılır. Yedi tane defne yaprağının üstüne erkeğin ve kızın adıyla annelerinin adı yazılır. Erkek ve

kızın ismi yan yana, annelerin ismi yan yana gelecek şekilde olmalıdır. Yedi gün boyunca bu işlem tekrarlanır. İşlem bitiminde 49 defne yaprağı kullanılmış olur. Yedi defne yaprağı her gün üst üste konulur ve yakılır. Kül haline gelene kadar o dumanda durulması gerekir. Yedi günün sonunda büyüün etkisi görünmeye başlar (KK-12).

Aşk büyüü yaparken üç tane içde ağacının yaprağına erkek ve kadının adı yazıp okunur ve bu üç yaprak yakılır. Üç gün üst üste aynı işlem uygulandıktan sonra büyü işlevini kazanmaya başlar (KK-5).

Bir erkeği ya da kadını eve bağlamak için tuz ve çörekotu beraber bir tavada yakılır. Kişilerin itaatkâr olması amacıyla yapılan bu yöntem bir büyücü ya da hocadan alınan okunmuş tuz ve çörekotunun birlikte ateşte patlatılması ile mümkün olmaktadır. Aynı zamanda tuzu yemeklerde kullanmak, çörekotunu da yedirmek hedef kişinin eve bağlanması açısından daha etkilidir (KK-8).

Tuz patlatma pratiğinde kullanılan hiçbir eşyanın, büyüsel bir dönüt almaya yönelik olmadığı aşikârdır. Kullanılan tüm araçlar yalnızca patlama eylemini yerine getirmek amaçlıdır. Çoğu kez, yalnızca ateşe atılan tuzun da patladığı görülmektedir. Tuz patlatmak yoluyla yapılan nazardan korunma yönteminde kullanılan araçlar hatta tuz dahil olmak üzere nazarı yok eden bir güce sahip değildir. Bu pratikler, temsili bir olay üzerine kuruludur ve nazarı yok eden tek şey sadece patlama eylemidir (Acıpayamlı, 1962: 26)

Bir soğan tohumuna âşık etmek istenilen kişinin ismi yazılarak bu tohum o kişinin evinin önüne gömülür. Soğan yeşermeye başlayana kadar her gece Yasin okunur ve yeşeren soğan âşık olması istenilen kişiye yedirilir (KK-10).

Birisini kendine âşık etmek, kısmetini açmak isteyen kişi büyücüye başvurduğu zaman kendisinden safran bitkisi istenir. Büyücü, bu bitkiyi çeşitli tılsımlı sözler ve ritüeller etrafında ezerek mürekkep haline getirir. Mürekkep haline gelmesi için ot, bir gün boyunca bir zemzem suyunun içerisinde bekletilmektedir. Ertesi gün yumuşayan ot sudan alınarak, gül suyu, amber ve misk ile iyice karıştırılıp harmanlanır. Ardından 41 Yasin, üç İhlas, bir Fatıha okunarak her okumadan sonra bu mürekkebe üflenir. Bu mürekkep, büyü yaptırmak için giden kişiye verilir. Evinin belli yerlerine ve üzerinde en çok taşıdığı eşya, kıyafet gibi malzemelere sürülür. Yedi gün içerisinde âşık edilmek istenen kişi derin düşüncelere dalar, rüyalardan ve kâbuslardan kurtulamaz. Büyünün daha tesirli olması için elde edilen mürekkepten sonra bir kâğıda Arap harfli ayetler yazılarak kağıt yakılır ve kişiye yedirilir. Üç gün içerisinde büyü etkisi başlar (KK-4). Aşk büyüü yapımında kullanılan bir

başka uygulamada ise kırmızı biber kullanılmaktadır. Artun'un aktardığına göre; "Aşk büyüü için kırmızı biber fırına atılır. Biber yandıkça, büyü yapılan aşkla yanar" (Artun, 2011: 312).

Zarar Verme

Bir kişiye zarar vermek amacıyla yapılan büyüler bulunmaktadır. Bu büyülerden biri soğan kullanılarak uygulanmaktadır. Bir soğan ortada ikiye bölünerek içine ayetlerin yazılı olduğu kâğıt konulur. Ayrıca bu kâğıtta zarar verilmek istenen kişinin Arap harfli adı da yazılmalıdır. Soğan tekrar birleştirilir ve ip yardımıyla bağlanır. Soğana, dikiş iğneleri batırılır. Her iğne batırılmasında X kişinin ciğeri için, kalbi için, beyni için vs. denilerek karanlık bir ortamda çürümeye bırakılır. Çürümeye başlayan soğan yavaş yavaş kişiye zarar verir (KK-9).

Yapılan Büyüyü Bozma

Yapılan büyüden kurtulmak için zeytin çekirdeği kullanılmaktadır. Bu çekirdek belli bir ritüel uygulanarak yakılır. Yakıldıktan sonra büyü yapılan kişinin etrafı Ayet'el-Kürsi okunarak tütsülenir. Bu işlem üç gün boyunca tekrarlandığı zaman büyüün etkisi azalmış hatta yok olmuş olur (KK-12).

"Tütsüleme ile ilişkili pratiklerin hepsinde yakma işlemi müşterektir" (Acıpayamlı, 1962: 30). Burada uygulanan tütsüleme işlemi, cincilik adı altında değerlendirilmektedir. Godya adı verilen yardımcıları, tütsüleme işleminden sonra dışarı çıkarak cinleri toplamaktadır. Godyalar, tütsü başına giderek cinlerden diledikleri şeyleri sorup öğrenmektedir. Ayrıca Godyaların tütsüledikleri kişiler de Godya olarak değerlendirilmektedir (Artun, 2011: 324).

İğde çekirdeği de bir tür büyü bozma yönteminde kullanılan bir malzemedir. İğde çekirdeği yakılarak kül haline getirilir; ıslak kına ve leylek pisliği ile karıştırılır. Bu karışım tekrar yakılarak üzerinde büyü olan kişinin etrafında gezdirilir (KK-7). "Kahvenin üzerine kırlangıç pisliği ekerek büyüye uğrayan kişiye içirmek" de uygulanan başka bir yöntemdir (Artun, 2011: 311).

İşlenmemiş bir pamuk iplik haline getirilir. İp halindeki bu pamuğa kırk adet düğüm atılır. Her düğümde yedi Felak, yedi Nas suresi okunarak bu işlem tamamlanır. Ardından bu ip bir bardak suyun içinde bekletilerek üzerindeki büyüün bozulması istenen kişiye içirilir (KK-6). Artun, pamuk kullanılarak yapılan bir ritüelden bahsetmektedir. Malta pamuğu kullanılarak yapılan bu yöntemde kırk bir düğümün her birine Nas ve Felak sureleri okunduktan sonra düğümleri çözüp pamuğu bir bardak suyun içerisinde bırakıp büyüülü olan kişiye içirilmektedir (Artun, 2011: 311).

“Gerdeğe girecek bir çiftin odasına iki tane muska yazılarak yataklarının yanına konulmuş. Gelin, bu muskaları gördüğü an odadaki diğer kişiler muskayı almış. On gün boyunca evden huzursuzluk gitmeyince gelinin kaynansı, hocaya başvurarak yapılan muskayı bozdurmak istemiş.” (KK-13). İki tane süzgecin içine tuz ve buğday konarak gelin ve damadın başında süzgeçler tutulup bu tuzlar eriyene kadar hoca dualar okur. Ardından buğday, filizlenmesi için toprağa ekilir. Bu şekilde büyüünün ortadan kalktığına inanılır.

Sonuç

İnsanın anlam arayışını bir sebebe bağlamasını sağlayan büyü, karşıdaki insanın istemediği durum, olay veya eylemleri yaptırmaya yönelik işlemlerdir. Yapılan büyülerinin genel amacının kötü ya da olumsuz olmasının yanında az da olsa iyi amaca hizmet eden büyüler de bulunmaktadır. Metafizik ya da ruhsal pratiklerden oluşan büyüler, insanların hayatlarına yön veren veya değiştiren bir anlam ağına sahiptir. Türk kültür ve inanç sistemine göre büyüünün yasaklanmış olması onu tabu olmaktan ileri götürmemektedir. Büyü yapmak, büyüye başvurmak, İslam inancı açısından günah sayılan bir eylemdir. Buna istinaden büyüye inanan ve çeşitli ritüellerden sonuç almayı bekleyen insanlar da bulunmaktadır. Bu insanlar genel olarak geçim sıkıntısı yaşayan, büyü neticesinde istediklerini elde edip mutlu olabilen, yeterli eğitim alamamış grubu kapsamaktadır. Maddi ve manevi zorluklar yaşayan kimselerin, son çare olarak başvurduğu bu yöntem psikolojik açıdan değerlendirildiğinde bir tür sosyal destek mekanizmasıdır. “Bir kişi büyüye neden başvuruyor?”, “İnsanlar neden büyü yapıyor?” sorularının altında yatan sebepler, bilinmeyene duyulan merak ve karşıdaki kişiyi kontrol etme çabasıdır. Büyü yapılan kişi üzerinde psikolojik bir baskı oluşturmaktadır. Bu kişilere, istemedikleri bir durumu dayatma, yaptırma ve sosyal hayatlarında zorluklar yaşatma gibi olumsuzluklar söz konusudur.

Sivas merkez, ilçe ve köylerinde yapılan büyüler; aile düzenini bozmak, iyileştirmek, âşık etmek, bereket getirmek, zarar vermek ve yapılan büyüü bozmak amaçlıdır. Sivas'ta, büyü yapımında kullanılan otların listesi epeyce uzundur. Bunlar; buğday, ceviz yaprağı, çörekotu, defne yaprağı, dikenli keven otunun kökü, dut yaprağı, fesleğen, iğde ağacının yaprağı, iğde çekirdeği, karabiber, karabiber tohumu, keten tohumu, limon ağacı, nane, pamuk, safran otu, safran-kivim-küvün/küpün otunun kökü, soğan, soğan tohumu, söğüt ağacının yaprağı, tarçın, tuz ve zeytin çekirdeği olarak sıralanabilir. Bu otların çoğunluğu, Sivas'ta yetişirken bir kısmı da kolaylıkla başka yerlerden temin edilebilen otlardır. Araştırma sahasından elde edilen

veriler, Sivas'taki büyü pratiklerinde otların yaygın biçimde kullanıldığını göstermektedir. Geleceği biçimlendirmek amacıyla başvurulan pratiklerde doğaya ait öğelerden yararlanma eğilimi, Türk mitolojik kavrayışında öteden beri varlığı bilinen insan-doğa bütünselliğinin (Çelik, 2022a) bir yansıması olarak düşünülebilir. Buna ek olarak büyü pratiklerinde kullanılan otların etki gücünün sadece kendi özlerinden kaynaklanmadığı düşünülmektedir. Kullanılan otların güçlerini pekiştirmek maksadıyla kutsallığına inanılan sözel kalıplara başvurulmaktadır. Söz kalıplarının kaynağı ise İslami gelenektir. Kutsallığına inanılan söz ve otun bütünleşik kullanımı, İslam ve büyü pratikleri arasındaki sınırı belirsizleştirmekte ve icracıların kendilerini daha meşru bir alana konumlandırmalarına katkı sunmaktadır.

Kaynakça

- Acıpayamlı, Orhan (1962). "Anadolu'da Nazarla İlgili Bazı Âdet ve İnanmalar". *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 20(1-2): 1-40.
- Artun, Emrah (2011). *Türk Halkbilimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Bayat, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2010). *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çelik, Adil (2021). "Ateşin Mitolojik Kökeni: Türk ve Yunan Mitolojilerindeki Tasarımların Karşılaştırılması". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 27(9): 303-318.
- Çelik, Adil (2022a). "İnsan-Doğa Bütünselliğinin Türk Mitolojisindeki Kökleri". *Kaz Dağları ve Geleneksel Ekolojik Bilgi*. Ed. M. Ali Yolcu. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Çelik, Adil (2022b). *Türk Folklorunda Levirat*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Yayınları.
- Emiroğlu, Kudret ve Aydın, Suavi (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

- Frazer, James George (2014). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri-I*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gülensoy, Tuncer (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözlüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü, C.1*. Ankara: TDK Yayınları.
- Kaşgarlı Mahmud (2005). *Divânü Lugâti't-Türk*. Çev. Seçkin Erdi ve Serap Tuğba Yurteser. İstanbul: Kocabalı Yayınları.
- Malinowski, Bronisław (2016). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Saadet Özkal. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1971). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Örnek, Sedat Veyis (2000). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Seroşevsky, V. L. (2007). *Saka Yakutlar*. Çev. Arif Acaloğlu. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Yolcu, Mehmet Ali (2018). "Türk Halk Kültüründe Tarımsal Ürünlerin Bolluğunu Amaçlayan Ritüeller ve Büyüsel İşlemler". *Motif Akademi*, 11(23): 90-95.

Kaynak Kişiler

- KK-1: Kadın (d. 1978), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 25 Kasım 2023, Sivas.
- KK-2: Kadın (d. 1989), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 25 Kasım 2023, Sivas.
- KK-3: Erkek (d. 1975), Çiftçi, Görüşme Tarihi: 2 Kasım 2023, Sivas.
- KK-4: Kadın (d. 1928), Diyetisyen, Görüşme Tarihi: 3 Aralık 2023, Sivas.
- KK-5: Kadın (d. 1988), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 4 Aralık 2023, Sivas.
- KK-6: Kadın (d. 1952), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 8 Aralık 2023, Sivas.
- KK-7: Erkek (d. 1961), Çiftçi, Görüşme Tarihi: 1 Mart 2024, Sivas.
- KK-8: Kadın (d. 1979), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 20 Ocak 2024, Sivas.
- KK-9: Kadın (d. 1999), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 19 Ocak 2024, Sivas.
- KK-10: Kadın (d. 1969), Emekli, Görüşme Tarihi: 26 Mart 2024, Sivas.
- KK-11: Erkek (d. 1966), Esnaf, Görüşme Tarihi: 2 Nisan 2024, Sivas.
- KK-12: Erkek (d. 1988), Esnaf, Görüşme Tarihi: 30 Nisan 2024, Sivas.
- KK-13: Kadın (d. 1972), Çalışmıyor, Görüşme Tarihi: 8 Haziran 2024, Sivas.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu alışma Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde şıfanur Samur tarafından yazılan “Sivas ve çevresinde Büyüülük Folkloru” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Ayrıca 29–31 Mayıs 2024 tarihleri arasında yapılan Sivas Cumhuriyet Üniversitesi IV. Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Teşekkür: Tez danışmanım Doç. Dr. Adil elik’e teşekkür ederim.

Etik Kurul Belgesi: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Bilimsel Araştırma Önerisi Etik Değerlendirme Kurulu, 25.12.2023 tarih ve E-99711239–050.01.04 sayılı belge.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir ıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Author’s Note: *This study was produced from the master’s thesis titled “Witchcraft Folklore in Sivas and Its Surroundings” written by şıfanur Samur at the Institute of Social Sciences at Sivas Cumhuriyet University. It was also presented as an oral presentation at the Sivas Cumhuriyet University IV. Graduate Student Symposium held between 29–31 May 2024.*

Acknowledgments: *I would like to thank my thesis advisor Assoc. Prof. Dr. Adil elik.*

Ethics Committee Approval: *Sivas Cumhuriyet University, Social Sciences Scientific Research Proposal Ethics Evaluation Board, document dated 25.12.2023 and numbered E-99711239–050.01.04.*

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



DEDE KORKUT KİTABI'NDA YEME-İÇME KÜLTÜRÜNE İŞLEVSEL YAKLAŞIM

Functional Approach to Eating and Drinking Culture in The Book of Dede Korkut

Aynur KOÇAK*
Tuğba MEZLİN*

ÖZ

Dede Korkut Kitabı'nda yer alan hikayelerde bireyin ve toplumun en temel ihtiyacı olan beslenme çevresinde gelişen yeme-içme kültürü bu hikâyelerin birçoğunda yer alır. Hikâyelerde Türk toplumunun kültürünü taşıma ve aktarmadaki işlevselliğini yeme-içme gelenekleri çerçevesinde görmek mümkündür. Bronislaw Malinowski'nin öncülüğünde öne çıkan işlevsel kuram, toplum içinde doğup gelişen geleneklerin farklı işlevleri olduğuna dikkat çekmektedir. Bu çalışmada *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan yiyecek ve içeceklerin, Türklerin beslenme alışkanlıkları çerçevesinde gelişen işlevlerinin yorumlanması amaçlanmıştır, yeme-içme gelenekleri işlevsel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Öncelikle Malinowski'nin kültür tanımı ve görüşleri ele alınarak *Dede Korkut* anlatılarının kültürel yanı üzerinde durulmuştur. Ardından anlatılarda yer alan yiyecek ve içeceklerin toplumsal gelenekler çerçevesinde işlevselliği ele alınmıştır. Bu işlevler, yeme-içmenin fizyolojik, toplumsal, dinî-manevî, keyif verme ve sinama işlevi olarak beş ana bölümde incelenmiştir. Yeme-içmenin toplumsal işlevi kendi içerisinde misafir ağırlama gelenekleri, toy, düğün ve yağma gelenekleri, av gelenekleri olarak üç farklı başlıkta değerlendirilmiştir. Dinî-manevî işlev ise kurban ve ölü aşı kapsamında ele alınarak ardından Malinowski'nin temel ihtiyaçlar ve bunlara verilen kültürel cevaplar üzerine geliştirdiği modele göre değerlendirilmeler yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Dede Korkut Kitabı*, yeme içme gelenekleri, kültür, Malinowski, işlevsel Kuram.

ABSTRACT

In the stories of the *Book of Dede Korkut*, the food and drink culture that developed around nutrition, the most basic need of the individual and society, is included in

* Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye. E-posta: nurkocak@yildiz.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9555-1088.

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: tugbamezlinn@gmail.com. ORCID: 0009-0002-5405-8796.

many of these stories. In the stories, it is possible to see the functionality of Turkish society in carrying and transmitting its culture within the framework of eating and drinking traditions. The functional theory, pioneered by Bronislaw Malinowski, draws attention to the fact that traditions born and developed within a society have different functions. In this study, it is aimed to interpret the functions of the food and beverages in the *Book of Dede Korkut* within the framework of the eating habits of the Turks, and eating and drinking traditions are evaluated with a functional approach. First of all, Malinowski's definition of culture and his views were discussed and the cultural aspect of Dede Korkut narratives was emphasized. Then, the functionality of the food and beverages in the narratives within the framework of social traditions was discussed. These functions are analyzed in five main sections: physiological, social, religious-spiritual, enjoyment and testing functions of eating and drinking. The social function of eating and drinking was evaluated under three different headings: traditions of entertaining guests, toy, wedding and plunder traditions, and hunting traditions. The religious-spiritual function is analyzed within the scope of sacrifice and food for the dead, and then evaluations are made according to Malinowski's model of basic needs and cultural responses to them.

Keywords: *The Book of Dede Korkut*, eating and drinking traditions, culture, Malinowski, Functional Theory.

Giriş

İnsanın en temel ihtiyacı beslenmedir. Birey anne karnına düştüğü ilk andan itibaren besin maddesinin alınması yoluyla yiyecek ve içeceklerle tanışır. İhtiyaçtan dürtü ve güdüye, ardından doyuma ulaşılan yolculukta birey vücuduna çeşitli besinleri alarak gelişimini sağlar. İnsan gelişimi için en gerekli ihtiyaçlardan biri olan yiyecek ve içeceklerin tüketimi vücudu beslemesi kadar toplum hayatında taşıdığı anlamlarla da kendine yer edinmiştir. Toplumun törenlerine eşlik eden yiyecek ve içecekler tüketim amaçlarına göre çeşitli işlevlere sahiptir. Erginlenme, sınanma, tanrıyla bütünleşme yahut toplumu bir araya getirme gibi misyonları yüklenen yiyecek ve içecekler toplum hayatında önemini korumaktadır. “Yiyecek ve içecekler, hayatın devamının yanı sıra, sosyal ilişkilerin kurulması, ailede sevinç ve üzüntülerin paylaşılması gibi önemli rolleri üstlenirler” (Tan, 2016: 267). Bir topluma ait yeme-içme kültürü, o toplumun yaşayışını, geleneklerini ve kültür öğelerine gösterdiği yaklaşımı ifade eder.

Bir toplumun fizyolojisi, coğrafyası, töresi, dinî inançları çerçevesinde yayılıp gelişen yeme-içme gelenekleri toplumların kültürünü oluşturan parçalardan biridir. Çeşitli anlatılarda yeme-içme bağlamında gelişen değerler, tüketim amacı ve yerine göre farklı işlevlerde görülmektedir. Yeme-

içme geleneklerinin işlevlerini Bronislaw Malinowski'nin kültür üzerine düşünceleri ve işlevsel kuramı bağlamında incelemek mümkündür. İşlevsel teorinin kurucusu olarak kabul edilen Bronislaw Malinowski *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* (1992) eserinde, “nesnelere, eylemler ve zihniyetler sistemi” olarak tanımladığı kültürün, farklı kültürlerle karşı ilginin başladığı andan itibaren geliştiğini, bu öğretiye “işlevcilik” ismini verdiğini açıklar (1992: 21-22). Malinowski'ye göre kültür “özünde araç olan bir aygıttır” (1992: 21). Malinowski'nin tanımında kültür yalnızca araç ve nesne çerçevesinde kalmaz. Bağlam ile icranın önemine, aynı zamanda eylemler ve zihniyetlerin sistemleşmesine de değinir. Bu bağlamda sistemleşen kurallar da toplumun kültürünün içerisinde düşünülmektedir. Bu yerleşik kurallar toplum içerisinde geleneklerin oluşmasını sağlar. Bu geleneklerden yola çıkıldığında *Dede Korkut Kitabı* da işlevsel bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Kültürün işlenmesi ve aktarılması sürecinde toplum en temel basamak olarak görülmüştür. Toplum içinde doğup gelişen işlevsel kuram da Malinowski öncülüğünde kültürün işlevselliğine yeni bir bakış getirir. Malinowski, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi* adlı kitabında temel ihtiyaçlar ve kültürün bunlara gösterdiği tepkileri şu şekilde modellendirmiştir:

<i>Temel İhtiyaçlar</i>	<i>Kültürel Cevaplar</i>
Metabolizma	Besin Sağlanması
Üreme	Akrabalık
Bedensel Rahatlıklar	Barınma
Güvenlik	Koruma
Hareket	Etkinlikler
Büyüme	Yetiştirme
Sağlık	Hijyen

Tablo 1. Malinowski'nin Geliştirdiği Model (1992: 105)

Malinowski kültürün çeşitli unsurları karşılıklı olarak birbirine bağladığını, kültürel sürecin de birbirleriyle dil ya da başka tür bir sembolizm aracılığıyla ilişki kuran insanların varlığını gerektirdiğini belirtmiştir (1992: 22). Bu doğrultuda Türk toplumu da Dede Korkut anlatılarındaki yeme-içme gelenekleri bağlamında toplumsal birlik ve karşılıklı etkileşim içerisinde. Toplumların yeme içme, eğlence, düğün, av ve yas törenleri kültürün devamını sağlayan geleneklerle yerine getirilir. “Türk kültüründe yemekler, her zaman kültürel törenlerin ve dinî ritüellerin ayrılmaz bir parçasını oluşturmuştur”

(Irmak, 2024: 489). Linda Civitello'nun da ifade ettiği üzere (2008: 14) dinî, ulusal, etnik kimlik yiyeceklerle doğrudan bağlantılıdır.

Toplumları tanımanın yollarından biri de o topluma ait eserlerden yararlanmaktır. Türklerin toplum hayatını ve yeme-içme geleneklerini anlamada başvurulabilecek önemli kaynaklardan biri de *Dede Korkut Kitabı*'dir. Bu eser, Türklere dair pek çok bilgiyi içermesi bakımından kültür araştırmalarında yol gösterici nitelikte bir kaynaktır. Oğuz Türklerin toplum hayatındaki birçok öğeyi, toplumun değerler sisteminin bütünü olan kültürün izlerini, insan ihtiyaçları ve bu ihtiyaçların yerine getiriliş biçimlerini de bu hikâyelerde görmek mümkündür. Hikâyelerde Türk toplumunun yeme-içme geleneklerine vurgu yapılır. Eski Türklerde yeme-içme hep bir arada olmaktadır (Ögel, 1978: 189). Dolayısıyla Türk toplumunda yeme-içme gelenekleri de bir arada düşünülmektedir.

Bu anlatılardan yola çıkarak Türklerin eskide kalan veya hâlâ sürmekte olan yeme-içme geleneklerine ve bu geleneklerin işlevlerine ulaşılabilmektedir. Metinlerin içinde ele aldığı durumların farklılığı, metinlerde görülen işlevlerin de farklı olmasına yol açmaktadır. Buradan hareketle işlevlerin tartışmaya açık yanı doğmakla birlikte bu tip farklılıklar incelenen esere özel durumlardan kaynaklanır. Bu çalışmada *Dede Korkut Kitabı*'nda yeme-içme geleneklerinin işlevselliği beş genel başlıkta ele alınmıştır.

1. Yeme-içmenin Fizyolojik İşlevi

Yemek yemek, insan fizyolojisinin ayrılmaz bir parçasıdır. Malinowski'ye göre (1992: 95) her insan, hangi kültür tipine ait olursa olsun yaşadığı süreçte yemek yemeye, soluk almaya, uyumaya, üremeye ve yararsız maddeleri organizmasından atmaya muhtaçtır. Dolayısıyla besin alımının temelinde ihtiyaç vardır. "İşlev her zaman bir ihtiyacın doyurulmasını ifade eder; bu en basit yeme edimiyle başlar ve kutsal eyleme kadar gider" (Malinowski, 1992: 28).

İnsan, yeme ihtiyacını içsel bir uyarılmayla öğrenir ve bu huzursuzluğunu gidermek için harekete geçer. Besin alımıyla yeniden rahatlığa kavuşur. Vücudun metabolizmaya dayanan iç dengesini bulma çabası da tam olarak fizyolojik işlevi ifade etmektedir. Tıpkı yaratılış mitlerinde olduğu gibi vücutta da ilk olarak besinin azalmasıyla gereken enerjinin karşılanamamasından kaynaklanan bir kaos, ardından bireyin açlığının bilincine varıp bunu gidermek için harekete geçmesi ve son durumda vücudun besine ulaşarak homeostazisine kavuşması süreci vardır. Homeostazis, vücudun bir dengeyi sürdürmek için gösterdiği çabayı ifade eder (Maslow, 1970: 36). Beden den-

geye erişince vücut sıradan rutinine geri döner. Fizyolojik ihtiyaçlarını gideren insan böylece iç kozmosunun maddî yanını tamamlar. İnsanın bu en temel ihtiyacı da *Dede Korkut Kitabı*'nda kendisine yer edinmiştir.

Dede Korkut Kitabı'nın “Mukaddime” bölümünde yemeğin fizyolojik işlevi üzerinde durulur. Mukaddime’de “solduran sob” olarak anlatılan kadın, obur ve tembel kadındır. “Geldük ol kim solduran sopdur, sabadanca yerinden örü durur, elin yüzün yumadan dokuz bazlamaç ilen illi bir küvlek yoğurt gözler, doyunca tıka basa yer” (Gökyay, 2006: 22). Bu özelliklere sahip bir kadın çocuk sahibi olmaya yeterli görülmez. Çünkü tıka basa yemek vücudun denge hâlinde uzaklaşması, sağlıklı bir şekilde ihtiyacından fazla besini tüketmesidir. Dede Korkut’un öğütlediği insan aşırılığa kaçan değil, düzene uygun ve dengede kalandır.

Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy’da, Kazan ve çoban arasında geçen sohbetinde de yemeğin fizyolojik yönü öne çıkmaktadır: “Kazan aydur: ‘Oğul çoban, karnum açdur, hiç nesneñ var mıdur yemege’, dedi. Bunun üzerine çoban, “geceden bir kuzu bişirübdürürüm, hazır buyurun, gel bu ağaç dibinde inelüm yeyelüm’ der ve kuzuyu birlikte yerler” (Gökyay, 2006: 47). Bu hikâyelerde yiğidin, hatunun cömertliği, misafiriyle elinde olanı paylaşması, misafirini ağırlaması övülen nitelikleridir. Bu nedenle çoban da elinde olanın tümünü kendi başına tüketmek yerine Kazan’la paylaşmayı ister. Kam Büre Bey Oğlu Bamsı Beyrek Boyunda da yemeğin fizyolojik işlevine yer verilmiştir. “Bağır gibi uyunanda yoğurtdan ne var? Kara sakaç altında gömeçden ne var? Kendürükde etmekten ne var? Üç gündür, yoldan gelürem karnum açdur doyurun beni” (Gökyay, 2006: 78).

Dede Korkut anlatılarında yemek pişirme eylemi de önemsenir. Örneğin Kazan çobanı bir ağaca bağlar ve “Mere çoban, karnuñ acıkmamışiken, gözün de kararmamışiken bu ağacı koparı gör, yohsa seni bunda kurtlar kuşlar yer” der. Ağacı sırtlanıp peşine düşen çoban ise bu ağaçla Kazan’a yemek pişirmeyi önererek içinde olduğu durumdan kurtulur. “Sen kafiri basarsı dahı karnuñ aciğur, men saña bu ağacıla yemek bişürürün, dedi. Kazana bu söz hoş geldi. Atından indi, çobanuñ ellerin çözdü, alnında bir öpdü” (Gökyay, 2006: 47). Kazan’ın bu öneriyi beğenip çobanın alnından öperek kutlaması yemeği pişirene duyulan saygının göstergesidir.

Yemeği pişiren kişiye saygı duyulduğunu gösteren bir diğer örnek de Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boy’da insanları yiyen Tepegöz’ün yemeğini pişirenlere dokunmamasıdır. Bu iki örnek de yemek pişirmenin dolayısıyla yemeğin fizyolojik yönünün bu hikâyelerde ne kadar önemsendiğini göster-

mektedir. Zor bir durum içerisindeyken yemek pişirmeyi bilmek insanı o zorluktan kurtarabilmektedir. Bu durum ocağa, ateşe duyulan saygı ile ilişkilendirilebilir. Eski Türklerde görülen ateş kültü, bu hikâyelerde daha geniş bir alana yayılarak ateşe yakın olana da saygı duymakla şekillenmiştir.

2. Yeme-İçmenin Toplumsal İşlevi

Toplum, beraber yaşayan, birlikte gelenekselleştirdiği birtakım ritüelleri olan insanların bir araya gelmesiyle oluşan bütünü ifade eder. Türk toplumu da birlik ve beraberliği önemsemiş, yaşayışında imece bir düzen kurmuştur. Audrey Richards (2004: 2) insanın yiyecek arama faaliyetlerinin toplumun iş birliğini pekiştirdiğini dile getirir. Bu doğrultuda bireyin beslenme ihtiyacından doğan yeme-içme faaliyetlerinin de toplumsallaşmayı gerektirdiği görülmektedir. Jack Goody (2013: 25) “yemeğin, kişinin topluluğun bir üyesi olarak sosyalleşmesine yardımcı olan duyguları ve düşünceleri ortaya çıkaran toplumsal işlevi” olduğunu ve bu işlevin “sistemin korunmasını ve sürdürülmesini sağladığını” ifade etmiştir. Dinç'e göre (2019: 310) yeme içme tüm toplumlarda sosyal yönleri olan ve aynı zamanda simgesel yahut sembolik anlamlar yüklenen kültürel faaliyetler bütünüdür.

Bireyin yaşamını devam ettirebilmesi için besin alması gerekmektedir. Bu en temel ve basit olan ihtiyaca dayanan davranışlar bir döngü hâlinde tekrarlanır. Varoluş mücadelesi insanı yaşamda kalmaya ikna eder ve hissettiği açlık onu besin alma ihtiyacına yönlendirir. Açlık bireysel bir güdü olmasına rağmen tekrarlanan ve toplumların düzenini de etkileyen yönleriyle toplumsal bir işlev edinmiştir. Dolayısıyla yeme-içme sosyalleşmeyi de beraberinde getirmektedir.

Radcliffe Brown (1964: 330) geleneklerin toplumsal ekonominin en önemli işlevlerini yerine getirdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Türk toplumunun gelenekleri çerçevesinde yemeğin toplumsal işlevi en fazla görülen işlevdir. Bu hikâyelerde yeme-içme kültürüne ait çeşitli uygulamalar mevcuttur. Bu uygulamalar *Dede Korkut Kitabı*'nda misafir ağırlama gelenekleri, toy, düşün ve yağma gelenekleri, av gelenekleri olarak üç farklı şekilde görülmektedir.

2.1. Misafir Ağırlamada Yeme İçme Gelenekleri

Türk toplumunda misafire hürmet göstermek ve onları güzel bir şekilde ağırlamak toplumsal hayat içerisinde önemli bir değer olarak görülmüştür. Bu değer çerçevesinde çeşitli gelenekler oluşmuş ve bunların yerine getirilmesi bir vazife olarak addedilmiştir. Toplumsal beraberlik ve iş birliğini önemseyen Türk toplumu bu nedenle elindeki paylaşımayı da bir gerek

olarak benimser ve cömert olmayanı, malını esirgeyeni hoş görmez. Paylaşımçı ve cömert olan birey toplumda statüsünü artırır. Dede Korkut anlatılarında da cömertliğin önemi sıklıkla vurgulanmaktadır.

Mukaddime’de dört kadın tipinden bahsedilmektedir. Bu kadınlardan biri evine geleni yediren içiren, ağırlayan bu özellikleriyle de çocuk sahibi olması için dua edilen kadın tipidir. “Evüñ tayağı oldur ki yazıdan yabandan eve bir udlu konuk gelse er adam evde olmasa ol añı yedürür içürür ağırlar azizler göndürür. Ol Ayşe Fatma soyudur. Anuñ bebekleri bitsin” (Gökyay, 2006: 22). Bu kadın tipinin zıt özelliklerine sahip bir başka kadın tipi ise şu şekilde belirtilmiştir: “Geldük ol kim neçe söylerseñ bayağıdır. Evine yazıdan yabandan bir udlu konuk gelse er adam evde olsa aña dese ki: dur etmek getür biz de yeyelim! Bu da yesün dese, bişmiş etmegüñ bekası olmaz, yemek gerekdür. Avrat aydur: Neyleyeyim bu yıkılacak evde un yok elek yok. Deve degirmenden gelmedi der... Ol Nuh Peygamberiñ eşeği aslıdır. Andan dahı sizi hanum, Allah saklasun” (Gökyay, 2006: 23). Burada bahsedilen kadın tipi, misafir ağırlama töresine uygun davranmayan, konuğundan yemek ikramını esirgeyen ve eşinin sözünü dinlemeyen bu özellikleriyle de uzak durulması gerektiği belirtilen kadındır.

Mukaddime’de bu iki örnek karşılaştırmalı olarak verilmiştir. Bu örneklerden hareketle misafir ağırlama töresinin yeme-içme ile bağlantılı olarak önemsendiği görülür. Aynı zamanda ilk kadın tipi Ayşe-Fatma soyuna dayandırılırken, diğer kadın tipinin peygamberin eşeği sıfatıyla nitelendirilmesi dolayısıyla toplumsal rollerin kutsala dayandırılması da Türk töresine göre misafir ağırlamanın önemine dikkat çekmektedir.

Mukaddimedeki geçen bazı ifadelerde de konuk ağırlamanın, yedirip içirmenin önemine değinilir. “Kız anadan görmeyince ögüt almaz. Oğul atadan görmeyince sufra çekmez”, “Konuğu gelmeyen kara evler yıkılsa yeg” (Gökyay, 2006: 20). Bu örneklerden anlaşılacağı üzere misafir ağırlama töresinde yeme-içme işlevselliği önemsenmiştir.

2.2. Toy, Düğün ve Yağma Sırasında Yeme-içme Gelenekleri

Dede Korkut anlatılarında “toy” adı verilen Türk toplumunun yeme-içme bağlamında bir araya geldiği şenlikler, birlik beraberlik ortamındaki statünün gösterilmesi işlevine hizmet eder. Beslenme ihtiyacı çerçevesinde gelişen yeme-içme gelenekleri toplumsal hayatta belli değerlerle sembolleşmiştir. Birlik, beraberlik de bu değerlerden bazılarıdır. Birlikte yeme-içme toplumsal bir bağlılığın temsilidir. Jack Goody (2013: 27) sembollerin toplumsal yapıyı, birlikte yemek yemenin de bir ilişkiyi ifade ettiğini dile getir-

miştir. Nitekim yemeğe davet edilmenin önemi ve davete katılmamanın hoş görülmemesi de toplumsal birlikteliğin gelenek üzerindeki göstergeleridir. Türk toplumu da düzenlenen toylarda yeme-içme bağlamında bir araya gelir. Toy düzenlemek toplumsal statünün bir ifadesidir çünkü toyu düzenleyen saygınlığını ve cömertliğini gösterir. “Toyu düzenleyenler, katılımcıları doyurduğu ve cömertliklerini sergilediği ölçüde saygındır” (Çelik, 2022: 584).

Dede Korkut Kitabı’nda idealize edilen bey tipi yiğit ve cömerttir. Bu özellikleriyle çeşitli kimseleri etrafına toplar ve onları ağırlamakla itibar görerek beyliğini dolayısıyla toplum içerisindeki statüsünü kuvvetlendirir. İsmail Gezgin de (2021: 169) yeme-içme şölenlerinin yemeğin karın doyurma amacını aştığı, bir iktidar ve gösteri aracına dönüştüğünü yansıtan organizasyonlar olduğunu ifade etmiştir.

Türk toplumunda görülen toy geleneğinde, toyu düzenleyen beyler insanları bir araya toplamakla üstünlüklerini ve yiğitliklerini toya katılanlar da toyu düzenleyen kişiye bağlılıklarını göstermektedir. Közleme (2012: 188) toy geleneğini “derece ve statülerin karşılıklı olarak tanınmasının veya yeniden onaylanmasının sembolik bir unsuru” olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla yemeğin toyu düzenleyen ve toya katılanlar arasında statüyü ifade eden sembolik bir anlam taşıdığı görülmektedir. “Yemeğin finanse edilmesi bir saygınlık göstergesi iken yemeği yiyenler de finansörün otoritesini ve onun çizdiği sınırları tasdik etmiş olurlar” (Çelik, 2022: 584).

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nun ilk çatışması Bayındır Han’ın to-yundan doğar. Bu toya katılan beyler çocuklu ve çocuksuz olarak ayrı ayrı yerlere oturulmuş, ayrı üç otağ kurularak her otağda beyler farklı şekilde ağırlanmıştır: “Bir yire ağ otağ bir yire kızıl otağ bir yire kara otağ kurdurmuştu. Kimün ki oğlı kızı yok kara otağa konduruñ, kara keçe altına döşeñ, kara koyun yahnısından önüne getirün, yer ise yesün yemez ise dursun gitsün demişdi. Oğlu olanı ağ otağa kızı olanı kızıl otağa konduruñ, oğlı kızı olmayanı Allah Ta’ala kargayupdur, biz dahi kargaruz” (Gökyay, 2006: 25).

Bayındır Han’ın buyruğu çocuk sahibi olmayanın Allah tarafından sevilmediği, dolayısıyla kendilerinin de çocuğu olmayan beyleri pek muteber görmediklerini göstermektedir. Bu muteber görülmeyen beyler ak ve kızıl otağa değil, hiçliği, yokluğu dolayısıyla bir eksikliği temsil eden kara otağa oturmakla diğerlerinden ayrılmış, altına kara keçe döşenip, önüne kara koyun yahnisi koyulmuştur. Çocuksuz olan beylerin önüne koyulan yemek dahi farklıdır. Dolayısıyla kara koyun yahnisi bu hikâyede statü gösterme işlevin-

dedir. Çocuğu olmayan bir bey toplumda diğer beyler kadar saygı görmemektedir.

Bayındır Han'ın bu emrini duyan Dirse Han diğer beylerden bu şekilde ayrı tutulmasının nedenini anlamak ister. “Dirse Han aydur: Bayındır Han benüm ne eksüklüğümi gördü, kılıcumdan mı gördi, suframdan mı gördi, benden alçak kişileri ağ otağa kızıl otağa kondurdu, benim suçum ne oldu kim kara otağa kondurdu dedi” (Gökyay, 2006: 25).

Dede Korkut Mukaddimesi'nde idealize edilen alp tipinin cesur ve yiğit olduğu kadar, cömert bir bey olması, diğer beyleri ağırlamakta kusur etmemesi de istenir. Talas (2005: 275) Türk idarecilerinin halkını aç ve çıplak bırakmamayı ana ilke olarak gördüklerini belirtmiştir. Dede Korkut anlatılarında görüldüğü üzere Oğuz beyleri de halkı yedirip içirip doyurmayı, sofraya kurmayı önemser. Bundan dolayı Dirse Han da uğradığı muamelenin yiğitliğindeki ya da cömertliğindeki bir eksiklikten kaynaklandığını düşünür. Ancak Dirse Han'ın kara otağa oturtulduğunda altına kara keçe döşenip kendisine kara koyun yahnisi ikram edilmesinin nedeni çocuğunun olmamasıdır.

Hayati Beşirli (2010: 163) Türklerde bireyin sofradaki konumu ve yemeğin kısımlarının dağıtımının bir saygınlık göstergesi olduğunu ifade eder. Beşirli'ye göre, Türklerde, oturulacak yer kadar yemek esnasında yenen yiyecek de statü belirtir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunda da Dirse Han'ın çocuksuz bir bey olması yönüyle toplumdaki statüsünün Bayındır Han tarafından düşürüldüğü görülür. Görüldüğü üzere yemek ve sosyal statü arasında mutlak bir ilişki vardır.

Uğradığı haksız muamele karşısında Dirse Han kalkıp evine varır ve bu meseleyi eşine danışır. Dirse Han'ın eşi ona bir toy düzenlemesi tavsiyesinde bulunur: “Ulu toy eyle, hacet dile, dua etdür. Ola kim bir ağzi dualınun ol alkışıyla Tañrı bize bir batman iyale vere didi”. Eşinden aldığı tavsiyeyle çocukları olması için kendisi de bir toy düzenler: “Dirse Han dişi ehlinün söziyle ulu toy eyledi, hacet diledi” (Gökyay, 2006: 27). Daha sonra Dirse Han ve eşinin bir ağzi dualının duasıyla çocuk sahibi olduğu belirtilir.

Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy ve Kazan Bey Oğlu Uruz'un Tutulduğu Boy arasında ortak bir kadeh sunma motifi vardır. Bu motif toy sırasında beylerin, kâfir kızlarına, altın ayaklı sürâhilerde al şarap dolu kadehleri sundurmaları biçiminde görülür. Altın kadeh, hakanlık ve hakimiyet sembolüdür (Ögel, 1978: 175). Bu durumda esirlere altın kadehte al şarap sundurmak güç, üstünlük ve otorite olarak anlaşılmaktadır. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyda Kazan'ın toyu şu şekilde anlatılmaktadır: “Altun

ayak surahiler dizilmişidi. Dokuz kara gözlü, hob yüzlü, saçı ardına örülü, göksi kızıl düğmelü, elleri bileginden kınalu, barmakları niğarlu, mahbub kafir kızları kalın Oğuz beglerine sagrak sürüp içerleridi” (Gökyay, 2006: 39). Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Olduğu Boyda da Kazan’ın toyu benzer şekilde aktarılmıştır: “Altun ayak sürahiler dizilmişidi. Dokuz kara gözlü, hob suretlü, örme saçlu, elleri bileginden kınalu parmakları niğarlu, boğazları birer karış kafir kızları al şarabı altun ayağla kalın Oğuz beglerine gezdürürleridi” (Gökyay, 2006: 91).

Görüldüğü üzere her iki boyda da Kazan’ın toyu benzer motiflerle ifade edilmiş, dokuz eli kınalı, parmakları niğarlı kâfir kızı Oğuz beylerine altın kadehlerde al şarap sunmaktadır. Kadeh sunmanın sosyal bir statüyü ifade ettiği Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boyda Salur Kazan’ın eşi Burla Hatun oğlu Uruz’la birlikte esir düştüğünde düşmanlarının Salur Kazan’ın eşinin onlara kadeh sunmasını istemesiyle anlaşılmaktadır. “Şökli Melik kafirler begleri ile şen şaduman yeyüp içüp otururıdı. Aydur: Begler bilür misiz Kazana niçe hayf eylemek gerek, Kazanun avratı boyı uzun Burla hatunını getürüp sağrak sürdürmek gerek didi” (Gökyay, 2006: 47).

Kazan’a korku vermek ve zulmetmek için Kazan’ın eşine kadeh sundurmak isteyen Şökli Melik niyetinde başarılı olamaz. Oğuzlar Burla Hatun’un düşmana kadeh sunmasını istemezler ve buna engel olurlar. Altın kadeh ve kadeh sunma geleneği bu hikâyelerde statü gösterme işlevini sembolize etmektedir. “Altun ayak; Salur Kazan, Deli Karçar, Deli Dumrul gibi Türk büyüklerinin birer sembolü idiler” (Ögel, 1978: 176).

Potlaç, Kuzey Amerika yerlilerinin dilinde “vermek, verilmek” fiillerinden türetilmiş bir kavramdır. Potlaç sırasında rütbelerine göre misafirlere yiyecek, para, mülk gibi hediyeler dağıtılır (Fieldhouse, 1996: 91). Ziya Gökalp Eski Türklerde yönetici kimselerin mallarını yağmalatma geleneğine de “potlaç” adını vermiştir.¹ Dede Korkut Hikâyeleri’nde de potlaç geleneğine benzer bir yağma toyu olduğunu belirtir. “Yağma töreni potlaçın azami derecesidir. Şöleni yapan bey davetlileri yedirip içirdikten giydirip donattıktan ve borçlarını verdikten sonra hatununun koltuğuna girerek otağdan çıkardı. Bütün davetliler davet sahibinin otağını, sürülerini vesair mallarını yağma ederdi” (Ziya Gökalp, 1976: 203).

Ziya Gökalp’in de belirttiği yağma geleneği, anlatılarda İç Oğuz’a Dış Oğuz Asi Olup Beyrek’in Öldüğü Boyda görülmektedir. Bu hikâyede iki kez yağma vardır. İlk yağma Salur Kazan’ın kendi evini yağmalatmasıdır. “Ka-

¹ Potlacın Türk kültüründe işlevleri hususunda ayrıca bk. (Yolcu ve Aça, 2017).

zan Begün âdeti bu idi ki kaçan Kazan evin yağmalatsa helalinün elini alur, evinden taşra çıkandı andan evinde olan esbabını ve malını yağma eder(ler)idi” (Gökyay, 2006: 187). Bu yağmanın üç yılda bir yapıldığı belirtilmiştir. “Kazan üç yılda bir İç Oğuz, Taş Oğuz beglerin cem ederidi; Üç Ok, Boz Ok yığınak olsa Kazan evin yağmaladurıdı” (Gökyay, 2006: 187).

İç Oğuzların Salur Kazan’ın evini yağmalarken, Dış Oğuzlar yağmaya katılmayınca Kazan’a düşmanlık ederler. Beyrek’ten de Kazan’a düşmanlık etmesini isterler. Ancak Beyrek “Men Kazanun nimetini çok yemişem, bilmezisem gözüme dursun” (Gökyay, 2006: 190) diyerek Kazan sayesinde yediği aşta minnet ve bağlılık duyduğunu ifade eder. Bamsı Beyrek’in aşını yediği insana nankörlük etmemesi üzerine Aruz, Beyrek’i öldürür. Kazan durumu haber alır ve Aruz’a ceza olarak Oğuz beylerine Aruz’un evini yağmalatır. “Aruzuñ ivini çapdurdu, elini gününü yağmalatdı. Yigit begler kalaba doyum oldu” (Gökyay, 2006: 193). Hikâyenin başındaki ilk yağma Kazan’ın cömertliğini bir nevi büyüklüğünü simgelerken, ikinci yağma Aruz’a verilen cezadır. Bu cezayla Salur Kazan Aruz’un toplum içerisindeki statüsünü düşürerek bir bakıma onu küçültür.

Tören yemeklerinin sevinç, kutlama, anma, kötü ruhlardan korunma, statü değişimi, şifa, hastalıklardan korunma, bereket, dua alma, nefis terbiyesi, psikolojik rahatlama, sosyalleşme, birlik ve beraberliği pekiştirme, kimlik kazanma, kültürü koruma ve aktarma gibi işlevleri vardır (Irmak, 2024: 490). Toplumun “kutlama” amacıyla bir araya geldiği törenlerde de yenilip içilir. Oğuz toplumundakilerin topluma bağlılıklarını ifade etmesi, düşmanlarını yenip tutsaklıktan kurtulmaları, düğünleri, zor günlerin atlatılması gibi topluma sevinç veren olaylar bir araya gelip yenilip içilerek kutlanılır. Bu kutlamalardan bazıları da düğündür. Ziya Gökalp toyların en büyüklerinin düğün toyu olduğunu belirtmiştir (1976: 264).

Türklerde düğün toylarında şölen yemeği verilir. Kam Büre Bey Oğlu Bamsı Beyrek Boyunda da şölen yemeğinden bahsedilmiştir. “Beyrek şölen yemeğünü üzerine geldi, karnın doyurduktan sonra kazanları depdi, aşlarını dökdü” (Gökyay, 2006: 81). Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Uruz’u Çıkardığı Boyun sonunda Uruz’un düğünü vardır. Bu boyda da düğün sırasında yeme-içmeden bahsedilir. “Yedi gün yedi gece toy düğün edüp yeme içme oldu. Dedem Korkud geldi kopuz çaldı” (Gökyay, 2006: 185). Bu boyda da toplumsal birlikteliği ifade eden bütün boylarda olduğu gibi Dede Korkut kopuzunu çalarak dua eder. Bu hikâyelerde Dede Korkut âdeta toplumsal birlikteliğin sembolü olma görevini üstlenmiştir. Dede Korkut toplumsal birlikteliğin sembolü olarak Oğuz toplumunun önemli anlarında bulunmasıyla

toplumsal işlevini yerine getirir. Dede Korkut aynı zamanda boy boylayıp soy soylaması, dua etmesi, Oğuzlara akıl vermesi gibi yönleriyle Oğuz toplumunun kültürüne de ait bir kimsedir. Bu yönleriyle bakılacak olursa Dede Korkut'un kendisinin de toplumsal işlevi yerine getirdiği görülür.

2.3. Av Sırasında Yeme-İçme Gelenekleri

Dede Korkut Kitabı'nda "av avlamak kuş kuşlamak"² olarak ifade edilen avcılık, yeme içme ile doğrudan ilişkilidir. Et tüketimi insanın doğanın geri kalanı üzerindeki üstünlüğünü ve hâkimiyetini gösteren bir semboldür. İnsanlığın gücünü temsil eder (Fiddes, 1991: 90). Bu doğrultuda avcılıkta elde edilen et beslenmeyle ilişkili olduğu kadar, aynı zamanda yiğitliği, güçlülüğü, iktidarı ve statüyü de sembolize etmektedir. Çünkü bir bey eğer avcılıkta meziyetliyse yiğittir ve başkalarından üstündür. "Yönetici sınıfının gözünde et, bir güç simgesi, canlılık, fiziksel enerji ve savaşma yeteneği sağlamada bir araç niteliğinde idi" (Tezcan, 2000: 67).

Avcılık aynı zamanda "günlük rutinin monotonluğunu kıran keyif ve neşe zamanları" olarak görülmektedir. "Avlanmanın her zaman içerdiği tehlike unsuru ve bireysel beceriyi gösterme şansı, arayışın kendisini tutkulu bir ilgiye dönüştürür" (Richards, 2004: 107). Hikâyelerde av geleneklerinin de bu yönleriyle bazı işlevleri karşıladığı görülür. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyda avcılığın Oğuz beyleri arasında tıpkı bir egzersiz gibi görüldüğü anlaşılır: "Yata yata yanumuz ağrıdı, dura dura belümüz kurudu yürüyelüm begler, av avlayalım kuş kuşlayalım, sığın geyik yıkalım, kayıdalım otağumuza düşelüm, yeyelüm içelüm hoş geçelüm" (Gökyay, 2006: 39).

Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu Boyda Uruz'un babasını "men senden ne gördüm ne öğrenem" (Gökyay, 2006: 93) diyerek eleştirmesi üzerine Kazan Bey oğluna avcılıktaki meziyetlerini göstermeye karar verir. "A begler Uruz hob söyledi, şeker yedi, begler siz yiyeñüz içinüz sohbetüñüz dağıtmanuz, men bu oğlanı alayın ava gideyin, yedi günlük azuğıla çıkayın, oh atduğum yerleri göstereyin, kılıç çalup baş kesdiğüm yerleri göstereyim, kafir serhaddine, Cızığlara, Ağlağana, Gökçe Dağa aluban çıkayın, soñra oğlana gerek olur a begler didi" (Gökyay, 2006: 93). Babanın kendisini ispatlaması ve oğluna ders vermesi çerçevesinde gelişen bu davranış Kazan Bey'in oğluna Oğuz toplumu tarafından saygınlıkla karşılanan davranışlarını göstermesi yönüyle işlevseldir. Aynı zamanda "güzel söyledi, şeker yedi" ifadesi de tatlı yiyenin güzel cümleler kurabileceğini vurgulamaktadır. Bu ifadeyle yiyecek ile söz arasında ilgi kurulmuştur. Bu anlatıda bir babanın

² Bk. (Gökyay, 2006: 29, 30, 34, 39, 93, 159).

oğluna karşı merhameti, öğretici yanı ve müsamahası görülmektedir. Bu yönüyle boyda geçen ifadeler hem toplumsal hem de eğitici işleve dâhil edilebilir.

Boyun devamında Burla Hatun baba ve oğulun avdan dönüşü üzerine kurban keserek Oğuz beylerini “toyladığı” anlatılır. “Han kızı boyu uzun Burla Hatun Kazan’ın geldüğün işitdi, atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdu. Oğlançuğumuñ ilk avidur, kanlu Oğuz beglerin toylayayım dedi” (Gökyay, 2006: 98). Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunda da oğlunun ilk avdan dönüşü üzerine kurban kesme, toy düzenleme geleneği görülür. “Dirse Han’ın hatunu oğlançuğumuñ ilk avidur deyü atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdu, kanlu Oğuz beglerin toylayayım dedi” (Gökyay, 2006: 31). Nedim Bakırcı’nın (2019: 135) ifadesiyle, Dirse Han’ın eşi bir bey kızı, Salur Kazan’ın eşi Burla Hatun ise Bayındır Han’ın kızı olması sebebiyle toy düzenleme hakkına sahiptir.

Her iki boyda da baba ve oğul birlikte ava çıkar. Kazan’ın eşi Burla Hatun ve Dirse Han’ın Hatunu oğullarının ilk avından dönüşünü kurban kesip, Oğuz beylerini ağırlamakla kutlamak isterler. Ancak iki annenin oğlu da avdan dönmez. Eşlerinin bir başına geldiklerini gördüklerinde iki kadın da eşlerine oğullarının nerede olduğunu sorarlar ve ardından kırk ince belli kızı yanına alıp oğullarını bulmaya çıkarlar. Kurban kesme ve toy düzenleme motifleri “baba ve oğulun ilk avını kutlama” amacıyla toplumsal işlevi yerine getirmektedir. Çünkü ilk av oğulun topluma kendini ispatı bir nevi erginlenmesidir. Böylelikle erginlenme törenle kutsanır. Çelik (2022: 589) Boğaç ve Uruz’un ilk avı için toy düzenlenmesinin “ava gitmekten kaynaklı saygınlığın kamuya ilan edileceği bir araç işlevini üstlendiği”ni dile getirmektedir.

Begil Oğlu Emren’in Boyunda avlanma üzerinde iki kez durulur. İlk av Bayındır Han’ın kıymet verdiği Begil’i av etiyile ağırlamak istemesi bunun için de av ilan etmesidir. “Üç gün dahı Begili av şıkar etiyile konuklayalum begler dedi. Av çığırtıldılar” (Gökyay, 2006: 155). Mahmut Tezcan’a göre (2000: 16) yemeğin kalitesi de yemeği verenin statüsü ve saygınlığını göstermektedir. Buna göre Bayındır Han’ın konuğunu av etiyile ağırlamak istemesi hem kendi statüsünü yüceltme hem de konuğunu memnun etme amacını taşımakta olup toplumsal işlev yüklenmiştir.

Avcılığıyla güçlü bir kimse olduğu bilinen ve bu yönüyle takdir edilen Begil için bu meziyeti tartışılmaz bir doruğa ulaşmıştır. Avcılığına kötü söz edilmesini istemez. Bu nedenle Kazan Bey’in “Bu hüner atunımdur, erünmidür” (Gökyay, 2006: 156) diyerek maharetini sorgulaması gururuna

dokunur ve sinirlenerek evine döner. Begil evine döndüğünde hatunıyla söyleşir. Begil'in hatunu onu "sen gideli hanum arkuru yatan ala dağların avlanmamışdır, ava bingil gönlün açılson" (Gökyay, 2006: 157) diyerek avcılığa cesaretlenir ancak av sırasında sağ uyluğu kırılan Begil bu kez oturup ağlar. Dede Korkut anlatılarında avcılık yiğitliğin göstergesi olarak ifade edilmektedir. Bu nedenle Begil avda başarısız olmasıyla yiğitliğinin eksilmesinden korkmaktadır. Bu boyda da avcılığın yiğitlik göstermesi bakımından toplumda statü kazandırma ya da kaybettirme işlevi olduğu görülür.

Avcılık geleneklerinde amaç fizyolojik ihtiyaçlar, fiziksel aktivite, zevk ve heyecan gibi duyguların tatmini olabilirken sonuç her zaman "güç" ile ilişkilidir. Avcılıkta meziyet göstermek bireysel becerinin sergilenmesi ve güç olarak değerlendirilmiş, başarısız olmaksız güçsüzlükle nitelendirilmiştir. Bu doğrultuda avcılığın hem bireysel hem de toplumsal işlevleri olduğu muhakkaktır.

3. Yeme-İçmenin Dinî-Manevî İşlevi

Dede Korkut Hikâyeleri Türklerin İslamiyet'e geçişinin ilk izlerini taşımakla birlikte eski Türk geleneklerini de tümüyle kaybetmemiştir. Bu hikâyelerde yaratıcının rızasını kazanmak için bireysel ya da toplumsal olarak gerçekleştirilen çeşitli uygulamalar görülür.

3.1. Kurban

Malinowski en ilkel dinsel eylemde ortak yenen bir yemeğin olduğunu ve klanın üyelerinin bu yemeği törenle yediklerini ifade etmiş, bu totem yemeğinden de kurban kesme ve en önemli evrensel dinler doğduğunu dile getirmiştir (1989: 110). Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "Dinin buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen ve belli özellikleri taşıyan hayvan" (URL-1) olarak tanımlanan kurban, eski Türk geleneklerinde de görülen bir ritüeldir. Hikâyelerde bu ifade "Kara başum kurban olsun saña"³ şeklinde birçok kez geçmektedir. Bu ifadeden anlaşıldığı üzere "kurban" farklı biçimlerde görülebilmekte, bazen sevgi gösterme bazen yaratıcının takdirini kazanma bazen bir dileğin gerçekleşmesi için temennide bulunma bazen de sevinç ve kutlamaları kutsama gibi amaçlarla yerine getirilebilmektedir. Kurban genel bir ifade olup işlevleri de bu doğrultuda çeşitlenmektedir.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunda üç farklı kurban görülmektedir. İlki Dirse Han'ın çocuk sahibi olmak için karısının tavsiyesine uyarak kestiği kurbandır. "Atdan aygır dededen buğra koyundan koç kırdurdu. İç Oğuz Taş

³ Bk. (Gökyay, 2006: 32, 33, 44, 45, 72, 76, 77, 91, 92, 94, 95, 97, 105, 130, 132, 158, 172).

Oğuz beglerin üstüne yıgnak etdi. Aç görse doyardı. Yalın görse donatdı. Borçluyu borcundan kurtardı. Depe gibi et yığdı göl gibi kırmızı sağdurdu” (Gökyay, 2006: 27). Dirse Han çocuk sahibi olabilmek için kurban keser, borçluyu borcundan kurtarır, halkını et ve kırmızıyla doyurur, giydirir. Dirse Han’ın çocuk sahibi olabilmek için yaptığı üç uygulama ve bu uygulamaların çeşitli işlevleri vardır:

<i>Eylemler</i>	<i>Amaç</i>	<i>İşlev</i>
1. Kurban	Tanrının Rızasını Kazanmak	Dinî-Manevî İşlev
2. Toy Düzenleme	Toplumun Rızasını Kazanmak	Toplumsal İşlev
3. Açları Dozurma, Çıplakları Giydirme, Borçluyu Borcundan Kurtarma	Bireyin Rızasını Kazanmak	Toplumsal İşlev/ Dinî-Manevî İşlev

Tablo 2. Dirse Han’ın Çocuk Sahibi Olabilmek Amacıyla Yaptığı Uygulamalar

Açları dozurma, borçluyu borcundan kurtarma gibi davranışlar toplumsal işlevinin yanı sıra dinî/manevî işleve de hizmet eden uygulamalardır. Dirse Han bu davranışlarından sonra çocuk sahibi olur. “Bir ağız dualınuñ alkışıyla Allah Taālā bir iyel verdi: hatunu hamile oldu” (Gökyay, 2006: 27). Buradan hareketle bir insanı memnun etmenin önemi anlaşılır. Dirse Han ve eşinin bireyin rızasını alarak Tanrının rızasını kazanma isteği ve bunun için yaptıkları uygulamalar sonuç vermiştir.

Tıpkı İbrahim Peygamberin kıssasında olduğu gibi Dede Korkut anlatılarda da dua ile çocuk sahibi olma motifi vardır. İbrahim Peygamberin “Rab-bim! Bana iyilerden olacak bir evlât ver” (DİB, URL-2) şeklinde duası ve ardından dilediği gibi yumuşak huylu bir oğul ile müjdelenmesi, bu oğlunu ise gördüğü rüya üzerine kurban etmeye karar vermesi Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu ile bazı benzerlikler içermektedir.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunda ikinci kurban Dirse Han ve büyüyüp kahramanlık göstererek ad alan oğlu Boğaç Han’ın birlikte geyik avına çıkmasıdır. Geyik avı sırasında Dirse Han kırk yiğidinin sözüne inanarak oğlunu öldürmeye niyetlenir. Dirse Han oğlunu yaralar. Boğaç Han, Hızır’ın yarasının sağaltılması için verdiği tavsiye ve bu tavsiyeye uyarak annesinin dağ çiçeği ve anne sütüyle yaptığı merhem sayesinde iyileşir. İbrahim Peygamber’in kıssasında da “Çocuk babasıyla iş güç tutacak yaşa gelince” ((DİB, URL-2) İbrahim Peygamber gördüğü rüya üzerine oğlunu kurban etmek ister. Bunun

üzerine kendisine oğlunun canına bedel bir kurbanlık verilir. “Biz, (oğlunun canına) bedel olarak ona iri bir kurbanlık verdik” (DİB, URL-2). Her iki örnekte de ilk oğulun kurban edilmesi ancak kurbanın gerçekleşmemesi motifi vardır.

Bu boydaki üçüncü kurban ise Dirse Han’ın eşinin avdan dönüşlerini kutlamak üzere verdiği kurbandır. Bu kurbanın benzerini Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Olduğu Boyda Burla Hatun da oğlunun avdan dönüşünü kutlamak amacıyla vermiştir.

Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Boyunda Kan Turalı’nın düğünü için kurban kesilir. “Atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdu. Dügün etdi, kalın Oğuz beglerin ağırladı.” (Gökyay, 2006: 135). Uşun Koca Oğlu Segrek Boyunda da düğün için kurban kesme geleneği görülür. “Yavuklusu vardı, tez düğün demek etdiler. Atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdurdular” (Gökyay, 2006: 168).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “kurban” kelimesi “Bir ülkü uğrunda feda edilen veya kendini feda eden kimse” anlamına da gelmektedir (URL-1). Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Boyda da Tepegöz’ün insan yeme davranışı üzerine toplumdan dışlanması ve toplumun düzeninin yeniden kurulabilmesi için Dede Korkut’un Tepegöz ile anlaşma sağlayıp iki adam ile beş yüz koyunu kurban vermeyi kabul etmesi anlatılır: “Yünlü Koca ile Yapağılı Kocayı Depegöze virün aşın pişürsün dedi ve hem günde iki adam ile beş yüz koyun istedi dedi. Bunlar dahi razı oldu. Dört oğlu olan birin verdi, üçü kaldı. Üç olan birin verüp iki kaldı. İki olan birin verdi biri kaldı” (Gökyay, 2006: 147). Bu boyda toplumun, insan ve hayvanları Tepegöz’e kurban ederek toplumsal düzeni korumayı amaçlaması anlatılmaktadır.

3.2. Ölü Aşı

Ölünün ardından düzenlenen yağ törenleri Orhun Abideleri’nde de görülmektedir. Türklerde bu törenlerde ölünün ardından aş verme geleneği vardır. Ögel (1971: 156), Türklerde cenaze törenlerinin “ölü aşı” denen ziyafetler için bir sebep olduğunu dile getirmiştir. Yusuf Has Hacib’in *Kutadgu Bilig* isimli eserinde, düğün yemeği (küdenke aş), sünnet yemeği (sünnet aş), ad, san alma yemeği (at aş), doğum yemeği (togum aş), arkadaş yemeği (koldaş aş), ölü yemeği (yoğ=yağ aş) olmak üzere altı çeşit yemekten bahsedilmektedir (Sürücüoğlu ve Özçelik, 2008: 1301). Ölü aşı verme geleneği Uşun Koca Oğlu Segrek Boyunda görülür. Segrek eşine, eğer geri dönmezse öldüğünü anlayıp atını da boğazlayarak ardından aş vermesini söyler. “Gelmezisem ol vakit menüm öldüğümü bilesin, aygır atum bo-

ğazlayup aşum vergil. Gözün kimi tutansa, gönlün kimi severise ana vargil dedi” (Gökyay, 2006: 168).

Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Uruz’un Çıkardığı Boyda ise ölünün öteki dünyada yediği aşın elinden alınması düşüncesi vardır. Salur Kazan Tomanın Kalesi’nin tekfur tarafından tuzağa düşürülür. Kazan’ı bir kuyuya atarlar. Tekfurun eşi Salur Kazan’ın yiğitliğini merak ederek kuyunun başına gelir ve “Kazan Beg nedür haluñ dirligüñ yir altında mı hoşdur yohsa yir yüzinde mi hoşdur, hem şimdi ne yersin ne içersin ve neye binersin” diye sorar. Bu sorusu üzerine Kazan’ın verdiği cevaptan korku duyar. “Kazan aydur: Ölülerine aş verdügüñ vakit ellerinden aluram”. Tekfur’un eşi kızının yedi yaşında ölmesinden dolayı bu tehditten korkar ve tekfura “ölülerümüz için virdügümüz aş ellerinden çeküp alup yerimiş” diyerek Salur Kazan’ı kuyudan çıkarmasını ister (Gökyay, 2006: 176). Salur Kazan bu sözü sayesinde kuyudan kurtulur. Bu hikâyede dinî-manevî inançların toplum üzerindeki etkisi ve önemi anlaşılmaktadır.

4. Yeme-İçmenin Keyif Verme İşlevi

Yiyecekler, vücudun fizyolojik ihtiyacını gidermek dışında haz duymak, keyif almak amacıyla da tüketilebilmektedir. Hikâyelerde Oğuz beylerinin bir araya geldiklerinde ya da avlanmaya çıktıklarında keyif amacıyla çeşitli yiyecek ve içecekleri tükettikleri görülür. Bunlar içerisinde en sık örneğine rastlanan, sarhoşluk vermesinden dolayı çoğu zaman Oğuz beylerinin tuzağa düşürülmesine sebep olan şaraptır. Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boyda altın ayaklı sürahilerde al şarap sunan kâfir kızlarının olduğu bir toy betimlemesi vardır. Aynı zamanda Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Olduğu Boyda da görülen kadeh sunma geleneği sosyal statüyü ifade ettiğinden bu örnekler toplumsal işlev bağlamında alınmıştır. Bu başlıkta şarabın keyif verme işlevinden doğan yanlarına değinilmektedir. Düzenlenen toylarda şarabın mayhoşluğuyla güç sahibi olan kimsenin büyüklendiği görülür. “Ulaş oğlu Salur Kazanuñ alnına şarabun itisi çıkdı. Kaba dizi üzerine çökdü ayıtdı: Ünüm añañ begler sözüm diñleñ begler” (Gökyay, 2006: 39).

Şarabın verdiği mayhoşluk ve cesaretle alınan kararlar kimi zaman Oğuz beylerinin zaafına dönüşebilmektedir. Örneğin Kazılık Koca Oğlu Yiğenek Boyunda Bayındır Han’ın veziri Kazılık Koca şarabın verdiği mayhoşlukla akın ister ve yolda düşmana esir olur. “Şarabuñ itisi başına çıktı kaba dizin üzerine çökdü oturdu, Bayındır Handan akın diledi. Bayındır Han dahı destur virdi. Nireye diler iseñ var didi” (Gökyay, 2006: 137).

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyunda Deli Dumrul, kabahatini örtmek için Azrail'e şarap içtiğini ve ne söylediğini bilmediğini söyler. "Dökmesi büyük bizüm dağlarumuz olur ol dağlarumuzda bağlarumuz olur ol bađlaruñ kara salkumları üzümü olur ol üzümü sıkarlar al şarabı olur, ol şarabdan içen esrük olur şarablıydum duymadum ne söyledüm bilmedüm beglige usanmadum yigitlige doymadum canum alma Azrail meded dedi" (Gökyay, 2006: 113).

5. Yeme-İçmenin Sınama İşlevi

Yemeğin sınanma ile ilişkisi kutsal dinlerde Âdem ile Havva'nın yasak olan besini tüketmesine kadar gidebilmektedir. İnsanın en temel ihtiyaçlarından biri olan beslenme bazı durumlarda birey için bir sınanma aracıdır. Yemek sırasında besinin ağız yoluyla içe alınması kimi zaman rakibin beslenme yoluyla alt edilmesini sembolize eder. Birey düşmanları tarafından istenmeyen ya da yasak olarak görülen bir yiyeceği yemekle sınanabilmektedir.

Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyda Burla Hatun'a kadeh sundurmak isteyen düşmanları, kırk yerden avaz gelince Kazan'ın eşinin kim olduğunu bulamaz. Bunun üzerine düşmanları, oğulları Uruz'u çengele asıp kara kavurma şeklinde pişirerek bu kırk kıza göndermeyi planlarlar. "Mere varuñ Kazanuñ oğlu Uruz'u tartuñ çengele asun, kıyma kıyma ağ etinden çeküñ, kara kavurma bişürüp kırk beg kızına iletüñ önüne koñ her kim yedi ol degül(dür), her kim yemedi oldur, aluñ gelüñ sağrak sürsün dedi" (Gökyay, 2006: 48). Burla Hatun oğlunun etini yemekle sınanır. Çünkü düşmanları bir annenin sevgi ve merhametinden dolayı oğlunun etini yiyemeyeceğini düşünmüşlerdir. Kazan'ın eşini bulamayan düşmanları Burla'yı bu şekilde alt etmek ister. Bu çeşit bir sınanma aynı zamanda rakiplerinin almak istedikleri intikam olarak da değerlendirilebilir. "Tartışma yaşanan kişiden yüz yüze alınamayan intikamın, yemek aracılığıyla örtülü olarak alınması, eylemi gerçekleştiren kişinin haz duygusuyla psikolojik tatminine sebep olurken eyleme maruz kalan kişinin korumalı özel alanına da müdahale edilmiş olmakta ve alınan hazzın derecesi artmaktadır" (Öğüt Eker, 2018: 181).

Düşmanları tarafından sınanan Burla Hatun oğluna gelerek "Ne dersin oğul, senüñ etüñden oğul, yeyeyinmi, yohsa sası dinlü kafirüñ döşegine gireyinmi?" diye sorar (Gökyay, 2006: 49). Uruz bunun üzerine annesini "Ko beni kadın ana çengele ursunlar. Ko etümden çeksünler, kara kavurma etsünler. Kırk beg kızınuñ önüne iletsünler. Anlar bir pare yedüğünde sen iki pare yegil, seni sası dinlü kafirler bilmesünler, duymasunlar. Ta kim sası

dinlü kafirün döşegine varmayasın; sağrağın sürmeyesin. Atam Kazan namusunu simayasın, sakın” diyerek uyarır (Gökyay, 2006: 49). Bu hikâyede Burla Hatun’un oğlunun canı ve kendi namusu üzerine iki özel alanıyla sınanması yemekle sembolleştirilmiştir.

Hikâyelerde bir beyin oturacağı konum, kılıç-ekmek hakkı ile alınır. Örneğin Uşun Koca Oğlu Segrek Boyunda Eğrek oturduğu koltuğu hak edip etmemekle sınanır. Kazan’ın divanında Ters Uzamış’ın Eğrek’e “Bu oturan begler her biri oturduğu yeri kılıcı ile etmegiyile alupdur, mere sen başımı kesdün kanmı dökdün açmı doyardun yalincakmı donatdun” (Gökyay, 2006: 165) sözleri üzerine Eğrek içinde bulunduğu topluma kendisini ispatlayabilmek için akına gider.

Kültürün eşsiz parçalarından biri olan yeme-içme gelenekleri, Malinowski’nin yaklaşımı bağlamında ele alındığında Dede Korkut anlatılarında ki yeme-içme kültürünü anlamak kolaylaşmaktadır. Malinowski’nin geliştirdiği kültür modeli ve tanımlamaları *Dede Korkut Kitabı*’ndaki yeme-içme kültüründe görülen işlevlere göre uyarlandığında şu şekilde bir tablo ortaya çıkmaktadır:

<i>Temel İhtiyaçlar</i>	<i>Kültürel Cevaplar</i>	<i>Yeme İçmenin İşlevleri</i>	<i>Dede Korkut’ta Görüldüğü Boy</i>
Metabolizma	Besin Sağlanması	Fizyolojik İşlev	- Mukaddime - Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy - Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Uruz’un Çıkardığı Boy
Üreme	Akrabalık	Toplumsal İşlev	- Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu
Bedensel Rahatlıklar	Barınma	Toplumsal İşlev	- Mukaddime
Güvenlik	Koruma	Toplumsal İşlev Sınama İşlevi	- Begil Oğlu Emren Boyu - Duha Koca Oğlu Deli Dumrul - Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy
Hareket	Etkinlikler	Toplumsal İşlev Dini-Manevî İşlev	- Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy - Kazan Bey Oğlu Uruz Bey’in Tutsak Olduğu Boy - Salur Kazan’ın Tutsak Olup Oğlu Uruz’un Çıkardığı Boy

			- Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu
Büyüme	Yetiştirme	Toplumsal İşlev	- Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu - Kazan Bey Oğlu Uruz Bey'in Tutsak Olduğu Boy
Sağlık	Hijyen	Sağaltma İşlevi	- Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu

Tablo 3. Malinowski'nin Geliştirdiği Modelin *Dede Korkut Kitabı*'nda Yeme-İçme Kültürüne Uyarlanması

Temel bir ihtiyaç olan metabolizmaya verilen kültürel cevap besin sağlanmasıdır. Hikâyelerde yemeğin fizyolojik boyutunu vurgulayan Mukaddime, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy, Salur Kazan'ın Tutsak Olup Oğlu Uruz'un Çıkardığı Boydaki örnekler buraya uygundur. Temel bir ihtiyaç olarak üreme ve buna verilen kültürel cevap olan akrabalık bu hikâyelerde "çocuksuzluk" motifiyle birlikte görölmektedir. Toplumun soyunu devam ettirebilmesi için bireye ihtiyacı vardır. Dolayısıyla çocuksuz bir beyin toplumda hoş görölmediği Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyundan anlaşılmaktadır.

Bedensel rahatlıklar ısı, ışık, barınma gibi unsurların tamamlanmasıdır. Bedensel rahatlıklara verilen kültürel cevap barınmadır. Ağırıklı olarak konargöçer yaşayan Türkler evlerinde misafirperverliğe önem vermiştir. Hikâyelerde de misafir ağırlama töresinin toplumsal bağlamda önemi mukaddime vurgulanmaktadır. Güvenlik ihtiyacı, kültürel cevap olarak korunmayı gerektirmektedir. Begil Oğlu Emren Boyunda, Begil'in farklı hediyeler ihvan edilerek toprakları korumak üzere gönderildiği görölmektedir. Güvenlik ihtiyacının karşılanamadığı örnekler de sinama işlevi ile ilişkilidir. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyunda Azrail'e karşı medet isteyen Dumrul'un canının tehlikede olması ve Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyda Burla Hatun'un oğlunun etiyile sinanması güvenliklerinin tehlikede olduğu örneklerdir. Bu örneklerde Burla Hatun'u kırk kızın, Dumrul'u ise eşinin koruduğu görölmektedir.

Bir ihtiyaç olarak hareket Türklerin yaptığı her etkinliğe yansımaktadır. Hareket; toy, düğün, yağma, av ve yas gelenekleri gibi birçok etkinlikte kültürel cevabını bulmuştur. Büyüme ve yetiştirme bu hikâyelerde erginlenme ile ilişkilidir. İyi bir evlat yetiştirme isteyen ebeveynlerin çocuklarını ava çıkarması ya da avdan dönüşlerini kurban keserek, toy yapıp beyleri ağırlayarak kutlamayı istemeleri topluma iyi bir birey kazandırmak ve evlatlarının erginlenmesini kutlamak içindir. Sağlık ihtiyacı ise kültürel bir cevap olarak hijyenle, bu hikâyelerde ise sağaltmayla ilişkilendirilmektedir. Bu hikâyeler-

de, bir besin maddesi olan anne sütü her ne kadar yeme-içme bağlamında ele alınmasa da anne sütü ve dağ çiçeğinin merhem hâline getirilip yaranın sağaltılmasında kullanılması örneği Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunda karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma yeme-içme bağlamında ele alındığı için bahsedilen beş ana işleve, sağaltma işlevi dâhil edilmemiştir.

Sonuç

Bir toplumun temel yapıtaşı olan kültürün aktarımı ve işlenmesi sırasında yazılı, yazısız kurallar ve gelenekler ortaya çıkar. Yapılan eylemin, düşünülen olgunun, toplumun kültürü ve değer yargıları içerisinde farklı işlevleri vardır. Bu işlevler toplumların meydana getirdiği eserlerde de görülmektedir. *Dede Korkut Kitabı*, Türk toplumunun töresi ve kültürel değerlerini vurgulayan edebî eserlerin başında gelmektedir. Hikâyelerde işlenen başlıca motiflerden biri de yiyecek ve içeceklerdir. Türklerin yeme-içme gelenekleri farklı kültürel kodları günümüze taşımıştır.

Türklerin yiyecek ve içeceklere sembolik anlamlar yükleyerek geleneklerine dâhil edişinden anlaşıldığı üzere yeme-içme kültürü Türk toplumunda farklı işlevlere sahiptir. Bu işlevler yeme-içmenin fizyolojik, toplumsal, dinî-manevî, keyif verme ve sınaama işlevi olarak beş bölüme ayrılmaktadır. Hikâyelerdeki yeme-içme geleneklerinin fizyolojik işlevleri insanlığın en temel işlevi olan fizyolojik ihtiyaçlarını göstermektedir. Türklerde birlik ve beraberliğin vurgulanması ise yeme-içmenin toplumsal işlevinde kendine yer edinmiştir. Bu hikâyelerde yeme-içme geleneklerinin toplumsal işlevleri misafir ağırlama gelenekleri, toy, düğün ve yağma gelenekleri olarak üç farklı başlıkta değerlendirilmiştir. Misafir ağırlama geleneklerinde Türk toplumunda misafirin önüne koyulan yiyeceklerin bir statü belirttiği ve misafirperverliğin güzel bir davranış olarak ev sahibine saygınlık getirdiği görülmektedir. Toy ve düğün gelenekleri Türk toplumunun bir araya geldiği, yeme-içme geleneklerinin yoğun bir şekilde görüldüğü etkinliklerdir. Türklerde yağma geleneği ise toplumsal eşitliğin yeniden sağlanmasını kolaylaştırmaktadır. Av ve avcılık hem besin sağlanması hem de yiğitliğin bir göstergesi olarak toplumun yaşayışında önemsenmiştir. Dinî-manevî işlev ise bu hikâyelerde kurban ve ölü aşı olarak iki şekilde görülmektedir. Yeme-içmenin ayrıca keyif verme, sınaama gibi işlevleri de hikâyelerde tespit edilmiştir.

Hikâyelerde saptanan örnekler Bronislaw Malinowski'nin işlevsel kuramı bağlamında temel ihtiyaçlar ve bunlara verilen kültürel cevaplar tablosuna uygulanmıştır. Tabloya *Dede Korkut Kitabı*'nda görüldüğü boylar ve yiyecek

ve içeceklerin bu boylardaki işlevleri de eklenmiştir. *Dede Korkut Kitabı*'nın Türklerin yeme-içme geleneklerine yer vermesi bakımından zengin bir muhtevaya sahip olduğu ve bunların incelenmesinin Türk kültürünün anlaşılmasına ışık tutacağı görülmektedir. Yapılan araştırmada yeme-içme geleneklerinin zengin olduğu ve toplumsal gelenekler çerçevesinde Türklerde önemli bir yer edindiği sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Bakırcı, Nedim (2019). "Dede Korkut Kitabı Bağlamında Oğuzlarda Toy Geleneği". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 20: 130-142.
- Beşirli, Hayati (2010). "Yemek, Kültür ve Kimlik". *Millî Folklor*, 87: 163.
- Civitello, Linda (2008). *Cuisine and Culture, A History of Food and People*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Çelik, Adil (2022). "Simgesel Sermaye ve Folklor: Dede Korkut Anlatılarında Toyların İtibar İnşasındaki İşlevi". *Metin Ekici Armağanı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 577-594.
- Dinç, Mustafa (2019). "Halk Bilgisinin Beslenme ve Mutfak Kültürüne Dönük Temsilleri". *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Aça. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Fiddes, Nick (1991). *Meat: A Natural Symbol*. New York: Routledge.
- Fieldhouse Paul (1996). *Food and Nutrition: Customs and Culture*. London: Chapman & Hall.
- Gezgin, İsmail (2021). *Uygarlaşan İştah, Atalarımız Nasıl Besleniyordu*. İstanbul: Redingot Kitap.
- Goody, Jack (2013). *Yemek, Mutfak, Sınıf, Karşılaştırmalı Sosyoloji Çalışması*. Çev. Müge Günay Güran. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Gökyay, Orhan Şaik (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- İrmak, Yılmaz (2024). "Türk Kültüründe Tören Yemeklerine İşlevsel Bir Yaklaşım". *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 46: 486-515.
- Közleme, Olgun (2012). *Türk Mutfak Kültürü ve Din*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Malinowski, Bronislaw (1989). *İlkel Topumlarda Cinsellik ve Baskı*. Çev. Hüseyin Portakal. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Malinowski, Bronislaw (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. Çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Maslow, Abraham (1970). *Motivation and Personality*. New York: Harper and Row.
- Ögel, Bahaeddin (1971). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları II: Türklerin Toplum Düzeni ve Gelişmesi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, Bahaeddin (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş IV: Türklerde Yemek Kültürü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öğüt Eker, Gülin (2018). “Farklı Görme Biçimiyle Modern Dünya Ritüeli Olarak Yemek Kültürü: Sınanma/Erginlenme ve İntikam Alma Gizli İşlevleri”. *Millî Folklor*, 120: 170–183.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald (1964). *The Andaman Islanders*. New York: Free Press.
- Richards, Audrey (2004). *Hunger and Work in a Savage Tribe*. London: Routledge.
- Sürücüoğlu, Metin Saip ve Özçelik, Ayşe Ö. (2008). *Türk Mutfak ve Beslenme Kültürünün Tarihsel Gelişimi*. 38. ICANAS Kongresi (10-15 Eylül 2007, Ankara), C.3. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. 1289-1310.
- Talas, Mustafa (2005). “Tarihi Süreçte Türk Beslenme Kültürü ve Mehmet Eröz’e Göre Türk Yemekleri”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 18: 273-283.
- Tan, Nail (2016). “Yel Kayadan Ne Aparır”. *Millî Kimliğimiz ve Mutfak Kültürümüz*. İstanbul: Kültür Ajans Yayınları, 267-306.
- Tezcan, Mahmut (2000). *Türk Yemek Antropolojisi Yazıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- URL-1: TDK Sözlüğü. www.sozluk.gov.tr. (Erişim: 30.06.2024).
- URL-2: DİB, Kuran Meali. <https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/sure/37-saffat-suresi> (Erişim: 30.06.2024).
- Yolcu, Mehmet Ali ve Aça, Mehmet (2017). “Yapısal İşlevselcilik Açısından Folklorlarda Değişme ve İşlevsel Zorunluluklar Modeli”. *Folklor/Edebiyat*, 23(92): 13-28.
- Ziya Gökalp (1976). *Türk Medeniyeti Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Katkı Oranı Beyanı: Yazarlar çalışmada eşit düzeyde katkı sunmuştur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

Declaration of Conflicting Interests: *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*

Author–Contributions Statement: *The authors contributed equally to the study.*

ANLATICININ İCRASI SÜRECİNDE VARYANLAR

Variants in the Narrator's Performance Process

Cahide YAGUBOVA*

ÖZ

Folklor örneklerinin en önemli özelliklerinden biri, metinlerin farklı zamanlarda ve yaşam koşullarında çeşitlilik göstermesidir. Sözlü halk edebiyatında, yaratım, anlatım ve dinleme biçimlerine bağlı olarak çeşitli varyantlaşma sorunları ortaya çıkmıştır. Bunun folklorun içsel bir sorunu olduğu unutulmamalıdır. Birçok folklorik örnek, çeşitli edebi türler için başlangıçta değişmez bir yapı görevi görür. Yani, ne kadar çok yeni varyant yaratılırsa yaratılsın, o varyantın kökeni değişmezdir. İcracı, kendisi için uygun parçaları alır ve biraz yaratıcılıkla, üretken işlevlerini tazeler. Genel olarak, birçok varyant olabilmesine rağmen, bunlar ilk yapıyla ilişkilidir ve olay örgüsünü ihlal etmez. Varyantların çokluğu, temaların ve içeriğin çeşitliliğine katkıda bulunur, örneği zenginleştirir ve canlandırır, onu farklı varyantlara dönüştürür. Sistemleştirme sırasında, yeni varyantların yaratılmasını engelleyen ilk versiyon sabit ve birincildir, ancak ikinci satır değişken olan bir varyanta dayanmaktadır. Azerbaycan edebiyatı çalışmalarında folklor ile yazılı edebiyat arasındaki karşılıklı ilişki üzerine araştırmalar yürütülmekte, varyasyon sürecine odaklanılmakta ve invariant ve varyantlar açıklığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Halk yaratıcılığında belirli bir yazar aramak, bireysellik aramak imkânsızdır. Her varyasyonda geleneksellik, kolektiflik ve en önemlisi bireysel öznellik değil kolektif öznellik kendini göstermektedir. Bu nedenlerle halk edebiyatında yazarlık sorunu çözülememiş ve tartışmalı kalmıştır.

Anahtar Sözcükler: folklor, varyantlaşma, anlatıcı, yazarlık, invariant.

ABSTRACT

One of the most significant characteristics of folkloric examples is the variation of texts in different times and living conditions. In oral folk literature, various issues of variation have arisen depending on the creation, telling, and listening forms. It should be noted that the problem of variation is an inherent problem of folklore. Many folkloric examples serve as an initial invariant structure for various literary genres. That is, no matter how many new variants are created, the origin of that variant is invariant. The performer takes suitable parts for themselves and, with a bit of creativity, refreshes their generative function. In general, although there may be

* Araştırmacı. Azerbaycan Milli İlimler Akademisi, Folklor Enstitüsü, Bakü/Azerbaycan. E-posta: cahidey1996@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7757-1723.

many variants, they are related to the initial structure and do not violate the plot line. The multiplicity of variants contributes to the diversity of themes and content, enriching and revitalizing the example, turning it into different variants. During systematization, the initial version that inhibits the creation of new variants is fixed and primary, but the second line is based on a variant that is variable. In Azerbaijani literary studies, research is conducted on the mutual relationship between folklore and written literature, focusing on the process of variation, and efforts are made to clarify the invariants and variants. In folk creativity, it is impossible to seek a specific author, to seek individuality. In every variation, traditionality, collectivity, and most importantly, collective subjectivity, not individual subjectivity, manifests itself. For these reasons, the issue of authorship in folk literature remains unresolved and controversial.

Keywords: folklore, variation, narrator, authorship, invariant.

Giriş

Şifahi halk yaratıcılığının tüm türlerinde sözlü olma başlıca özelliğidir. Hafızalarda kalan edebi eserlerin nesillere aktarılması, varyantlaşma sürecinin kesintisiz olarak dinamik bir şekilde gelişmesine yol açmıştır. Varyantlaşma belirli sınırlar dâhilinde, sadece halk edebiyatında değil, kültürlerde, olaylarda ve benzeri durumlarda da belirlenebilir. Buradan da varyantlaşmanın halk edebiyatının temel terimi olduğu sonucuna varılır. Varyantlaşma, modern döneme uygun hale getirilebilir ve o aynı zamanda ortaya çıkmayarak sonradan tespit edilebilir. Bazen geciken değişim, gelenekselliğin korunmasını garanti altına almıştır.

Araştırmalar gösteriyor ki, en eski halk edebiyatındaki varyantlaşma işlemleri tarihi-coğrafi yöne dayanmaktadır. Varyantlaşmayla ilgili ilk araştırmalardan biri, Lauri Honko'nun monografisi (2000) kabul edilir. Lauri Honko teorik düşüncelerinde Fin okulunun taraftarı olmayıp Milman Parry ve Albert Lord'un araştırmalarını izlemiştir. Araştırma konusu varyantlaşmanın farklı türleri ve örneklerin çoğalma kuralları olan araştırmacı Lauri Honko, varyantlaşmanın halk edebiyatının temel özelliği olduğunu ve şifahiliğin de bu geleneğin özü olduğunu belirtir (Babic ve Voolaid, 2019: 201). Varyantlaşma zorunlu ve doğal bir olaydır. Eğer varyantlaşma olmazsa, halk edebiyatının halk arasında dolaşımından, haliyle de halk edebiyatından söz edilemez. İlkel versiyon ve varyantlar içeriklerine, sunumlarına, biçimlerine ve diğer özelliklerine göre birbirlerinden ayrılırlar. Bir halk edebiyatı ürününün varyantı, sadece tek bir halk içinde değil, farklı halklar arasında da gerçekleşebilir. Metin, insanın maneviyatını zenginleştiren, ruhuna benzeyen, ne-

silden nesile geçerek değerini artıran, varyantlaşma kazanarak içeriği, fikri, biçimi ve kendine özgü özellikleriyle dikkat çeker. Buna ek olarak, yazının insan hafızasını zayıflattığı, yani örneklerin sadece kitaplarda kalması, halk edebiyatının gelişimini yavaşlattığı, ancak hafızalarda kalmanın değişime, farklı varyantların ortaya çıkmasına ve gelişmesine yol açtığı belirtilmelidir. Şifahi gelenekte, anlatıcının dinlenmesiyle dinleyicinin onu anlatması hafızayı güçlendirmeye neden olur. Tekrarlama süreci, sadece halk edebiyatında değil, tüm alanlarda kendini bu veya farklı şekillerde gösterir. Bu nedenle, tekrarlama sürecinin doğanın kanunu olduğu, yani herhangi bir tekrarlama sürecinin bizi şaşırtmaması gerektiği düşünülebilir. Macaristanlı bilim insanı fizikçi Eugen Wigner, 1963 yılında yazdığı “Olaylar, Doğa Kanunları ve İnvaryantlık Prensipleri” adlı makalesinde, invaryantlığın doğa kanunlarının geçerliliği için bir ölçüt taşı görevi görmesi gerektiğini belirtir (Grba & Trobok, 2020). Son zamanlarda edebiyatımızda da rastlanan “ölçüt taşı”, saflığın, gerçekliğin, değerlerin sembolüdür. Böylelikle, halk edebiyatı örneklerinde ölçüt taşı işlevi ile invaryantlık aynıdır ancak bazen araştırmalar yapılmış olsa da, ilksel varyantın bulunması gerçek bir problemlidir.

Varyantlaşma işlemini örnekleri icra edenler ve folklor örnekleri belirlemektedir. Folklor meclislerinde, insanlar boş zamanlarını geçirmek için folklor metinlerinden bahseder, sohbet ederler, ancak asıl amaç folklor örneklerini söylemek değil, sadece boş zamanlarını keyifli bir şekilde geçirmektir. Bu tür sohbet ortamlarının, folklor toplantılarının olması, varyantlaşmanın dinamik bir şekilde gelişmesine zemin hazırlar. Sohbet saatleri uzadıkça eğlence olsun diye veya diğer amaçlarla şarkılar, şiirler okunur, hikâyeler anlatılır (Vaşifqızı, 2012: 190-191). Varyantlaşma, evrensel bir olay olduğundan birçok alanı da kapsar. Unutulmamalıdır ki, dünya halkları arasında birbirine benzeyen varyantlara da rastlanabilir. İcracı Gülbeniz Aliyeva, annelerle ilgili bir bayatısında annelerin yandığını, ağladığını, çocuğu ne zaman gelecek diye gözlerinin yola baktığını, yavrusuna hasretle “balam can” diyerek ağladığını söyler. İcracının söylediği varyantla aynı olan diğer bir bayatıda ilk mısra aynı, diğer mısralar farklıdır: Anneler günleri sayar, beklemekten güvercine dönüşerek yollara konup çocuğunu hasretle bekler. Birinde “gözler balası gezer” denilirken, diğeri “döner göy göyerçine” şeklindedir. Anne o kadar sevgi dolu ve evladı için fedakârdır ki, yavru hasreti her an yüreklerini dağlar:

Analar yanar, ağlar
Yollara bakar, ağlar
Gözler balası gezer

Balam can deyer, ağlar (KK-1).

Analar yanar ağlar
Günleri sanar ağlar
Döner göy göyerçine
Yollara konar ağlar (Pirsultanlı, 2012: 54).

Her bir folklor ürünü varyantlaşabilir. Bu varyantlaşmalar, folklor örneklerinin çoğalmasına neden olur. Halk edebiyatının bu kadar varyantlaşmasının özel sebepleri vardır. Varyantlaşma sürecinin önemli sebepleri, farklı ortamlarda olması, gerek tarihi, gerek halkların birbirleriyle ilişkisi, gerekse de kültürel ilişkilerin oluşması gösterilebilir (Güven, 2013). Folklor ürününü bir kişi yaratır, sonra o, kolektif yaratıcılık ürünü haline gelir, çünkü örneği yaratan somut kişi bilinmediği için kolektif eserin farklı biçimleri yaratılır. Yani örnekte birçok ekleme ve farklılık görülmekte, sadece karakterlerin adı ve eserin temel motifi aynı kalmaktadır.

Aşağıdaki verilen örneklerde anlam bağıllığı kendini gösterir ve olay örgüsü neredeyse aynıdır. Birinde “ağam, gel” ile başlamaktayken diğeri “ezizinem” ifadesi ile başlar. Hangisinin orijinal versiyon olduğunu söylemek mümkün değildir ancak her iki versiyon da bilinmeyen bir invaryantın türevleridir. İcracı Gülbeniz Eliyeva annesine seslenerek “ölmedim, sağam, boynumda zincir var ve yolunda yorgunum” der. Diğeri anonim icracının şiiri ise, Gülbeniz Eliyeva’dan farklı olarak “ağam, gel” ile başlar. O, ağasına hitap eder, “ölmedim, çiyimde keder uykusu var ve kapımda yorgunum, gel” der. Her ikisinin benzer özellikleri ikinci mısraların aynı olması; “gel”, “yorgunum” gibi kelimelerin kullanılmasıdır:

Ağam gel, ay ağam, gel
Ölmemişem, sağam, gel
Çiyimde keder uykusu
Kapımda dustağım, gel (Vaqıfızı, 2022: 63).

Eziziyem, anam, gel
Ölmemişem, sağam gel
Boynumda qem zinciri
Yolunda dustağım gel (KK-1).

Folklorda çok varyantlılık hem diyakronik, hem de senkronik olarak kendini gösterebilir. Örneklerdeki değişkenlik mutlaka metnin oluşturulduğu ilk günden itibaren belirli koşullarda ortaya çıkar. Folklor örneklerindeki değiş-

kenlikleri yazıya dökülmüş versiyonlarla karşılaştırarak ortaya çıkan farklılıkları analiz etmek mümkündür (Sarv & Järv, 2023).

İcracılar Qafarova Beyim ile Sitare Müslümlü arasında birbirlerini tanımazlar ve farklı bölgelerin sakinidirler. Qafarova Beyim Füzuli, Sitare Müslümlü ise Hocaventlidir. Söyledikleri bayatı folklorun varyantlaşmasının, folklorun dinamik gelişiminin açık bir göstergesidir. Her ikisi de kendine özgün deyişlerini söyleyerek kendileri de bilmeden değişik varyantlar oluşturmuşlardır. Her iki bayatından da anlaşılmaktadır ki, icracılar Ermeni vahşetinden acı çeker, doğdukları yuvadan ayrı düşüp memleketlerine hasret duyarlar. İlk mısra, 2. ve 4. mısraların kafiyeleri aynıdır, 3. mısralar ise farklı olsa da, her iki bayatının mültecilik döneminde söylendiği bilinmektedir:

Bu dağlar dağımdı benim
Qem otağımıdı benim
Bu qaşqınnığ olmıyeydi
Yaman çağımıdı benim (KK-2).

Dağlar dağımdı benim
Qemler oylağımıdı benim
Ay Füzuli, meni özüne çatdı
Yaman çağımıdı benim (KK-3).

Yukarıdaki iki anlatıcının şiirinin anonim varyantı da “dağlar dağımdır benim” mısrasıyla başlar. Anlatıcılardan Sitare Müslümlü ve Qafarova Beyim'deki gibi buradaki 1. 2. ve 4. mısralar aynıdır, ancak 3. mısrası farklıdır:

Dağlar dağımdır benim
Qem oylağımıdır benim
Dindirmeyin ağlaram
Yaman çağımıdır benim (URL-1).

Örneklerden görüldüğü gibi, her yazar istediği gibi metne müdahale ederek değişiklik yapabilir, onu farklı bir forma sokabilir. İnsanlar kendi isteklerine göre serbestçe folklor örneklerini değiştirebilir. Şifahi halk edebiyatı belleğe dayanır. Bazı anlatıcıların yazması, okuması veya eğitimi olmasa da, güçlü hafızalarıyla folklor örneklerini belleklerinde taşırlar. Ancak vurgulamak gerekir ki, belleklerde kalan metinler uzun yıllar boyunca aynı şekilde kalmayabilir, yıllar sonra değişiklik olabilir. Bu özellikler, Şüşen Quliyeva gibi icracılarda görülmektedir. 2013 yılında derlenen iki bayatının son veya ilk mısraları 2022'de artık unutulmuştur:

Qardaş, qardaş cüş qardaş

Xalçalı gümüş qardaş
Bacia qerip deyipler
Çex xenceri düş qardaş (KK-4, 2013).

Yere vurdum baltanı
Ağzı gümüş baltanı
Qardaş, qardaş cüş qardaş
Yerden bir oğlan çıhdı
Cülmü-cahan sultanı (KK-4, 2013).

Qardaş, qardaş, cüş qardaş
Bajına qerib deyibler
Çeh henceri, düş qardaş (KK-4, 2022).

Yere vurdum baltanı
Yerden bir oğlan çıhdı
Cülmü cahan sultanı (KK-4, 2022).

Şüşen Quliyeva'da olduğu gibi, farklı bir versiyon da Qafarova Beyim'de görülmektedir. 2013 yılında derlenen metinler, 2022 yılında söylenen metinden farklılık gösterir ve değişiklik önemli ölçüde ortaya çıkar. 2013 versiyonunda icracı 3. ve 4. mısraları "Füzulimden güzel oğlanlar getdi; Küreyinde nergizder" demişken, 2022'de aynı metni "Burda bir yiğit öldü; Toprak örter, yer gizler" şeklinde söylemiştir:

Nergizder, ay nergizder
Top-top biter nergizder
Füzulimnen güzel oğlannar getdi (KK-3, 2013).

Küreyinde nergizder
Nergizder, ay nergizder
Top-top biter nergizder
Burda bir igid ölüp
Torpak örter, yer gizder (KK-3, 2022).

Varyantlaşma Sürecinde Anlatıcının Rolü

Şiir veya bayatılarda olduğu gibi varyantlaşma rivayetlerde, efsanelerde, destanlarda da görülür. Yukarıda şiir esaslı folklor örneklerine bakılmıştır. Şimdi ise sözlü rivayet şekilli folklor örneklerindeki varyantlaşmalar incelenecektir. Geçmişten bugüne kadar alkarısı ile ilgili inançlar güncelliğini

hala koruyup aktarılabilmıştır. Şöyle ki, alkarısı yeni anne olan lohusa kadınlara, bebeklere musallat olup onlara zarar vermekle bilinmektedir. Araştırma esnasında anlatıcıların alkarısı hakkında söyledikleri, bazen aynı ama az bir farklılıkla ortaya çıkmaktadır. Çirkin, değişken karakterli, söylenenlerin tamamen tersini yapan, ayakları ters görünümlü, farklı şekillere girebilen ve daha çok kadın kılığında hayal edilirler. Alkarısı yakalandığında, onlardan ev işleri için yararlanılabilir. Bazı kaynaklarda alkarısı, İslam anlayışına uygun olarak cinlerle özdeşleştirilir. Lohusa kadına varlıkların musallat olmaması için, onlar kırk gün kırk gece yalnız bırakılmaz. Hatta eğer kadın kız çocuğu dünyaya getirirse, kadın ve kız çocuğu için tehlike beklediği, ancak erkek çocuğu dünyaya gelirse alkarısının onlara dokunmadığı düşünülür (Demren, 2018). Eğer lohusa odada tek başına bırakılacaksa lohusanın bulunduğu odaya kocasının ceketini ya da silahı asılmakta, yastığına demir parçası iliştilmektedir (Aça ve Yolcu, 2019).

Alkarısının, cinler kabilesinin negatif ruhlu dişisi olduğuna inanılır. Umay Ana bereket ve koruma sembolü iken, Alkarısı onun tam zıddıdır. Birçok kaynakta alkarısı, hal, albastı, alarvatı, albız, halanası, hal ninesi, hemzat vb. isimlerle anılır. Folklorcu Celal Beydili Memmedov, alkarısını dağınık saçlı, başı ve burnu büyük, uzun boylu, göğüsleri dizine kadar olan, yerde sürünerek sağ göğsünü sol omzuna atan ve tersini yapan bir varlık olarak tanımlar (Memmedov, 2003: 143). Anlatıcı Azamet Muxtarova ise alkarısını şöyle tasvir eder: “Kişileri kara, kadınları ağ geyinermiş, yekeper göğüsleri büyük, tüyleri yernen gedeymiş. O ayağını qoyanda izi qalarmış, böyükmüş.” (KK-5).

Anlatılan hangi örneğe bakılırsa bakılsın, her birinde alkarısının demirden ve iğneden korktuğu, lohusalı kadınlara zarar verdiği, yeni doğmuş bebekleri boğduğu, yakalanırlarsa sahibine hizmet ettiği görülmektedir. Dolaşısıyla, tekrarlanma teorisi burada da kendini göstermektedir. Halklar, insanlar sürekli olarak gelişir, farklı yerlere göç eder, bu durumda yayılma ve tekrarlanma süreci ortaya çıkar. Onlardan korunmak için çocuğun yatağına süpürge, yastığın altına makas, çengelli iğne, demir para, soğan, sarımsak, kısacası metalden olan bir şeyler konulur. Sabri Şakir araştırmasında, alkarısı hakkında onların yeni doğmuş bebeklere düşman olduğunu ve ciğerlerini çıkarıp yediğini, eğer ellerinde ciğer yiyen bir kadın görürlerse, onu yakalayıp iğne batırılması veya metal bir şey takılması gerektiğini belirtir (Şakir, 1939: 32).

Aşağıda verilen örnekte, anlatıcının alkarısı suretini insanüstü bir varlık olarak gösterdiği ve özellikle onların demirden korktuğunun vurgulandığı

görülür. Bu demir korkusu, alkarısının sahibine boyun eğmesine, söylediklerini yapmasına, sahibinden korkmasına, sahibi olmadığında onu serbest bırakması için başkalarına yalvarmasına, aniden kaybolmasına neden olur. Bazı kaynaklarda cin tutma, alkarısı yakalama vb. benzer motifli ama farklı isimlerle anlatıldığı belirtilir. Anlatıcı Raisa Dadaşova, kaynanasının uyuduğunu, bahçesinde de çok ördek olduğunu söyler. O, karanlık evde uyumuş ve eşi de evde değilmiş, gece çocuğuna bakabilmek için lambayı yakmış, birden garip bir ses duymuş, ördekler başının üstünde uçarken lamba da sönmüş. Raisa Memmedova, korkudan çığlık attığında çocuk ağlamaya başlamış, bu sırada alkarısı gülerek ellerini birbirine vurmuş ve kahkaha atmış. Korkudan bayılan anlatıcı, kendine geldiğinde ne olduğunu bilmez. Kayınpederini çağırmak istediğinde, kayınpederinin gelininin korktuğunu söylediğini görür. Anlatıcı, korkudan henüz doğmamış çocuğunu kaybeder. Sabah uyandığında ne cin, ne de başka bir şey görür ve ördeklerin hepsi de yerindedir. Bunun dışında, anlatıcı alkarısını çok çirkin, saç başı kötü durumda, yırtık pırtık içinde biri olarak hayal eder (Bayat, 2023: 20).

Başka bir anlatıcı Kübra Abbasova da atlarını rahatsız eden bir varlıktan bahseder.¹ Demek ki, dinleme sırasında daha önce bahsedilen cin mi yoksa alkarısı mı olduğu konusu ortaya çıkmakta ve netleştirme problemi doğmaktadır. Anlatıcı, babasının her zaman atını yemleyip okşadığını söyler. Onların evlerinin altı ahır, üstü de yaşam alanıymış. Ahırda atın koştüğünü görürler, sabah babası ahıra gidip atın ter içinde olduğunu görür. Anlatıcı babasına ata zift sürmeyi ve o cini yakalamasını tavsiye eder. İnanca göre cinler âleminde biri evlendiğinde, ahırlardan süslemek için at yellerini alıp sonra geri getirirlermiş. Alkarısından korunmak için, atın sırtına zift sürülür ve böylece cin yakalanır. Onu yakaladığında, yakasına iğne veya pim takarak esir alırlar ancak esir edilmiş bu cin, birini kandırıp üzerindeki metali çıkararak kaçar (Duvarcı, 2005: 128). Kaynaklara bakıldığında, cin kabilesinden olan alkarısının sadece lohusalı kadınlara, yeni doğan bebeklere değil, aynı zamanda atlara da musallat olduğu, atlarla oynamayı, koşturmaya sevdiği anlaşılmaktadır.

Sarışın, mavi gözlü, büyük başlı, farklı kılıklara giren alkarısı suretini başka bir anlatıcı üzerinden şöyle inceleyebiliriz. Anlatıcı, yaratığın kadının hayat arkadaşı kılığında olduğunu ve hiç konuşmadığını, sadece kadını izle-

¹ "Bizim öz evimizde atımız vardı. Atam hemmeşe düşerdi tövliye. Atı darıyordu, tumarriyif eliyerdi. Gedif bir de görürdü ki, tövleden at çapılır. Evin altı padvalıydı, üsdü de eviydi. At çapılır. Seher dururdu, gedirdi, tövliye yenirdi, görürdü ki, at al-qan, ter su içindedi. Atama deyirdiler ki, onun üsdüne qır ele, o cini tut. O da deyirdi ki, men cini nece tutum, atı nece qırrıyım." (KK-6).

diğini söyler. Daha sonra kadın, bebeğine bakmak için odaya geçer, havlunun içinden Kuran'ı çıkarıp bebeğin başının altına koyunca yaratık bir anda kaybolur. Öğleden sonra eşi eve geldiğinde, kadın ona “canım öğleden sonra geldin, ama hiç konuşmadın, bir anda kayboldun” der. Eşi ise kadına “ben bugün eve hiç gelmedim ki” der, sonra anlaşılır ki, gelen aslında eşinin kılığına girmiş olan alkarcısıdır (URL-9).

Bu anlatılar, alkarcısının sadece bebekleri ve yeni doğanları değil, aynı zamanda evcil hayvanları da etkileyebileceğine ve insanlara farklı şekillerde musallat olabileceğine dair inançları gözler önüne sermektedir. Tüm varyantları göz önünde bulundurduğumuzda, konunun özünde bir benzerlik görülmektedir. Ardı ardına hafıza ve hatırlama sistematik bir şekilde devreye girer. Eğer hatırlama, hafıza süreci olmazsa, folklor da ortaya çıkamaz. Demek ki, her şeyin gelişmesi ve aktarılması için hafıza önemli bir faktördür. Hafıza sayesinde varyantlar oluşur, folklor örnekleri yayılır ve geniş bir kitleye ulaşır. En önemlisi de konu değişmez olarak kalır, sabittir, sadece şifahlilik sonucunda varyant meydana gelir. Folklor tarihimiz, tam olarak hatırlama esasına dayanarak hafızalarda kalmış ve yeni nesillere aktarılmıştır. Folklor örneklerini anlatan bayatıcı, dastancı, rivayetçi, masalcı, menkıbeci vb. anlatıcılar farklı hatırlama yöntemleri kullanırlar. Hatırlama, tekrarlanma aşamasına dayanır, her ikisi de paralel bir şekilde yer alarak hafızada kalıcılığı sağlar. Aksini söylersek, bu durumda folklorun gelişiminden, yeni varyantlarından bahsedemeyiz. Fuzuli Bayat, eserinde hatırlamayı pantomim ve sözlü hatırlama olarak ikiye ayırmıştır. Pantomim, el-kol, mimik, beden hareketlerinden yararlanarak bir şeyi anlatmak demektir. Anlatıcı, hatırlama sırasında elleriyle başını tutabilir, başını öne eğebilir, gözlerini bir noktaya çevirerek düşünebilir ve hatırlayabilir. Sözlü hatırlamada ise ara sözler, tekrarlar, vurgulamalar, ritim yer alır (Bayat, 2010: 191).

Bazen anlatıcılar, duyduğu ve bildiği gibi konuyu dinleyiciye aktarabilir, ya kasıtlı olarak değiştirir ya unuttuğu için tam olarak anlatamaz ya da güçlü bir hafıza sayesinde olduğu gibi hatırlayıp dinleyiciye ulaştırır. Bu bakımdan, hafızayı güçlü ve zayıf olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Bazen anlatıcı gereksiz bilgilere, yersiz tekrarlara yol açarak hatırlamaya çalışır. Sözlü halk edebiyatının hafızayla olan bağının yanı sıra, onun nesilden nesile aktarılmasında anlatıcı ve toplayıcının doğrudan ilişkisi tartışılmazdır. Söyleme esasına dayanarak, anlatıcının bireysel konuşma özellikleri dikkat çekmektedir. Kimlerden duyduğunu nasıl hatırlayıp anlayabildiği, dinleyici karşısında kendini özgür ya da sıkışmış hissetmesi, anlatıcının konuşmasını etkileyen faktörler arasındadır. Tam da bu nedenle, anlatıcının

bireysel konuşma özelliklerine sahip olması doğal bir durumdur. Hatırlama ve söyleme sayesinde, metin anlatıcıdan anlatıcıya mükemmelleşebilir, daha iyi bir şekil alabilir veya tam aksine, metnin yapısında kusurlar ortaya çıkabilir. Anlatıcının güçlü kafiye sistemine sahip olması, nazımla ilgili folklor örneğini hatırlamasına yardımcı olur. Kısacası, güçlü kafiye, sözün ardından gelmesiyle hatırlamaya yardımcı olur (Kerimova, 2019: 67).

Şifahlık, sadece konuşmayı değil, aynı zamanda yazılı şekilde de kendini gösterebilir. Bunlara en çarpıcı örnek Dede Korkut, Koroğlu vb. destanlardır. El yazmaları halinde günümüze kadar ulaşan folklor örnekleri vardır, bu durumda folklorda sadece konuşmayı göz önünde bulundurmamız mümkün değildir. Yazılı hale getirilmiş örnekler, şifahlığı koruyup sürdürmeyi sağlar. Hatta yazılı hale getirilmiş diğer örnekler şifahlığını koruyamasa da, onları araştırmadan uzak tutmak folklor araştırmasını dar bir çerçeveye sıkıştırmış olur. Aktarılan materyaller biçimini değiştirebilir, bazen bireysel özellikler karşılaştırma sırasında belirgin hale gelebilir, ancak konuşmanın özü çok fazla değişkenliğe maruz kalmaz (Quliyev, 2018: 152). Bütün bunları göz önünde bulundurulduğunda, folklorun güvenilirliği, güvenliği meselelerinin önemi bir probleme dönüştüğünü görmekteyiz. Tarihi bilgiler bugüne kadar taş, hayvan derisi, kayalar vb. üzerinde korunmaktaydı, her zaman bilginin güvenilirliği, korunması, saklanması en önemli mesele olmuş, devlet tarafından bunların korunması konusunda karar alınmıştır. 16 Mayıs 2003 tarihinde Haydar Aliyev, “Azerbaycan Folkloru Örneklerinin Hukuki Korunması Hakkında” kararnameyi imzalamıştır (AMEA, 2023: 7). Halkın bin yıllık, eşsiz hazinesini korumak, folklorun gelişimi demektir. Folklor materyallerinin toplanması, tarihsel gerçeklerin ortaya çıkarılmasında önemli bir husustur. Modern dönemde, iletişim, önceki dönemlere kıyasla keskin bir şekilde farklılık göstermektedir.

Sonuç

Göçebe toplumlarda, göç sonucunda karşılıklı etkileşimler, folklor biçimlerinin oluşmasına yol açmıştır. Modern dönemde yazılı hale getirilmiş folklor örnekleri kitap haline getirilmekte, kitap taşınabilir olduğundan da yine de aktarım gerçekleşmektedir. Sesi kaydetmek için icat edilen cihazların, folklorun yayılmasında, sınırlılıktan çıkarak geniş bir kitleye aktarılmasında önemli bir rolü vardır. Bu tür yayımda, okuyazar olmayan kişiler bile folklor örneklerinden haberdar olabilir (Neklyudov, 2019: 46-47). Metinler, sunumlarına, bireyin söylediği duruma ve mekâna bağlı olarak birbirlerinden farklılaşır. Bazen anlatıcının metninde eksiklikler, belirli hatalar kendini gösterir. Şifahi anlatımda metin unutulur. Anlatıcı Şuşen Quliyeva ve Qafarova

Beyim’de gördüğümüz gibi, metindeki bir mısra bazen hatırlanmayabilir. Anlatım sırasında metinde oluşan eksikliklerin ortaya çıkma nedenleri vardır. Bunlar, hafıza zayıflığı, metinlerin sık sık hatırlanıp anlatılmamasından kaynaklanan sorunlardır (Kerimova, 2019: 70). Bunun dışında, farklı zamanlarda anlatılma, toplumsal-siyasi değişiklikler, belirli olaylar sonucunda metinde içerik değişiklikleri kaçınılmaz hale gelir.

Birbirine benzeyen veya ortaya çıkmış yeni biçimlerdeki ürünlerin motifi, temel anlamı aynıdır. Bu da bir kez daha, folklor örneğinin sabit değil, değişken olduğunu, sürekli gelişme aşamasında olduğunu kanıtlamaktadır. Yeni varyantlar, anlatıcılara; farklı üslup ve dil özelliklerine göre farklılık gösterir. Bazı folklor örnekleri vardır ki, bunlar sınırları aşarak büyük bölgelere veya dünyaya yayılmıştır, ayrı ayrı halklar tarafından benimsenmiştir. Her halk folklor ürününü kendine uygun olarak değiştirip özümsemiştir. Motifi olduğu gibi koruyarak ortaya çıkan yeni örnek, halk ürünü haline gelerek somut bireysel üründen uzaklaşıp anonimleşir ve gerçek yaratıcısı unutulur. Her halkın kendi kültürü, dünya görüşü vardır, bu durumda o halkların kendi dünya görüşü, kültürü ve düşüncesi varyantlara yansiyacaktır.

Kaynakça

- Aça, Mehmet ve Yolcu, Mehmet Ali (2019). “Halk Bilgisinin İnanış Temelli Temsilleri”. *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Aça. Ankara: Nobel, 345-440.
- AMEA Folklor Institutu (2023). *Heyder Eliyev ve Azerbaycan Xalq Medeniyyeti*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Bayat, Füzuli (2010). *Folklor Haqqında Yazılar*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Bayat, Füzuli (2023). *Masallı Folklor Örnekleri, C.3*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Demren, Özlem (2018). “Türk Kültüründe Bir Korku Kültü Olarak Sivas’ta Alkarısı ve Albasması İnanışı”. *Antropoloji*, 36: 1-27.
- Duvarcı, Ayşe (2005). “Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar”. *Bilig*, 32: 125-144.
- Grba, Marko & Trobok, Majda (2020). “Mathematics and Physics within the Context of Justification: Induction vs. Universal Generalization”. *Croatian Journal of Philosophy*, 20(58): 19-33.
- Güven, Merdan (2013). “Türkülerin Varyantlaşması”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 50: 145-156.

- Honko, Lauri (ed.) (2000). *Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Kerimova, Huraman (2019). *Folklor Metinlerinin Tertibi Meseleleri*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Memmedov, Celal Beydili (2003). *Türk Mifoloji Sözlüyü*. Bakı: Elm.
- Neklyudov, Sergey (2019). “Folklorşünaslık: Problemler ve Tedqiqler”. *Dede Qorqud Jurnalı*, 66: 45-53.
- Pirsultanlı, Sednik Paşa (2012). *Azərbaycan Ağız Edebiyyatında Bayatılar*. Gence: Gence Devlet Universiteti.
- Quliyev, Hikmet (2018). “Virtual Kommunikativ Mühitde Folklor: Şifahilik Meselesi”. *Genç Tedqiqatçı Elmi-Praktiki Jurnal*, 4(2): 151-156.
- Sabri, Şakir (1939). “Muhtelif Ruhlar Hakkında”. *Halk Bilgisi Haberleri*, 98: 32-33.
- Sarv, Mari & Järv, Risto (2023). “Layers of Folkloric Variation: Computational Explorations of Poetic and Narrative Text Corpora”. *Electronic Journal of Folklore*, 90: 233-266.
- URL-1: <https://www.sozler.im> (Erişim: 15.06.2024).
- URL-2: <https://kizlarsoruyor.com/diger/q5987291-alkarisi-olayi-nedir-yasanmis-cin-vakalari-bir-bilginiz-var-mi> (Erişim: 15.06.2024).
- Vaqıfıqızı, Leman (2012). *Şeki Folklor Mühiti*. Bakı: AMEA Folklor İnstitutu.
- Vaqıfıqızı, Leman (2022). *Azərbaycan Bayatıları*. Bakı: AMEA Folklor İnstitutu.
- Voolaid, Piret & Babic, Sasa (2019). *Variation in Folklore and Language*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Gülbeniz Eliyeva, 1953 doğumlu, Laçın, Qaraçanlı.
- KK-2: Sitare Müslümlü, 1930 doğumlu, Hocavent.
- KK-3: Beyim Qafarova, 1940 doğumlu, Füzuli, Mirzecamallı.
- KK-4: Şüşen Quliyeva, 1952 doğumlu, Füzuli, Mirzecamallı.
- KK-5: Ezemet Muhtarova, 1952 doğumlu. Lerik-Kelehan.
- KK-6: Kübra Abbasova, 1962 doğumlu, Şuşa.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Teşekkür: Rehber hocam Prof. Dr. Fuzuli Bayat’a yazı sürecinde yol gösterdiği için teşekkür ederim.

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Acknowledgments: *I would like to thank my advisor Prof. Dr. Fuzuli Bayat for his guidance throughout the writing process.*

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

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



TALİP APAYDIN'IN SARI TRAKTÖR'ÜNÜN BAŞKAHRAMANI ÇOCUK İŞÇİ ARIF VE ARIF'İN EĞİTİM OLANAKLARI

Child Labor Arif, the Protagonist of Talip Apaydın's *Sarı Traktör*, and Arif's Educational Opportunities

Arda KORKMAZ*

ÖZ

Makalenin ana eksenini oluşturan Cumhuriyet devrine bakıldığında Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* adlı metni, Türk edebiyatı içerisinde “Köy Edebiyatı” tanımlaması noktasında bir eşik olarak görülmektedir. 1940'ların sonları ile 1950'lerin başlarında Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi yörüngesinde bulunan Marshall Planı gibi kimi yönelimlerle birlikte tarımdaki yöntemlerin değişmesi, tarımda makineleşmenin yaygınlaşması, iktidarın değişimi ile birlikte köy, köylüye bakış, köylünün içinde bulunduğu durumun değişimi, Türk yazar/aydınının dikkatini bu yöne çevirmesine sebep olmuş; Mahmut Makal ile başlayan serüven Samim Kocagöz, Talip Apaydın, Abbas Sayar, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi birçok yazar/aydın ile devam etmiştir. Bu noktada, roman özelinde yapılan çalışmaların tarımda makineleşme, köy ve köylüye bakış, köydeki öğretmen imgesinin ideolojik konumu, yapı ve izlek boyutlarında olduğu görülür. Bu çalışma, diğerlerinden farklı olarak romanın başkahramanı olan Arif'in çocuk işçiliğine ve eğitim olanaklarından uzaklığına odaklanacaktır. Bu zamana kadar Arif'in traktör arzusu ve bu arzu için verdiği uğraş özelinde şekillenen çalışmaların yanı sıra bu makale, köy öğretmenlerinin Arif'in nezdinde eğitim-öğretime dair beklentilerin olup olmadığını, bir çocuk olan Arif'e hangi sorumlulukların yüklendiği ve Arif'in bu sorumluluklar karşısındaki tavrı gibi meseleleri gündeme getirecektir.

Anahtar Sözcükler: *Sarı Traktör*, Talip Apaydın, çocuk işçi, Arif, roman.

ABSTRACT

When we look at the main axis of the articles in terms of the Republican era, Mahmut Makal's text *Bizim Köy* is seen as a threshold in defining “Village Literature” within Turkish literature. Alongside certain orientations such as the Marshall Plan within the political orbit of the Republic of Turkey in the late 1940s and early 1950s,

* Doktora Öğrencisi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara/Türkiye. E-posta: ardakorkmaz@hacettepe.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4457-8632.

changes in agricultural methods, the proliferation of mechanization in agriculture, and the change in power have led Turkish writers/intellectuals to focus on the village, the perception of the villager, and the changes in the villager's situation. The journey that began with Mahmut Makal continued with many writers/intellectuals such as Samim Kocagöz, Talip Apaydın, Abbas Sayar, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, and Kemal Tahir. In this regard, when we look at the novel *Sarı Traktör* [Yellow Tractor], which forms the main axis of the articles, it can be seen that the studies conducted within the scope of the novel focus on mechanization in agriculture, the perception of the village and the villager, and the ideological position of the teacher figure in the village, in terms of structure and plot dimensions. The original aspect of the article will emerge here; the article will focus on Arif, the protagonist of the novel, and his child labor and lack of educational opportunities. In addition to the studies shaped specifically around Arif's desire for a tractor and his efforts for this desire, this article will bring to the agenda issues such as whether village teachers address Arif's educational problems, whether there are expectations regarding education in general within the village community concerning Arif, what responsibilities are imposed on Arif as a child, and Arif's attitude towards these responsibilities.

Keywords: *Yellow Tractor*, Talip Apaydın, child labor, Arif, novel.

Giriş

Yeni Türk edebiyatı kapsamında ele alınan eserler incelendiğinde köy anlatıları, Köy Edebiyatı bağlamında bir kırılma olarak addedilebilecek Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ünün (1950) yayınlanmasından daha eski bir zamana tarihlendirilebilir. Sözelimi, Ahmed Midhat Efendi'nin kaleme almış olduğu *Bahtiyarlık* (1885), Nabizade Nazım'ın *Karabibik*'inden (1890) de önce yayınlanmış ilk köy anlatılarından biri olarak adlandırılabilir. Köy anlatısı salt roman ile sınırlı kalmamış, *Bahtiyarlık* ile aynı yılda, Muallim Naci tarafından kaleme alınan "Köylü Kızların Şarkısı" şiiri, Yeni Türk edebiyatının köy temalı ilk şiirlerinden biridir, denebilir. Devamındaki süreçte, Ara Nesil yazarı olarak değerlendirilen Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* (1892) eseri, kalkınmanın köyden başlayacağını dile getiren bir başka köy anlatısıdır. 20. yüzyıla gelindiğinde II. Meşrutiyet sonrası yazar ve şairler, İstanbul'dan uzaklaşma eğilimi göstermişler, İstanbul'un dışındaki şehirleri metinlerinin ana eksenini yapmakla birlikte kenar mahalleleri ve bu mahallelerinin insanlarını da eserlerinin karakterleri hâline getirmişlerdir. Buradan hareketle karşımıza çıkan ilk örneklerden biri, Ebubekir Hazım Tepeyran'ın *Küçük Paşa*'sıdır (1910). Cumhuriyet'in ilanından sonra, Türk romanını belirli fraksiyonlara ayırabilmek mümkündür. İnci Enginün'ün tasnifinden hareket-

le Cumhuriyet Dönemi Türk romanının 1945'e gelinceye kadarki sacayaklarından biri Köy Edebiyatı'dır (Enginün, 2017: 308). Bu süreçte Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, Faik Baysal'ın *Sarduvan*'ı, Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca*'sı, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u, Reşat Enis Aygen'in *Toprak Kokusu*, Bekir Sıtkı Kunt'un *Memleket Hikâyeleri*; Köy Edebiyatı bağlamında ele alınabilecek ürünleri ihtiva eder (Enginün, 2017: 308-316).

Bu yıllardan itibaren romanda görülen köye ve köylüye yönelim, romanda gerçekçiliği de beraberinde getirir. Köy ve köylünün Köy Enstitülü yazarlar tarafından bizzat yerinden anlatımı, Türk okurunun bilincinde kimi değişimlere sebep olmakla birlikte Türk okuru, köyün ve köylünün İstanbul merkezleri yazarlar tarafından anlatıldığı gibi olmadığını fark eder. Köy Edebiyatı bağlamında kaleme alınan metinler, daha çok toprağa bağlı insanların hayat hikâyelerinden ileri gelmekle birlikte çok partili hayata geçiş de algıların köye yönelmesine sebep olur. Köylünün üzerindeki vergilerin görece azalması, köylerin okullaşması, Köy Enstitüleri ile birlikte köy gençlerinin bilinçlenmesi; köyü ve köylüyü kültür ve edebiyatın malzemesi hâline getirir. Buradan hareketle Enstitü çıkışlı yazarların, sanat endişesinden uzak bir biçimde, toplumsal sorunları roman konusu hâline getirdikleri, romanı belirli birer ideolojinin tezahürü olarak gördükleri anlaşılır. Bu bağlamda toplumcu gerçekçi romanların dönemi için birer tarihî belge ve veri olmakla birlikte sosyolojik ve psikolojik derinlikten uzakta, güdümlü birer bildiri olarak kaldıkları görülür (Gündüz, 2015: 460).

Türk romancıları, benimsedikleri ideolojilerden hareketle girdikleri yeni arayışlar ve yapılanmaların sonucunda, toplumcu-gerçekçi bakışla Türk köy ve köylüsüne bir tanımlama getirir. Varsıllık-yoksulluk dikotomisinde kendini gösteren bu bakış, köy ve kasabalardaki ağa-ırgat, yönetici-köylü, mütegalibe-köylü, ezen-ezilen gibi zıtlıklar temelinde şekillenir (Gündüz, 2015: 461). Toplumcu-gerçekçi bakışın üçlü sacayağından oluştuğunu belirten Gündüz; ilk grubu yoksul ve cahil köylüler yani sömürülenlerin, ikinci grubu ağa, onun iş birlikçileri olan imam, muhtar, parti temsilcilerinin, üçüncü grubu ise bunlarla mücadele eden ya da bu kişilerin yanında yer alan ülkücü öğretmen, çağdaş değerlere inanmış kaymakam/kasaba doktoru ve bazı bile köylülerin ihtiva ettiği görüşündedir (2015: 461). Toplumcu-gerçekçi yazarların komünist, sosyalist, Marksist gibi belirli ideolojik kalıplara oturtulsalar da olaylara ve kişilere hümanist bir bakış ve dikkatle yaklaşıtlıklarını belirten Gündüz, yazarların eylemlerinin gücünün köylünün yaşadığı açlık ve yoksulluktan ileri geldiği kanaatindedir (2015: 461). Edebiyatta gerçekçiliğin ortaya çıkışı, Türk yazarların toplumsal sorunlardan hareketle eser

üretimi, edebî eserlerin doğduğu zemini de anlamayı gerektirir. Buradan hareketle çalışmanın ana eksenini oluşturan köyde çocuk işçiliğine dair tarihî arka planın ve kavramların bir özetinin verilmesinin yararlı olacağı kanaatindeyiz.

“Sosyo-ekonomik konumları gereği esnaf ve sanatkarlar yanında, sanayi iş kolunda, tarım sektöründe, marjinal çalışma alanlarında maddi kazanç elde etmek ya da meslek edinmek amacıyla üretime katılan, 18 ve daha küçük yaştaki kimseler” olarak tanımlanan (TİSK) çocuk işçi ve “Çoğu kez çocukları, çocukluklarını yaşamaktan alıkoyan, potansiyellerini ve saygınlıklarını eksiltten, fiziksel ve zihinsel gelişimleri açısından zararlı işler” olarak tanımlanan (ILO) çocuk işçiliği mefhumunun dünya genelindeki görünümüne bakıldığında Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) verileri, çarpıcı bir izlenim ortaya koymaktadır. Örgütün 2017 verileri bizlere, gelişmekte olan ülkelerin toplam istihdamının %27,9’unun çocuk işçilerden meydana geldiğini göstermektedir. Ülkelerin toplam istihdamının yaklaşık 1/3’üne denk gelen bu oran, kendi içerisinde de belirli fraksiyonlara ayrılabilir. Sözelimi, dünya genelinde istihdam edilen çocuk işçilerin %70’i, tarım sektöründe hizmet vermektedirler. Tarımdaki bu “hizmetin” %72,1’i ise ücretsiz aile işçiliği olarak tanımlanmaktadır (Beşoluk ve Parlak, 2022: 57). World Vision tarafından dünyada, 21. yüzyılın açlık, savaş, yoksulluk ve çevre ile birlikte en tehlikeli on parametresinden biri olarak gösterilen çocuk işçiliği (Çöpoğlu, 2018: 359), söz konusu çocuklar özelinde azımsanamayacak bir biçimde fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddete sebebiyet vermektedir (Büyüksungur, 2022: 116).

Sanayi Devrimi, çocuk işçiliği olgusunun gündeme gelmesinde bir kırılma noktasını teşkil etmektedir. Sanayi Devrimi’nden sonraki süreç, çocuk işçiliğine yönelik bir dizi düzenlemenin de beraberinde geldiği bir silsileyi içerisinde barındırmaktadır. Bu bağlamda çocuk işçiliğine yönelik ilk hamle olarak 1779’da İsviçre’de, çocukların zorunlu eğitimin bitiminden önce tekstil atölyelerinde istihdam edilmesini yasaklanır (Beşoluk ve Parlak, 2022: 56). 1802 yılına gelindiğinde ise İngiltere’de kabul edilen Fabrikalar Kanunu ile çocukların gece periyodunda çalışması, akademik durumları ve çalışma süreleriyle ilgili bir dizi önlemler alınır. Bu kanun ile çocukların günlük çalışma süresi azami 12 saat olacak şekilde kısıtlanır (Beşoluk ve Parlak, 2022: 56). 1870 yılına gelindiğinde Avusturya’da, çocuk işçiliğini düzenleyebilmek adına, çıraklara yönelik bir düzenleme yapıldığı görülür. 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da çocuk işçiliği ile mücadelede kapsamındaki en önemli parametre ise zorunlu eğitim pratiğinin hayata geçirilmesidir. Çocuk işçiliği

ile mücadele kapsamında avangart kurum ve kuruluşlar WTO, UNICEF ve ILO olarak sıralanabilmektedir. Bu kurumların arasında Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO), çıkardığı iki temel sözleşme ve tavsiye kararları ile başat rolü oynamaktadır. Ana çalışma standardı olarak kabul edilen bu sözleşmeler, 1973'te imzalanan 138 sayılı Asgari Yaş Sözleşmesi ve 1999'da imzalanan 182 sayılı En Kötü Biçimlerdeki Çocuk İşçiliğinin Yasaklanması Sözleşmesidir (Beşoluk ve Parmak, 2022: 55).

Çocuk işçiliğın Türkiye Cumhuriyeti içerisindeki konumuna bakıldığında başta Kurtuluş Savaşı olmak üzere I. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele Dönemi, erken Cumhuriyet Dönemi'nde istihdam edilen işçilerin büyük bir oranla çocuklardan oluşması zorunluluğunu ortaya çıkarır. Savaşlardan dolayı ergin nüfus oranının azalması, belirli bir iş gücü gereksinimi ortaya koymaktadır. Savaşların devamındaki süreçte erişkin erkek işçi oranının artıp çocuk işçi oranının azalması, savaşlar ve çocuk işçi arasındaki korelasyonu kanıtlar nitelikte bir veri olması bağlamında kıymetlidir. Buradan hareketle Türkiye Cumhuriyeti, çocuk işçiliğın önüne geçebilmek adına bir dizi tedbir politikası izlemektedir. Sözelimi, 1921 yılında 151 sayılı Ereğli Havza -i Fahmiyesi Maden Amelesi Hukukuna Müteallik Kanun çıkartılmıştır. Bu kanunun 2. maddesi ile madenlerde çocukların çalıştırılması yasaklanmıştır (Büyüksungur, 2022: 25). Devamındaki süreçte, 1923 senesinde düzenlenen İzmir İktisat Kongresi'nde "İşçi Grubunun İktisat Esasları" belirlenir ve çocuk işçilere yönelik de bir dizi kararlar alınır. Bunlara göre çocuk ve kadınların madenlerde istihdam edilmeleri yasaklanmakta, sanatsal faaliyetler ve gümrüklerde 12 yaşından küçük çocukların istihdam edilmemeleri için çocukların barınma ve eğitim-öğretim alabilecekleri kuruluşların kurulması veya çocukların azami dört saat olan ağır olmayan işlerde istihdam edilebilmeleri adına kanunlar yapılması için belirlemelere yer verilir (Büyüksungur, 2022: 25). 1942 yılında yapılacak düzenleme ile esasları değiştirilecek olan, 1936 yılında çıkmış ilk iş kanunu 3008 sayılı İş Yasası'nda 16 yaşına basmamış çocuklara yönelik olarak bir gün içinde azami çalışma süresi 8 saat olarak düzenlenir. Bununla birlikte çocukların gece periyodunda çalışması da yasaklanır (Büyüksungur, 2022: 25). 1942'ye geldiğinde üzerinde değişiklik yapılan 3780 sayılı Millî Korunma Kanunu, 12 yaşından büyük kız ve erkek çocukların sanayi sektöründe ve 16 yaşından büyük erkeklerin de maden ocaklarında çalışmalarını düzenleyen 151, 1593 ve 3008 sayılı kanunlardaki hükümlerin, hükümet kararıyla tatbik edilmeyeceğini kabul eden bir hüviyet benimser (Çöpoğlu, 1998: 82).

Çocuk işçiliğın nedenleri; yoksulluk ve çocuk yoksulluğu, göç, eğitim ile ilgili sorunlar, çocuk iş gücüne olan talep, geleneksel bakış, işsizlik, mevzuat eksikliği ve denetim yetersizliği olarak sıralanabilir (Gül, 2022: 11-22). Bunlara ek olarak ekonomi, küçük ve orta boy işletmeler, çocuk işçiliğın maliyeti, çocukların bazı işlere olan uygunluğu, düzensiz kentleşme, çocuklara karşı yapılan ayrımcılıklar, baba otoritesinin fazlalığı, anne eğitim durumunun düşüklüğü, ailenin sosyal statüsünün düşüklüğü, kırsal bölgede yaşaması, parçalanmış aile yapısı da çocuk işçiliğının nedenleri olarak görülür. Burada, anne eğitim durumunun düşüklüğüne ve bu bağlamda anne figürünün edilgen biçimde çizilmesine eğilmekte yarar vardır. Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz; kadın olunur." söylemi, "adları olmayan" ya da adlarının ne olduğunun önemi olmadan tüm kadınlara kimi sorumluluklar ve davranış pratikleri yüklediği vurgular. Kadınlara yüklenen bu pratiklerden biri de hiç kuşkusuz itaat ve kendisine verilenle yetinmektir. Bu yetinme durumuna en büyük başkaldırlardan biri ise tarih kitaplarındaki büyük hareketlerin hiçbirinde kadının adının yer almamasını vurgulayan Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sıdır. Bu metinde Woolf; egemenlik, özerlik ve aitlik kuramlarının içeriğini tartışmaktadır. Burada yazar, kadınların kazandığı paranın eşlerinin inisiyatifinde bulunduğundan dem vurmakla birlikte "utanarak" 2 bin poundu bir araya getirmeye çalışan emekçi kadınlardan bahseder (Woolf, 2022: 17).

Kadının adının olmayışı meselesi, Judith Butler'da da kendini gösteren bir olgu olarak dikkati çeker. Bu noktada Butler, *Cinsiyet Belası*'nda, Luce Irigaray'a yaptığı bir atıf ile toplumsal cinsiyet bağlamında tek bir cinsiyet bulunduğunu (erkek), geriye kalanın ise "öteki"nden ibaret, bir yabancı olduğunu belirtir (Butler, 2019: 46). Butler, meseleyi ekonomik zemine taşıdığına ise bu kez Michel Foucault'dan alıntı yaparak cinsiyeti oluşturanın ekonomik dayatmalar olduğunu söyler (Butler, 2019: 78). Adı olmayan kadına bir ad vermek, kadını tarih sahnesine çıkarmak mıdır yoksa tam tersi midir? Butler'ın bir diğer çalışması *Bela Bedenler*'e göre kadına bir ad vermek, bunun tam tersi sonuç doğuracaktır çünkü ad vermek, bir sınır çizmek, norm dayatmak ve "kızlaştırmak" için yöntemdir (2014: 126).

Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*'nde tarih yazımında ve yazılan tarihte kadının yerini ve "adını" sorgularken pozitif tarihciliğın köleleri, köylüleri ve kadınları yok saydığını belirtir (Berktaş, 2015: 18). Çalışmamızın ana eksenini oluşturan öznelerin hem köylüler hem de Arif'in annesi özelinde kadınlar olduğu dikkate alındığında Fatmagül Berktaş'ın çizmiş olduğu tarih imgesinde köylünün ve kadının adı yoktur. Berktaş'ın tarihinin cinsiyetine

bakıldığında ekmek kavgası veren emekçi kadınlar bir nebze de olsa “sorun teşkil etmezlerken” topluma katılmak istediklerinde “canavar” olarak ilan edilirler (Berktaş, 2015: 21). Berktaş’ın belirlediği tarihin cinsiyeti içerisinde Kapitalizmin yarattığı yabancılaşma ile kadınları tahakküm altına aldığını belirtmesi (Berktaş, 2015: 57), ABD’nin Marshall Planı ile kendi hegemonyasını dikte ettirmesi boyutunda düşünülebileceği gibi eril hegemonyanın kadınları sistemin dışında bırakmak için bir araç olarak tarımda makineleşmeyi kullandığı da düşünülebilir.

Çocuk işçiliğinin çocuklarda yarattığı fizyolojik etkilere odaklanıldığında fizyolojik ve bilişsel gelişimleri devam ederken çalışmak zorunda kalan çocuklar, psikolojik açıdan daha hassas bir hâle gelebilmekte, kas gelişimlerinin henüz tamamlanmamış olmasından dolayı çabuk yorulabilmekte ve iş kazalarına daha yatkın olmaktadır (Gül, 2022: 23). Ağır işlerde çalışmak zorunda kalan çocuklar, yetersiz beslenme ve uykusuzluk gibi problemlerle de baş etmek durumundadırlar. Burada, yetersiz beslenmek ile kastedilen yalnızca eksik beslenme değil, düzensiz ve sağlıksız bir beslenmedir (Gül, 2022: 23). Çocuk işçiliğinin fizyolojik etkilerinden bir diğeri, iş kazalarıdır. Çalışmamızın ana eksinini oluşturan tarımda makineleşme ile birlikte ortaya çıkan traktör, iş makineleri ve ekipmanlar, çocukların başta iş kazası olmak üzere bir dizi sorunla baş etmesine sebep olur (Gül, 2022: 24).

Çocuk işçiliğin psikolojik yansımalarına bakıldığında çocukların sosyal yaşamlarından mahrum kalmaları ve eğitim fırsatlarından geri kalmaları, göze ilk çarpan faktörlerdir (Gül, 2022: 26). 12-18 yaş aralığının ergenlik dönemi olarak düşünüldüğünde çocuk işçiliğin bu yaş aralığını kapsamaması, bireyler üzerinde yetişkinlik döneminde bir dizi soruna sebebiyet verir. Çocukların oyun oynama ve öğrenme çağlarında zorla çalıştırılmaları; kimlik ve özerklik arayışındaki çocukların öz değerlerine zarar verir (Gül, 2022: 26-27). Toplumda saygın bir konum edinmek isteyen, kim olduğunu, neye değer vereceğini, hayattaki amacının ne olduğunu saptamak isteyen çocuk; boş zamanının olmamasından, arkadaşlarıyla vakit geçirememesinden dolayı kendini bulamaz, kendine bir rol model edinemez, öz güven ve öz saygı inşa edemez (Gül, 2022: 27). Çocuk işçiliğinde ihmal ve istismar vakaları, irdelenmesi gereken bir başka faktördür. Çalışan çocuklar özelinde var olan yoksulluk, eğitimsizlik, işsizlik, ailenin ilgisizliği ve sosyal güvenlik gibi sorunlar, çocukların belirli travmalar yaşamasına neden olur. Dünya Sağlık Örgütü bu bağlamda, çocuklara karşı yapılan her türlü kötü muameleyi, duygusal, fiziksel, cinsel ve sosyal davranış pratiklerini istismar; çocuğa bakmakla yükümlü olan kişiler tarafından çocuğun beslenme, barınma,

eğitim gibi fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarının karşılanmamasını ihmal olarak tanımlar (Gül, 2022: 29). Çocuk işçiliği, bireylerin gelişiminde önemli bir rol oynayan öz-belirleme kuramına da zarar verir. Özerklik, ilişkisellik ve yeterlik temelinde şekillenen öz-belirleme kuralında çocuk; motive olmalı, güvenli sosyal bağlar kurmalı, sosyal düzenlemeler yapabilmeli, başkalarına bağlanmalı ve kendi düzenlemeleriyle bütünleşebilmelidir (Gül, 2022: 44). Çocuk işçiliği ise zikredilen sosyalleşme pratiklerinin her birine ket vurur.

Çocuk işçilerin eğitimden mahrum kalmaları, salt akademik bilgilerinin eksikliği ile sonuçlanmamaktadır. Örneğin, çalışan çocukların eğitim olanaklarından mahrum kalmaları, onlara diğer arkadaşlarının yanında değersiz hissettirir, çocukların kaderci bir kimlik geliştirmelerine sebep olur (Gül, 2022: 27). Oyun ve ödev gibi pratiklerin çocukların psikolojik gelişimine katkıda bulunmasının yanı sıra çocukta sorumluluk bilincinin artmasına ve arkadaş ilişkilerinden hareketle bir öz saygı gelişmesine katkıda bulunması, çocukların çalışmak yerine eğitim kurumlarında var olması gerekliliğini ortaya koyar. Böylece çocuklar, sosyal destek kanallarından da yararlanabileceklerdir (Gül, 2022: 28). Eğitim ile işi birlikte sürdüren çocuklarda para kazanmak, önemli bir parametredir. Çocukların para kazanmaları ile birlikte aile bireyleri tarafından takdir edilmesi, çocukların benliklerinde onay alma ve beğenilme ihtiyaçları bağlamında bir gelişime sebebiyet verir. Çocukların eğitim olanaklarından uzak kalması, çocuk gelişimi için önemli olan bir diğer faktör özdeşleşmeye de zarar verir. Çocuk işçiliği, ebeveynlerden başlayarak öğretmen ve arkadaşlarla devam eden bu pratiğe darbe vurur (Gül, 2022: 28-29).

Çalışmamız, çok partili hayata geçiş ve Köy Enstitüleri ile birlikte yazar/aydınların yönlerini çevirdiği köy ve köy gerçekliği bağlamında *Sarı Traktör*'ün başkahramanı Arif'e, Arif'in bilincine, Arif'in çevresine, Arif'e sağlanan/sağlanmayan eğitim ve hayat olanaklarına, Arif'in çevresinin eğitime dair var olan/olmayan bilincine odaklanacak, roman hakkında bu zamana dek yapılan çalışmaların aksine romanda yer alan çocuk işçi temasına odaklanacak, Arif'in çocuk işçiliğinden kaynaklanan fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik etkileri ortaya koymaya çalışacaktır.

Traktör ve Kırsal Reform: Tarımda Yeni Girişimler

Marshall Planı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'yı ideoloji ve ekonomi noktasında yeniden yapılandırmak amacıyla ABD tarafından hazırlanan ekonomik yardım programının adıdır. Asıl adı "Avrupa Kalkınma Programı" (European Recovery Program) olmakla birlikte ABD Dışişleri Bakanı

George Marshall'a ithaf edilerek tüm dünyada "Marshall Planı" adıyla bilinen plan, Avrupa ülkelerinin kendi aralarında iktisadi iş birliğine girişerek birbirlerinin eksiklerini gidermelerine, iş birliğinin yetersiz geldiği durumlarda ise ABD'nin yardım etmesi temel prensibine dayanmaktadır. Plan başlangıçta Batı Avrupa'ya yönelikken ilerleyen süreçte Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkelerini de kapsamıştır. Bazı siyasi otoritelere göre yardımların bu derece genişlemesi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bu bölgelerdeki az gelişmiş ülkelerin çoğunda yaşanan fakirlik ve sosyal huzursuzluğun artmasına ve bunların komünizm propagandasına açık hâle gelmesine sebep olur. Bu konu üzerine bir diğer kapsamlı görüş ise Kapitalizmin en önemli temsilcisi olarak düşünülen ABD'nin bu yardımlarla dünya üzerinde hegemonya kurmaya çalışmasıdır. Ayrıca ABD, savaş sonrası üretim fazlasını bu yolla kârlı bir şekilde tüketmeye yönelmiştir. Bu hamle, soğuk savaş sürecinde ülkeler arasında "kalkınma" olarak adlandırılmıştır ancak bu hamlenin eşitsizliğe dayanan bir sistemin kurulmasında önemli bir adım olduğu düşünülür.

Türkiye Cumhuriyeti hem Paris Konferansı'na katılarak hem de OEEC'nin kurucuları arasında yer alarak en başından beri Marshall Planı sürecinin bir parçası olmuştur. 1947 yılında makine ve teçhizat alımı için Marshall Planı dâhilinde 615 milyon dolar yardım talebinde bulunan Türkiye Cumhuriyeti, 4 Temmuz 1948'de ABD ile "Ekonomik İş Birliği Anlaşması" imzalayarak Marshall Planı kapsamında kredi alacak ülkeler arasına katılmıştır (Tören, 2006: 117). Yardımların uygulandıkları yerler en çok tarım, madencilik ve yol inşası alanındadır. Bu bütçe, özellikle karayolları yapımında ve demiryolları için ray ve gereçleri, vinçler, vagon, demir inşaat malzemeleri gibi malzemelerin yapımında ve alımında, havaalanları, enerji işleri, kömür üretimi, şeker, tekstil sanayii, çimento, su mahsulleri, av ve sanayiine ait vasıta ve diğer malzemenin satın alınmasında kullanılmıştır (Tören, 2006: 136-173). Bu gelişme, Türkiye'nin yardımlarla sağlanan modern tarım aletleri ve yöntemleri ile tarım üretiminde farklı bir döneme girmek istemiyle pekişmiştir. Burada tesis edilmek istenen, yardımlar aracılığıyla tarım üretim bölgeleri ile ticaret merkezleri arasındaki ulaşımı kolaylaştırmak ve ihracatı artırmaktır. Söz konusu yıllarda, Türkiye Cumhuriyeti nüfusunun yüzde 82'sinin çiftçi olduğu düşünüldüğünde plan çerçevesinde, kredi sağlanarak çiftçilerin taksitle traktör satın almaları sağlanmış ve ziraat işlerinin makineleşmesi sayesinde çiftçilere daha fazla mahsul elde etme vaadi verilmiştir. Bu noktada, tarım alet ve makinelerin kullanımı, onarımı ve bakımları hakkında ABD'de yazılmış el kitaplarının Türkçeye çevrilerek ücretsiz olarak çiftçilere dağıtıldığı da bilinmektedir (Bk. URL-1).

Talip Apaydın'ın 1957 yılında, Tokat Turhal'da kaleme aldığı *Sarı Traktör*, Marshall Planı ile beraber dönemin kırsal kesiminde yaşamını idame ettiren insanların hayatında yoğun bir şekilde görünür olan ve devrin insanların gündemini meşgul eden traktör özelinde, Arif adlı bir çocuğun traktöre olan istencini ve arzusunu ortaya koyan bir metindir. Talip Apaydın'ın 1958 yılında ilk baskısı yapılan bu romanı, Eskişehir yakınlarındaki Özeler köyünde geçmektedir. Bu roman, dönemin bir yansıması olarak ve traktörün tanıtılması, köy toplumundaki yerinin belirtilmesi açısından ilginç bir örnektir. Bu romandaki traktör, bütün köylülerin gıpta ettiği bir geleceği müjdelemektedir ve daha verimli bir tarımın simgesidir. Fakat Apaydın, traktörün köye gelmesi ile birlikte köyün yapısındaki sancıları artırdığını anlatmaktadır. Traktörün yarattığı sancuları; satın alabilmek ve taksitini ödeyebilmek için eldeki birikimin harcanması, aracılarca ödenen paralar, traktörlerin yakıtının vaat edildiği gibi çıkmaması, traktörün parçalarının zor bulunur oluşu, traktörün parçalarının belirli şehir merkezlerinde bulunması, pahalı olması, traktörün iş gücünü azaltıp istihdama zarar vermesi, ses kirliliği yaratıp ezan, millî marş gibi manevi değerlere zarar vermesi şeklinde sıralayabilmek mümkündür. Traktör, köydeki herkes için bir çözüm olarak görünmemektedir. Apaydın için traktör, sadece bir alettir.

Sarı Traktör, zahirde bir traktör anlatısı olmakla beraber batında, bir çocuk işçinin hayat hikâyesine odaklanmaktadır. Traktör, traktörün köye getirdikleri, traktörün köyden götürdükleri, traktörün köy ve köy insanı üzerindeki değiştirici etkisi gibi metnin görünür imgelerini teşkil ederken metnin art anlamına odaklanıldığında bir çocuk işçi, bu çocuk işçinin ve çevresinin sahip olduğu/olmadığı bilinç biçimlerinin hikâyesi karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle roman zamanına odaklanıldığında Arif'in, 17-18 yaşlarında, bir çocuk işçi olarak Özeler köyünde hayatını idame ettiren, yazar tarafından "dört yıl önce okuldan çıktığı" bilgisi verilen, 13 yaşından beri çocuk işçi olarak köyde çalıştığı anlaşılan bir birey olduğu görülmektedir. Arif, kardeşlerin en büyüğü olarak tarımdaki sorumluluklarının yanı sıra ailevi sorumlulukları üstlenen bir çocuktur. Babasından sonra ailenin "en büyük erkek çocuğu" olan Arif, baba mefhumunun olmadığı zamanlarda "ailenin reisliği" unvanını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum, anne mefhumunun metnin genelinde edilgen bir portre olarak çizilmesinden de kaynaklanmaktadır. Köydeki eril düzeni gözler önüne seren bu durum, toplumsal cinsiyet odağında da değerlendirilebileceği gibi sosyolojik bağlamda bir çocuğun üstlendiği sorumluluğun ağırlığını göstermesi bakımından da kıymetlidir. Bu noktada, yazarın Arif'in nitelikleri bağlamında Arif'e getirdiği tanımlamalar

dikkat çekicidir: "...Babasının büyük oğluydu. Evin işlerini hemen hemen tek başına çeviriyordu. İki kız kardeşiyle bir erkek kardeşi daha vardı; ama onlar küçüktüler. Hele erkek kardeşi okula bile gitmemişti. Rüstem'di onun adı." (Apaydın, 2007: 2) Görüldüğü üzere Arif, "yaşından büyük" sorumluluklar üstlenmek mecburiyetinde kalan bir çocuktur. Varlıklı babasının da son yıllarda hastalıklarla mücadele etmesinden dolayı Arif, "işin zoru hep kendisine yıkılan" (Apaydın, 2007: 2) bir çocuk olarak Özeler köyünde yaşam mücadelesi vermektedir.

Arif'in yaptığı işlerin ve aldığı sorumlulukların büyüklüğü, bu işlerin ve sorumlulukların Arif'te yarattığı fizyolojik ve zihinsel yıpranma payı, taksonomik olarak henüz metnin ilk cümlelerinde kendini göstermektedir: "Arif, sap arabasının üstünde arkaya iyice yaslanmış, kasketini gözlerinin üstüne indirmiş, uyukluyordu... Erken kalkmanın verdiği uykusuzluğu çiftçiler sap arabalarının üstünde giderirlerdi. Arif uyukluyordu. Karşıdan gelen güneş onu rahatsız ediyordu..." (Apaydın, 2007: 2) Alıntından da görüleceği üzere Arif, gerek sıcakla gerek -geçmiş günlerin yorgunluğunun yarattığı bir birikim ile de- erken kalkmakla mücadele etmektedir ve bu durumların bünyesinde yarattığı tahribattan mustariptir.

Çocuk İşçiliğinin Yarattığı Mahrumiyetler ve Karakterlerde Bıraktığı İzlenimler

13 yaşından beri çalışmak zorunda kalan -bırakılan- Arif'in -eğitim olanaklarına sahip akranları için bir velinimet olarak tanımlanabilecek- yaz aylarındaki tek eğlencesi, yüzmektir. Arif, bu tek eğlencesi olan yüzme pratiğinden de uzun zamandır noksan kaldığını çok sonraları fark etmektedir. Bu durum, Arif'in işinin yoğunluğunu göstermesi bakımından dramatik bir ayrıntıdır: "İrmağa girsem diye düşündü. Kaç zamandır yıkanmamıştı. Boynu, bedeni toz içindeydi hep. Soyunup ırmağa atladı. Derin yerlerine doğru yüzdü. Boynunu, saçlarını ovuşturarak yıkadı. Ne güzeldi ırmağın suları!" (Apaydın, 2007: 10) Görüldüğü üzere tarımla uğraşan ailenin işleri; çocuk işçileri, bireylerin en kolay ulaşılabilir imkânlarından ve yaşam haklarından biri olan yıkanmaktan dahi mahrum bırakır. Bununla beraber köyün bilinci, bir çocuk olan Arif'in çocukluğunu yaşamasına izin vermemektedir. Arkadaşlarıyla oynamak, sportif, sanatsal, kültürel faaliyetler icra etmek gibi eylemler bir yana, Arif'in tek eğlencesi, -fırsat bulduğu ölçüde- yüzmektir. Bu yüzmek pratiği ise köyle sınırlıdır.

Metin içerisinde üstlendiği sorumluluklar ve yaptığı işlerden mütevellit çocuk Arif'in yer yer ergin bir bireye dönüşüm emareleri gösterdiği dikkati

çekmektedir. Sözelimi, köyün yetişkin erkeklerinin selamlaşma ritüellerine “Selamünaleyküm” söylemini icra ederek başlayan Arif, kendindeki bu dönüşümün farkına ilk kez bu sekansta varmaktadır: “Böyle selam vermek önceleri zor geliyordu ona. Ama zamanla alışmıştı. Yetişkin erkekler hep böyle selamlaşırды köyde.” (Apaydın, 2007: 61) İçerisinde bulunduğu hayat şartları Arif’i, yetişkin bir birey gibi davranmaya itmektedir. Arif’in ergin bir birey izlenimi verdiği sekanların en dramatiği ise yıllardır hastalıklarla boğuşan babası İzzet Ağa’nın fenalaşmasında kendini göstermektedir. Arif, ailede babasından sonra gelen yaşça en büyük birey olmamasına karşın annesinin edilgen bir hüviyette çizilmiş olmasından dolayı daha etken, aktif bir özne pozisyonunu işgal etmeye başlamakta ve ailenin liderliğine soyunmaktadır. İzzet Ağa’nın fenalaşması sırasında ne yapacağını bilemeyen Arif’in annesi, yaşanan durumla eş zamanlı olarak kimi telkinlerle muhatap olsa da yaşanan durum karşısında şaşkınlık içinde kalmaya devam etmektedir. Bu sırada “Arif bağırdı. ‘Ana sen söyleneni yap!’ Kadın azarlanmış gibi gitti.” (Apaydın, 2007: 71) Arif’in annesi ile yaşadığı söz konusu diyalog, Arif’in karakterindeki dönüşüm emarelerine dramatik bir örnek teşkil etmesi bakımından kıymetlidir. Babasının hastalığı sonrasında kendinden feragat edip ailesinin liderliğini ele alan Arif, bu süreçte kilo vermiş ve yıpranmış, dayanabileceğinden daha fazla yükün altına girmiş, burnu kanayacak radeye gelene kadar, kendisini unutmaya çalışmıştır, üzerine sirayet eden uysallık ile işlerine olan yatkınlığını artırmış bir forma bürünmüştür: “Arif kendisini unutmuş gibiydi. Hiçbir şey düşünmeden çalışıyordu. İçine bir tuhaf karanlık çökmüştü gene. Eskisi gibi yemek beğenmemeyi, titizlenip sinirlenmeyi falan unutmuştu. Anasını önüne ne koyarsa yiyordu. Azında lokmaları çiğnerken bile iş düşünüyordu.” (Apaydın, 2007: 85) Görüldüğü üzere Arif’in karakteri, bir devinim sürecine girmektedir ve babasının hastalığından doğan iklim, Arif’in çocuk işçiliğini meşru bir zemine çekmektedir.

Özeler Köyünde Çeşitli Statüler Odağında Eğitim Bilincinin Görünümü

Arif’in eğitim noktasındaki bilincinin ve eğitime dair istencinin zuhur ettiği ilk izlek, Özeler köyünden arkadaşı Ali’nin traktör edinmesinde kendini göstermektedir. Ali’yi traktör ile gördüğünde bilinçaltında “Ulan Ali, işin iş” düşüncesi doğan Arif, traktör üzerindeki Ali’nin görünümünü taklit ederek boynuna, cebinden çıkardığı mendili bağlamaktadır. Bu izleğin barındırdığı art anlam, Arif’in zihninde eğitim bilincinin olmadığıdır. Arif, bir çocuk işçi olarak hayatını idame ettirmemek noktasında, yaşamının seyrini değiştirecek herhangi bir girişim içerisinde bulanmak istemeyen bir görüntü sergilemektedir. Arif, yaptığı işleri ve aldığı sorumlulukları benimsemektedir. Arif,

salt yaptığı işleri ve aldığı sorumlulukları hafifletecek bir arayışın peşindedir: traktör. Arif, akranı bir başka tarım işçisine özenmektedir. İstenci, eğitim ile aldığı sorumluluklardan uzaklaşmak değil, tarımda teknolojinin imkânlarından yararlanarak yaptığı işleri düzene sokmak ve kendisini tavsatan engelleri aşmaktır.

Arif'in yaptığı işi kabullenmesinin başat örneklerinden bir diğeri de akranı Ali'nin traktörüyle yapılan sap çekme işinde kendini göstermektedir. Bir traktörün hevesiyle yanıp tutuşan Arif, iki arabanın taşıyacağı yükten fazlasını römorkuna alan traktörün üzerinde keyif almakta, böylesi bir işi “zevkle yapmakta”, keyfinden bir sigara yakıp Ali'ye de bir sigara ikram etmektedir: “Her gün canını acıtan sıcak, bugün aklına bile gelmiyordu. Zaten traktörün hızıyla insan rüzgârlanıyor, serinleniyordu.” (Apaydın, 2007: 19) Sap çekme işlemi tamamlanıp Ali'nin traktörünün uzaklaşmasıyla birlikte Arif, iki günlük yorgunluğu yeniden üzerinde duymaya başlamakta ve toz toprak içinde kalmış ahvalinin farkına varmaktadır. Görüldüğü üzere Arif'in bilinci, çocuk işçi olmayı sorun etmemektedir. Arif için tek sorun, tarımda makineleşmenin henüz gerçekleşmemiş olmasıdır. Tarımda, primitif yöntemlerin kullanılmasına devam etmesidir. Öyle ki Arif, bir makine istenciyle yanıp tutuşurken kendisi makineleşmekte, çocuk işçiliği her bir zerresinde hissetmektedir. Traktöre henüz sahip olmadığı periyot içerisinde yaptığı işlerde miskin bir görüntü çizen Arif'in tek korkusu, “adının tembel Arif'e çıkmasıdır” (Apaydın, 2007: 34).

Kitaptaki bir diğer parametre ise Arif'in ailesidir. Arif'in babası İzzet Ağa'nın son yıllardaki sağlık sorunları, onu daha az çalışmaya mecbur bırakmaktadır ve ailenin İzzet Ağa'dan sonra gelen “en büyük erkek bireyi” olan Arif, -bu zihniyet ve bilinç seviyesinde- işlerin devamlılığını sağlayabilmek adına en doğal adaydır. Arif'in ailesinde, eğitime dair herhangi bir bilinç bulunmamaktadır. Ailenin iktisadi durumunun eğitim olanaklarından mahrum kalınamayacak kadar iyi olmasına karşın ailedeki eğitim bilincinden yoksunluk, Arif'i çocuk işçiliğe mahkûm etmektedir. İzzet Ağa, herkesin ikinci arabayı getireceği denklemde Arif'in sap zamanında yavaş kaldığını düşünerek Arif'e daha hızlı olması noktasında, “yemek sofrasında” bile baskı yapmaktadır (Apaydın, 2007: 4). Arif, fiziksel savaşımının yanında bir de psikolojik bir savaşın içerisinde görünmektedir. Yazar tarafından edilgen bir portre olarak çizilmiş olan anne, Arif'in haklarını -sınırlı bir biçimde- savunan tek kişi olarak dikkati çekmektedir ancak Arif'in annesinde de Arif'i çalışma hayatından uzaklaştıracak ve eğitime kanalize edecek bir bilinç ya da tahakküm yoktur. Arif'in annesi de Arif'e, iş hayatı dışında herhangi bir alter-

natif sunmamaktadır. İzzet Ağa'ya “çocuğu çalıştırma çalıştırma öldüreceksin.” çıkışı yapan annenin İzzet Ağa'dan aldığı yanıt, ailenin eğitim noktasındaki bilincini göstermesi bakımından kıymetli ve dramatiktir: “Kendine çalışıyor” diye yanıtladı İzzet Ağa. ‘Benim şurda üç günlük ömrüm var karı! Deyyusun oğlu isterse çalışmasın. Karaoğlan'ın Hüsnü gibi sersin bacakları caminin gölgesine, yatsın. Bana ne?’ (Apaydın, 2007: 5) Görüldüğü üzere Arif'in yaşamındaki tek alternatif, çalışmaktır. Ailenin bilincinde Arif'in geleceğine dair başka herhangi bir tahayyül bulunmamaktadır. Arif, yaptığı işlerin fizyolojik bedellerini ödemeye devam etmektedir. Burnunun üstünde soyulmalar oluşmakta, bu soyulmalar sızlamaya sebebiyet vermekte, yüzünün derisi ve segmentleri zarar görmekte, sıcaktan kurumuş dudaklarını yalayaarak ıslatmak zorunda kalmaktadır. Tüm bunlara karşın Arif'in ailesinden tek talebi, silah ve traktör gibi teknolojik aygıtlardır. Arif'in tüm bunlara karşın eğitim bağlamındaki talepsizliği, Arif'in ailesinin Arif'e eğitim olanakları sunma noktasındaki yoksunluğu devam etmektedir (Apaydın, 2007: 6).

Arif'in ailesine karşı, traktör istencini yerine getirebilmek adına geliştirdiği işleri tavsatma yöntemi, başta İzzet Ağa olmak üzere Arif'in ailesini sınırlandırmakta ve “zor durumda” bırakmaktadır. İşleri bırakıp “nereye defolup gittiği bilinmeyen Arif”, iş güç zamanında yaptığı bu hareketten ötürü yadırganmaktadır. Yazarın ortaya koyduğu şu cümleler, köyün genelinde de eğitim-öğretime dair herhangi bir bilincin olmadığını göstermesi bakımından kıymetlidir: “Bir delikanlının bu iş güç zamanı bostanlara gidip uyku çektiğini kim düşünebilirdi?” (Apaydın, 2007: 8). Görüldüğü üzere köydeki çocuklar, birer “delikanlı” olarak tanımlanmakta ve iş zamanında çalışmaları beklenen işçiler olarak görülmektedirler. Çocuklar, kadınlar, hemen herkes harmandayken ve düven sürüp, sap getirip harman savururlarken Arif'in bu işlerden kendini fariğ kılması, kabul edilmemektedir. Köyün bilincinde Arif gibi çocuk işçiler, çocukluklarından sıyrılıp -kopartılıp- birer proleterya hâlini almaktadırlar. Arif'e sosyolojik, pedagojik, psikolojik noktada sunulmayan imkânlar, ailenin iktisadi durumuyla perdelenmekte ve Arif'in ailesinin içerisinde bulunduğu iktisadi durum, Arif için yeterli görülmektedir. Buradan hareketle Arif'e, köy ve ailenin kümülatif yaklaşımıyla herhangi bir alternatif ya da artı imkân sunulmamaktadır Arif, “bunca zamandır çiftçiydi. İki yüz elli dönüme yakın tarlası vardı. Bir çift at, bir çift öküz koşuyordu. Daha ne istiyordu bu oğlan? Köyde varlıklı, hatırlı bir evdiler.” (Apaydın, 2007: 9). Arif'in babası İzzet Ağa, Arif'e bıraktığı tarlaları, davarları ve dizilen çiftleri, babalık görevinin tamamı olarak nitelemektedir. Görüldüğü üzere Arif'in maddi olanakları, Arif'e başka bir talepte bulunma imkânı vermemektedir ve Arif'i, bu

olanakların devamı için çalışmaya mahkûm bırakılmaktadır. Bu durum, Arif için kısır bir döngüdür. Arif, hapsedildiği çevrenden bir çıkış yolu bulamamaktadır. Arif'in çalışmasının zorunluluğu, babası İzzet Ağa tarafından "Ben nasıl çalıştımsa sen de öyle çalış, a deyyusun oğlu..." (Apaydın, 2007: 9) söylemiyle normalleştirilmektedir. Çocuk işçiliği, köy halkının geçmişten gelen "birikimleriyle" hâlde ve gelecekte ne gördüyse onu uygulamak yönündeki davranış pratiğini teşkil etmektedir. Buradan hareketle İzzet Ağa özelinde, "ellisinden sonraki insanlara hayvan sulatan evlat", eksik olsa yeridir.

Köydeki eğitim bilincinin yoksunluğuna dair belki de en dramatik örnek, metin içerisinde yer alan öğretmenin varlığıdır. Metin içerisindeki misyonunun primitif tarım yöntemlerine karşı otomasyon temelinde şekillenen bir tarım yöntemini, tarımda makineleşmeyi olumlu görmek olduğu anlaşılan öğretmen tipinin Arif'in eğitimden, eğitim olanaklarından mahrum kalmasına herhangi bir karşı tepki koymayıp Arif'in ve ailesinin selameti için traktörün alınmasının gerekliliğini vurgulaması, dramatik bir izlek olarak çalışmamızı beslemektedir. Öğretmen tipini olumladığı traktör imgesi, Arif'i çocuk işçilik noktasında daha da motive edecek ve işlerine konsolide olması noktasında perçinleyecektir. Köyün öğretmeni, Arif'e traktör alınması için İzzet Ağa ile polemige girmekte, İzzet Ağa'nın "Çalışmasını mı delikanlı oğlan, bacakları gerip yatsın mı?" sorusuna "Canım yatsın demedik. Binsin traktörün üstüne de, şu Ali gibi sürsün düveni." sözleriyle yanıt vermektedir (Apaydın, 2007: 43). Görüldüğü üzere köyün öğretmeni; Arif'i, akademik eksiklerini tamamlaması, ortaokul ve liseye dair eğitim-öğretim bağlamındaki açıklarını kapatması noktasında teşvik etmenin yanı sıra, çocuk işçiliğinin devamından yana bir tavır sergilemektedir. Köy öğretmeni ile arası iyi olan Arif, zaman zaman öğretmeni ziyaret etmek için okula gitmekte, zaman zaman da köy öğretmeni, Arif ve arkadaşları ile vakit geçirmektedir. Köy öğretmeni ile Arif'in diyalogları traktör ve iş özelinde gerçekleşmektedir. Öğretmenin Arif'e sorduğu sorular ile Arif'e verdiği nasihatler, harmanı kolaylayıp kolaylamadığı ve traktör alımı noktasında sabırlı olup ailesine hürmette kusur etmemesi yönünde şekillenmektedir. Köy öğretmenin Arif'i eğitime teşvik noktasındaki tutumu, metin boyunca tekdüzedir.

Köyün eğitim noktasındaki bilinçsizliğini yansıtan bir diğer statüyü ise köyün imamı teşkil etmektedir. Köyün imamının zihin dünyasından hareketle köydeki çocuklara reva görülen iki seçenek vardır: ya iş ya namaz. Arif'in gözlerinin yorgunluktan kanlanmış hâlde geldiği bir noktada, köyün imamı Hacı Hafız, "iş zamanı bu delikanlılar ne yatar, durur" sorgulamasına girişe-

rek çocuk işçilere istirahati bile çok görür. Yatması ile uyuması bir olan, yorgunluktan kemikleri sızlayan Arif, yalnızca bir saat sonra, “ayaklarına vurulan tekmeyle” uyandırılmakta ve namaza davet edilmektedir (Apaydın, 2007: 39). Görüldüğü üzere köyün imamı da köylü çocuklar özelinde bir eğitim bilincinden uzaktır. Eksik olan bilinç, yalnızca akademik bilginin yoksunluğunda değildir. Köyün çocuklarının dinî bilgilerinin hangi seviyede olduğu, dinî bilgilerinin köyün imamı tarafından sağlanması noktasında herhangi bir çaba sergilenip sergilenmediği bilinmemektedir.

Sonuç

Çocuk işçiliğinin var ettiği sonuçlar, çocuk işçilerin sosyal statülerinin getirisi olan yaşam araçlarından/araçlarına daha az yararlanabilmesi/ulaşabilmesi, sağlık düzeylerinin düşüklüğü, tedaviye ulaşımlarının güçlüğü, aile içi şiddete maruz kalmaları şeklinde ortaya çıkmaktadır. Çalışmamızın ortaya koyduğu veriler, başta Birleşmiş Milletlerin çocuk işçiliğe dair getirdiği “18 yaşına kadar her insan çocuk sayılır.” tanımlamasından hareketle Arif’in bir çocuk işçi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bununla beraber Arif, Türkiye ve Türkiye dışı kurum ve kuruluşların çocuk işçi statüsündeki bireyler özelinde belirlediği azami ve asgari çalışma sürelerinin, gün içi çalışma periyotlarının dışında seyreden bir disiplin içerisinde, gayriresmî bir çalışma biçimi içerisine hapsedilmektedir. Arif’in babasının metin içerisinde otoriter bir özne olarak yer alması, annesinin edilgen bir portre olarak çizilmesi, aile içerisinde herhangi bir söz hakkının ve yaptırım gücünün, ta-hakkümünün bulunmaması, ailenin ve köyün geleneksel dünya görüşü ile ailenin hayatı algılayış şekli ve davranış biçimleri, Arif’i çocuk işçiliğe mahkûm eden başat parametreler olarak görünmektedir.

Arif’in babası İzzet Ağa, geçmişinde muhtarlık olan, iktisadi noktada varlıklı bir aileye liderlik yapan bir portre olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Arif’in eğitime ulaşmak noktasında herhangi bir müşkülü yoktur. Mania, Arif’ten başlayarak köyü ihtiva eden sosyal statülerin hiçbirinde - Arif’in babasında, annesinde, köyün öğretmeninde, köyün imamında- bir eğitim bilincinin olmamasıdır. Arif’in eğitim olanakları söz konusu olduğunda bir bilinç ortaya koyması beklenen birincil şahsiyet köy öğretmenin Arif’e karşı geliştirdiği “Seni işinden alıkoymayayım.”, “İşini bırakıp gitmen doğru değil.”, “Neden boş oturuyorsun?” gibi söylemler ve yaptığı traktör olumlaması, metnin dramatik yönünü oluşturmaktadır. Arif, temsil ettiği proleter sistem içerisinde yıpranmasıyla birlikte bir dizi sağlık sorunuyla karşı karşıya kalmış, yıkanmak, tıraş olmak gibi en temel ve basit insan haklarından uzak kalmış, bu sağlık sorunlarıyla baş edebilmek ya da bu sağlık sorunlarının

üstesinden gelebilmek için herhangi bir düşünce geliştirmemiştir. Arif'in sağlık hizmetlerine ulaşabilmek bir yana dimağında bir sağlık hizmeti bilinci dahi inşa etmediği görülmektedir. Bununla birlikte Arif, çocukluğundan, çocukların geliştirdiği davranış pratiklerinden ve reflekslerinden -oyunlar, akranlarla zaman geçirmek, sosyal-sportif faaliyetler- mahrum bırakılmış ve koparılmıştır. Arif'e "reva görülen" tek eğlence olan yüzmek dahi köyle sınırlı kalmıştır.

Arif'in ailesi; Arif'i sağlık, kişisel bakım gibi ihtiyaçlarından mahrum bırakarak Dünya Sağlık Örgütü'nün tanımladığı fiziksel ihmali ve istismarı; Arif'e yeterince ilgi ve sevgi göstermeyerek, yemek masasında dahi psikolojik şiddet uygulayıp diğer aileler ve ailelerin bireyleri ile kıyaslayarak duygusal ihmali ve istismarı gerçekleştirmişlerdir. Aile bireylerinden yeterli sevgiyi ve ilgiyi görmeyen çocuklarda zuhur eden yeterlik ve öz güven problemleri, Arif'in kendisini traktör ile bağdaştırmasına ve traktör ile sağlanan bir statü ve itibar arayışına sürüklemiştir. Roman, Dünya Sağlık Örgütü'nün belirlediği çerçeveler içerisinde yer alan "fark edilmeyen" istismar boyutlarını da ihtiva etmektedir. Sözelimi, baskın bir figür olan İzzet Ağa'nın Arif'e belirli sınırlar çizmesi, baskıcı bir rol üstlenmesi, Arif'e düşkün olup bir yandan da tahakküm altına alınmış, söz hakkı olmayan anne figürü, çocukları eleştiren kuramlar -örneğin, din kurumunu temsil eden imam-, *Sarı Traktör*'ün soyut duygusal istismar halkalarıdır. Duygusal istismarın görünür halkalarından olan tıbbi ve eğitsel ihmal ile çocuğa yetişkin rolü verme, Arif'in ailesinin Arif'e karşı geliştirdiği pratiklerdir.

Köy yazınında genel bir izlek olarak görülen traktörün maskülenlik ve statü nesnesi olarak görülmesi, yapılan traktör yarışları, köylüler arasında traktörlerin fiziki niteliklerinin kıyaslanması meselesinin burada, Arif'in benlik algısından kaynaklanan bir sebeple form değişikliğine uğradığı görülmektedir. Arif'in başta ailesinden olmak üzere çevresinden göremediği ilgi ve sevgi, çocuk işçiliğinden kaynaklanan sosyalleşememe problemi, Arif'i; traktör ile kendini var etmeye itmektir. Bu durumun metin içerisindeki işaretleri; Arif'in, Ali'nin traktörüne bindiğinde sevdiği kız Emine'nin evinin önünden geçip kendini Emine'ye göstermeye çabasında, traktöre bindiğinde herkesin ona bakması ve tozu dumana katması isteğinde, traktörünün Mehmet Ağa'nınkinden daha güzel olması gerektiğinde yatmaktadır. Bununla birlikte Arif, bir aile işçisi de olarak yaptığı işler karşılığında herhangi bir ücret almamaktadır. Aile işçisi olmak, Arif'in iş risklerini azaltıp güvenliğini sağlasa da Arif'in para kazanarak ailesinin takdirini kazanma şansını elinden almaktadır. Arif, tamamlanamamış bir çocuktur. Arif'teki tamam-

lanma isteği, bir çocuk olmasına karşın evlendirilmeye çalışan Arif'in evliliği ötelemesine, traktörü, Emine'den daha öncelikli görmesine sebep olmaktadır. Bireyin arzularıyla sahip oldukları arasındaki farkın azlığı sonucunda tamamlanan yaşam doyumu, Arif özelinde traktör ile sağlanmaktadır. Eğitim-öğretime dair herhangi bir bilinç geliştirmeyen ve başta ebeveynleri olmak üzere çevresinin kendisine herhangi bir eğitim-öğretim olanağı sunmadığı Arif, çocuk işçiliği temelinde şekillenen bilinç seviyesiyle ihtiyacı olduğunu düşündüğü traktöre romanın sonunda ulaşarak yaşam doyumunu gerçekleştirmiştir, denebilir.

Kaynakça

- Apaydın, Talip (2007). *Sarı Traktör*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Berktaş, Fatmagül (2015). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beşoluk, Erdal ve Parlak, Zeki (2022). "Temel Bir Çalışma Standardı Olarak Gelişmekte Olan Ülkelerde Çocuk İşçiliği". *Ekonomi Maliye İşletme Dergisi*, 5(1): 54-67.
- Butler, Judith (2014). *Bela Bedenler*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Butler, Judith (2019). *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyüksungur, İncinur (2022). *Çocuk İşçi Kavramı ve Çocuk İşçilerin Hakları*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Çöpoğlu, Mustafa (1998). *Çocuk İşçiliği*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Çöpoğlu, Mustafa. (2018). "Türkiye'de Çocuk İşçiliği". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14: 357-398.
- Enginün, İnci (2017). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gül, Tolga (2022). *Çocuk İşçiliği ve Psikolojik Yansımaları*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Gündüz, Osman (2015). "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker, 377-509.
- Tören, Tolga (2006). *Yeniden Yapılanan Dünya Ekonomisinde Marshall Planı: Türkiye Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- URL-1: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/marshall-plani/> (Erişim: 10.03.2024).
- Woolf, Virginia (2022). *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: İletişim Yayınları.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu makale, Yeditepe Üniversitesi tarafından 9 Mayıs 2024’te düzenlenen “Edebiyatta Buluşma XIII: Edebiyatımızda ocuk(luk)” isimli sempozyumda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Teşekkür: Bugünlere gelmeme vesile olan başta akademik danışmanım Doç. Dr. Koray Üstün olmak üzere Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün her bir öğretim üyesine teşekkürü bir borç bilirim.

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir ıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Author’s Note: *This article was presented as an oral presentation at the symposium titled “Meeting in Literature XIII: Child(hood) in Our Literature” organized by Yeditepe University on May 9, 2024.*

Acknowledgments: *I would like to express my gratitude to all the faculty members of the Turkish Language and Literature Department at Hacettepe University, especially my academic advisor Assoc. Prof. Dr. Koray Üstün, who helped me.*

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

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



MEHMET ÂKİF ERSOY'UN ŞİİRLERİNDE AİLE VE KADIN

Family and Women in Mehmet Âkif Ersoy's Poems

Gülten BULDUKER*

ÖZ

Aile, toplumun temelini oluşturan bir kurumdur. Birey, kültürel kimliğini aile içinde kazanır, insani değerleri öğrenir ve sonraki kuşaklara aktarır. Süreklilik arz eden bu yönüyle aile, değerler eğitiminde önemi tartışılmaz bir yere sahiptir. Türk toplumunda her zaman kutsal kabul edilen aile, İslâmiyet'in kabulüyle de kutsal görülmeye devam etmiş ve ancak aile değerleriyle yetişen bireylerden oluşan bir toplumun güçlü bir medeniyet inşa edebileceğine inanılmıştır. Ta ki Tanzimat Devri'ne gelinceye değin, mevcut aile algısında köklü bir değişiklik olmamıştır. Batılılaşma süreciyle birlikte aile ve bundan ayrı düşünülmemeyen kadınlık algısında büyük bir değişim başlar. Değişim süreci toplumsal alanda birçok çatışma ve sorunu beraberinde getirir. Kadınlık konusunda alınan tavırları şöyle ifade etmek mümkündür: Batılı aydınlar, değişen çağın gereklerine göre kadının eğitilmesi ve kamusal alanda çalışmasına değin o gün için son derece radikal çözümler teklif eder. Buna karşın İslâmî duyarlılığı güçlü aydınlar ise kadının eğitimi ve kamusal alanda çalışması konusunda oldukça muhafazakârdır. Bu çalışmanın amacı her iki anlayışa da açıklık getirerek sanatını İslâmî prensipler ışığında icra eden ve bir İslâm idealinin şairi olan Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinde kadın ve aile konusunu nasıl ele aldığını değerlendirmektir.

Anahtar Sözcükler: Mehmet Âkif Ersoy, şiir, kadın, aile, toplum.

ABSTRACT

Family is an institution that forms the basis of society. The individual acquires her cultural identity within the family, learns human values and passes them on to the next generations. With this continuous aspect, family has an indisputable place in values education. The family, which has always been considered sacred in Turkish society, continued to be seen as sacred with the adoption of Islam, and it was believed that only a society consisting of individuals raised with family values could build a strong civilization. Until the Tanzimat Era, there was no radical change in the existing perception of family. With the process of Westernization, a major change begins in the perception of family and femininity, which cannot be considered separately from it. The process of change brings with it many conflicts and problems in

* Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırıkkale/Türkiye. E-posta: gbulduke@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4360-5432.

the social sphere. It is possible to express the attitudes taken regarding femininity as follows: Western intellectuals offered extremely radical solutions for that day regarding the education of women and their employment in the public sphere, in accordance with the requirements of the changing age. On the other hand, intellectuals with strong Islamic sensitivity are quite conservative regarding women's education and employment in the public sphere. The aim of this study is to clarify both understandings and evaluate how Mehmet Akif Ersoy, who performed his art in the light of Islamic principles and was a poet of Islamic ideals, handled the subject of women and family in his poems.

Keywords: Mehmet Âkif Ersoy, poetry, woman, family, society.

Giriş

Aile her zaman toplumu ayakta tutan önemli bir kurum olarak görülmüştür. İlber Ortaylı tüm toplumlarda duygu ve inanç sisteminin ilk kazanıldığı yer olması ve süreklilik arz eden yönüyle ailenin, evrensel bir boyuta yükseldiğini belirtir (2007). Ziya Gökalp ise *Türkçülüğün Esasları* kitabında Türklerin Müslüman olmadan önceki yaşamında aile kurumunun oluşmasında evlilik bağının kutsal sayıldığını söyler ve bireylerin, ev-bark sahibi olmaya özendirilmeleri üzerinde durur (2011: 139-143). Çünkü ailenin kültürel değerlerin yeni nesillere aktarımında çok önemli bir fonksiyonu vardır. Türk tarihinde geleneklerin ve kültürel kimliğin yeni nesillere aktarımı, güçlü bir toplum yapısının oluşmasında ve dolayısıyla güçlü bir devlet teşekkülünde çok önemsenmiştir. İslamiyet'in kabulüyle de kutsallığını koruyan Türk aile hayatı, Tanzimat sonrası birçok sorun ile birlikte tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde ailenin, kadın kavramıyla birlikte değerlendirilmesi, yine aile kurumunun kutsal görülme isteğinin bir uzantısıdır. Bu bakımdan Z. Fahri Fındıkoğlu'nun "Tanzimat'tan önce revaçta olan medeniyet telâkkisi, dinî temelli bir medeniyettir." (1999: 656) sözü, çok önemlidir. Tanzimat Devri'nde ve sonrasında ise sosyal hayatı idare eden değer yargılarını ve geçirdiği değişimi anlayabilmek için aile kurumu ve kadın konusunun nasıl algılandığını bilmek gerekir. Fındıkoğlu'na göre bir bakıma sosyal hayatın çekirdeği olan aile, sosyal hayata tesir eden Tanzimat olayından doğal olarak müteessir olacaktır (1999: 647). İşte samimi bir dindar olan Mehmet Âkif'in şiirlerinde dile getirdiği Türk aile hayatı ve bundan ayrı düşünülemeyen kadının değişimi konusundaki endişeleri de bu çerçevede içinde değerlendirilmelidir. Âkif de aileyi kutsal görmüş ve "Kadınlarınız size Allah'ın bir emanetidir." hadisi uyarınca âdeta ailenin temel direği olarak görülen kadını, dinî temelli bir medeniyet dairesi içine konumlandırmıştır.

Tanzimat döneminde Türk edebiyatında ele alınan pek çok sosyal sorunun kaynağının aileye dayandığını söyleyen Bilge Ercilasun'a göre devam eden süreçte de kadın ve aile temi, Tevfik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, İsmail Safa, Mehmet Emin, Mehmet Âkif, Ziya Gökalp gibi sanatçılar tarafından ele alınır ve çoğunlukla merhamet temi ile birlikte görülür. 1896-97 yıllarında Fikret ve Mehmet Emin tarafından ferdi bir acıma duygusu ile işlenen kadın konusu, II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra sosyal bir karaktere bürünür. Kadının aile ve cemiyet içindeki durumu, tenkitçi ve tahlilci bir gözle işlenir (1987: 34). Bunun nedeni, Muallâ Gülnaz'ın da belirttiği gibi kadının, daha doğrusu, görüntüsüyle, konumuyla "kadın imajı"nın modernleşme projesinin önemli bir parçası olmasıdır (2000: 81). Kadın konusunu, 1908'den sonra sosyal planda ele alan Mehmet Âkif ve Ziya Gökalp, bozuklukları gösterir ve çareler teklif ederler (Ercilasun, 1987: 34). Şüphesiz ki teklif edilen çareler, her iki şahsiyetin hayat görüşüne göre farklılık arz eder.

II. Meşrutiyet Devri'nde Batılı zihniyete mensup olanlarla muhafazakârlar arasındaki düşünüş farkı, yazın sahasında çok yoğun bir şekilde ele alınır. Fındıkoğlu, kadının sosyal hayatta bir tabu olmadığı telâkkisi ve feminist bir cihan görüşünün yavaş yavaş Osmanlı cemiyetini fethettiğini belirtir. "1917 Aile Kararnamesi" ile bu eşitlikçi cereyan, büyük harbin tevhit ettiği iktisadi zaruretle büsbütün kuvvetlenmiş ve Türk kadını, hayata atılmıştır. Bu devrin kadınlığa ve aile nizamına ait neşriyatının bir hayli önemli olduğuna dikkat çeken Fındıkoğlu, bunların içinde Ziya Gökalp'in ilmî yazılarının ayrıcalıklı bir yerinin olduğunu söyler: "Bir ailevî buhranın bulunduğu o devrin islâmci, garpçi, türkçü denen bütün münevverlerince kabul edilmekte, yalnız gösterilen tarzı haller başkalaşmaktadır.¹ Harbin sonuna doğru neşredilen muvakkat aile kodu, bu cereyanların bir muhaselesi, hukukî ifadesi adedilebilir."² (1999: 653-655).

Her toplumu ayakta tutan temel belli ilkeler vardır. Asırlarca İslam dairesinde bir inanç ve kültür birikimine sahip olan Türk toplumunda, kadına biçilen rollerin değişmesi, doğal olarak aileye de tesir etmiştir ve etmektedir. Bu konuda muhalif görüşlerin ideal olan ile realite arasındaki çözüm önerileri, hem aile kurumu hem de kadın sorunları konusunda bir sonuca

¹ Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Peyami Safa'nın *Türk İnkılâbına Bakışlar* (bk. 1996) başlıklı eserinde her üç istikametteki mütefekkirlerin hukuk telâkkilerinin kısaca gösterildiğini belirtir.

² "Bu muvakkat kanun bir sene kadar bir müddet için tatbik edilmiş, fakat 1918 de iktidar mevkiine gelen Hürriyet ve İtilâf kabinesi tarafından lâğvolunmuştur. Suriye'de hâlâ tatbik edilmektedir. Geçen sene Suriye'den ayrılan Antakiye-İskenderun sancakları, bu defa Türkiye'ye ilhak edilmeye kadar bu aile kodu ile idare edilmişti." (Fındıkoğlu, 1938).

bağlanmış gibi görünmemektedir. Şerif Mardin'in ifadesiyle aile kurumunun "görkemli" çözümlere herhangi bir biçimde bağlanması mümkün olmamaktadır: "Bu günkü toplumsal düzenleme anlayışı, ailenin yalnız hukukî çalışmasını sağlamak değildir. Aile, dinamik bir unsur olarak incelenmekte ve gelişmiş ülkelerde devlet, aile yapısı içinde beliren insanlar arası ilişkileri incelemek için araştırmaları finanse etmektedir." (1995: 364).

Mehmet Âkif, yedi kitaptan oluşan *Safahat* adlı eserini, çöküşün eşiğine gelmiş bir topluma yeniden medeniyet dünyasındaki yerini kazandırma hedefiyle kaleme almıştır. Yalnız sorunları tespit etmekle kalmaz, bunların çözüm yollarını da açıklar. Orhan Okay'ın ifadesiyle "Devrinde olduğu kadar günümüzün meselelerine de ışık tutan büyük idealist Âkif'i anlamak, *Safahat*'i anlamakla başlar." (1989: 47) Âkif'in vatanına İslâm ahlâk ve nizamını getirmek gibi bir ideali vardır (1989: 132).

Kendi toplumunu ve İslâm dünyasını geri bırakan nedenleri tespit edip bunları dile getirmeyi sanatının asıl gayesi edinen şairin, sanatında estetik kaygıdan çok fayda prensibine bağlı kalması, içinde yaşadığı toplumun sorunlarına odaklanarak hayatla sanatı kaynaştırmak isteyen bir yaklaşıma dayanır. I. dönem Tanzimat kuşağının toplumcu görüşünü benimseyen sanatçı, realist bir şair olduğunu şu dizelerde açıklamak gereği duymuştur:

Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım,
Şi'r için "göz yaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım! (2005: 3).

Âkif, "Bütün *Safahat*'ında, nesir yazılarında ve va'zlarında ortaya koyduğu İslâmî prensiplere, husûsî hayatında da son derece bağlı kalmıştır." "İslâmî duyarlılığı" (Okay, 1989: 13) ile tanınan şair, asla bağınaz bir dindarlıktan yana olmayıp gerçek bir "münevver" kimliği sergiler. Buradan hareketle onu, kadın ve aile konusunda Batılı zihniyetteki aydınlardan ayıran farkın ne olduğuna bir bakmak gerekir. Ömer Çaha'nın da ifade ettiği üzere bu dönemde gelenekçiler ve Batılı zihniyete sahip olanlar arasındaki tartışma, "kamusal alan" ve "özel alan" ayrışması noktasında düğümlenir. Batıcı kesim, Osmanlı toplumunun geri kalmasını kadının eğitimsizliğine bağlayan gelenekçi kesim, kadının kamusal alana çıkmasıyla aile mahremiyetinin ortadan kalkacağını ve toplumun daha da bozulacağı argümanını işlemiştir (1996: 87). Bu birbirine muhalif iki görüş, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte edebî eserlere de yansır. Bernard Caporal'a göre;

Ziya Gökalp kadını toplumbilimsel planda ele almadan önce, bir edebî tema olarak ele almıştır. Şiirlerinden pek çoğu, kadın için öz-

gürlük ve ailede cinslerin eşitliğini talep eder. (...) Daha sonra, 1917'ye doğru, Durkheim esinli aile sosyolojisi çerçevesinde Ziya Gökalp kadın sorunu üzerinde uzun ve geniş biçimde duracaktır. Ulaştığı sonuçların bir bölümü tartışılabilir olsa da bunlar, (...) bütün bir düşünürler kuşağı üzerinde önemli etkiler yaratmış, bazıları Kemalist devrimde birinci planda rol oynamıştır (1990: 96-97).

Batılılaşma sürecinde kız çocuklarının eğitime ve çalışmasına yönelik birçok adım atılmıştır. Özetle ifade edilecek olursa Tanzimat Devri'nde kız çocuklarının eğitimi konusunda kısıtlı da olsa bir iyileşme olur. Ancak kızların görebileceği eğitim, ilköğretimle sınırlandırılır. Ardından 1976'da kız öğretmen okullarının (Dârü'l-Muallimât) açılması gündeme gelir. Kızlar için ilk idadi 1980'de açılır. Sonrasında ise kız meslek okullarının sayısı artırılır ve öğrenim süresi yükseltilir (Caporal, 1990: 103-108). 1908 devriminin ardından ise kızların eğitimi sorunu, daha radikal bir şekilde Batıcılar tarafından tartışılmaya başlanır. Dergilerde ve gazetelerde eğitimin gerekliliği ve modernleştirilmesi ileri sürülür. Batılılaşmayı savunan aydınların kadının içinde bulunduğu şartların iyileştirilmesi ve konumunun yükseltilmesine yönelik olarak iki çözüm önerisinde birleştikleri söylenebilir: Birincisi kadının iyi eğitilmesi, ikincisi de çalışma hayatında aktif olarak yer almak suretiyle kendi ayakları üzerinde durabilmesidir.

Dönem itibariyle oldukça radikal görünen bu bakış açısını, 1875 yılında kaleme aldığı *Kadınlar* adlı kitabında (1996) Şemsettin Sami oldukça ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Ayrıca II. Meşrutiyet döneminde birçok elit kadın da feminist bir söylemle aktif bir şekilde yazın faaliyetinde bulunur. Edebî eserlerde kadının kamusal alanda görünmesi, kurtuluş mücadelesinin ürünü olan *Çalikuşu*, *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye* gibi eserlerde yansıtılır. Elit kadınlar arasında özellikle Halide Edip kamusal alanda verdiği mücadeleyle iyi bir örnek teşkil eder. Ancak o günün koşulları, genel toplum yapısı dikkate alındığında bütün kadınların çok iyi eğitilmesi ve aktif iş yaşamında yer almaları realite ile bağdaşmamaktadır. Âkif, bu gerçeği iyi fark etmiş olmalıdır ki kadının yerinin evi olduğunu düşünmüştür. Onun buhran geçiren aile kurumunun yıkılmasını önlemeye yönelik çözüm önerileri, İslâm kaidelerine dayanır. Çünkü gerçek dinî kaidelerin yanlış anlaşılması nedeniyle insanlar, yaratılış gayelerini unutmuşlardır. O, kendi din anlayışını, *Fatih Kürsüsünde* kitabında, bir vaiz olarak cemaate seslendiği şu dizelerde özetler:

Çalış dedikçe şeriat, çalışmadın, durdun,
Onun hesabına birçok hurâfe uydurdun!

Sonunda bir de “tevekkül” sokuşturup araya
Zavallı dini çevirdin onunla maskaraya! (2005: 338).

Gerçi Batılı görüşü benimseyenler de Âkif gibi İslâmiyet’te kadın ve aile konusundaki kaidelerin yanlış anlaşılmasına yeri geldikçe hem ayetlerle hem de Hz. Peygamber’in yaşamından örneklerle açıklık getirmişlerdir. Ancak onlar, dönem itibarıyla Âkif’e göre devrimci bir tutum sergilerler. Ziya Gökalp’e göre, kadın, yeni medeniyetin teşekkülü için kültür (hars) ile birlikte asri ilimler, usuller ve fenler öğrenecektir. Dolayısıyla Avrupa medeniyetine girerken aile ve kadınlık telâkkileri de değişecektir. Eğer insanlar, kendi kültürlerine sahip çıkarlarsa başka milletleri taklit etmeye tenezzül etmeyeceklerdir (1977: 38). Beklenti bu yönde olsa da kadının cemiyet hayatı içinde yer almasından duyulan endişeler vardır. Âkif’in *Safahat*’taki eleştirileri, yalnız asri kadınlık ve onun temsilinde tasarlanan aile hayatına yönelik değil, aynı zamanda geleneksel anlayışın kadına ve aileye yönelik sorun oluşturan, yozlaşmış tutum ve davranışlarına karşıdır. Bu çalışmada, toplumun çekirdeğini oluşturan aile kurumu ve kadın konusu üzerine Âkif’in ne düşündüğü, geniş bir perspektiften ele alınacaktır.

1. *Safahat*’ta Aile ve Kadın

1.1. Aile Kurumundaki Çöküş

Güçlü bir toplumun inşasında, ailenin çok önemli bir rolü vardır. Eğer aile kurumunda bir bozulma varsa bu, diğer kurumlardaki çöküşe de işaret eder. Bu sosyolojik gerçeğin farkında olan Âkif, içinde yaşadığı toplumun aileden başlamak üzere bütün kurumlarıyla nasıl bir çözülme yaşadığını şiirlerinde göstermeye çalışmıştır.

Safahat’tın ilk kitabında yer alan “Tevhîd yahud Feryâd” manzumesinde uzun bir varoluş sorgusunun ardından “Mutlak adalet sahibi yok” diyecek denli bezginlik içinde vicdanını dinleyen şair, memleketin içine düştüğü durumdan siyasileri sorumlu tutar. Şiirde çöküşün aileden başlamasına dikkat çekilmekle birlikte, insanları perişan olan bir devletin ayakta kalamayacağı mesajı verilir:

Bir yanda yanar lânesi bin hâne-i harâbın,
Bir yanda söner lem’ası milyonla şebâbın.
Kalmış eli böğründe felâket-zede mâder;
Evlâdını gömmüş kara topraklara inler!
Ağlar beriden bir sürü âvâre-tâli’
Nan-pâre için eyleyerek ırzını zâyî’,
Bükmüş oradan boynunu binlerce yetîman,

Me'vâ arıyor âileler lâne-perîşan! (2005: 19).

Bir yanda evleri yıkılanlar, gencecik ölenler, evladını toprağa vermiş anneler, diğer yanda bir lokma ekmek için namusunu kaybeden başıboş talihsizler, boynu bükük yetimler, sığınacak yer arayan aileler, hep âh ile inlemektedir. Hastalar, yoksullar, miskinler, zeliller ve gaddarı, cefa çeken, mahkûmu, esiri ile dünya sahnesinde sayısız insan yığını görünmektedir. Bu şiirde Âkif, isyanın eşliğinden;

İmandır o cevher ki İlâhî ne büyüktür...

İmansız olan paslı yürek sînede yüktür! (2005: 20).

diyerek döner. Âkif, birçok şiirinde okurun gözünde canlanan sahneler deko-re eder, real tasvirlerle okuru metnin içine çekmeye çalışır. Böylece okura toplumsal duyarlılık kazandırmayı hedefler. Fazıl Gökçek'in de belirttiği üzere *Safahat*'ın birinci kitabı toplumun çeşitli kesimlerinden insan manzaraları yansıtmaktadır. "Küfe", "Hasta" şiirinde çocuklar; "Seyfi Baba", "Kör Neyzen" ve "Yemişçi İhtiyar"da yaşlılar; "Meyhane", "Bayram", "Hasır" ve "Köse İmam"da kadınlar, toplumun zayıf ve yardıma muhtaç kesimleri olarak yansıtılır. Âkif, "Köse İmam" şiirinde, bu ilk kitaptaki bu konuların neden öne çıktığının âdeta gerekçesini açıklamış gibidir:

Üç sınıf insana içim parçalanır, hem ne kadar!

İhtiyarlar, kadınlar, bir de küçükler; bunlar

Merhamet görmeli, Yüz görmeli insanlardan;

Yoksa insanlığı bilmem nasıl anlar insan? (2013: 26).

"Seyfi Baba" şiirinde de oturduğu mahallenin çamurlu sokaklarında yürürken memleketin insan manzarasını tasvir eder. İnsanın ve ailenin harap hâli, bir medeniyetin çöküşünü imlemektedir: Evsiz barksız binlerce yoksul insan, sesi dinmiş yuvalar, toprağa serilmiş evler, boşanmış kadınlar, arada kalan çocuklar, evi sırtında sokaklarda gezen aileler, gece yol kesip sabah dilencilik yapan serseri, derbeder, başıboş, haydut, katil... vb. perişandır. Yetmiş beş yaşındaki Seyfi Baba, ekmek parası için Mehmet Ağa'nın akan damını onarıırken üşütmüş ve hasta olmuştur. Bakacak kimsesi yoktur; oğlu Osman işsizdir.

1.2. Aileden Mahrumiyet

Âkif, aileyi kurucu, derleyip toparlayıcı vazgeçilemez bir unsur olarak görür ve ona toplumu ayakta tutan bir güç atfeder. "Hasır", "Küfe" ve "Hasta" başlıklı şiirlerinde, aileden mahrumiyet sorununu ele alır. "Hasır"da cenazesine katıldığı yoksul bir yaşlı kadının dramını dile getirir. Kadının yalnız olması, oldukça düşündürücüdür. Neden bir ailesi ya da akrabaları yok-

tur? Kadın yakınlarını ne şekilde kaybetmiştir? Cevapsız sorular bir yana, okurda acıma duygusu bırakan defin sahnesi de toplumsal dayanışmanın önemini ve insani sorumluluğu hatırlatması bakımından önemlidir. Çünkü anlaşılan odur ki insanların kaderini yazan, biraz da içinde yaşadıkları memleketin iyi ya da kötü hâlidir. Mehmet Güneş'e göre "Kadının trajik biçimde ölümü ve definde kendisinin hiçbir suçu ya da sorumluluğu olmadığı hâlde, vicdan azabı duyması ve bu hususu kendisini temsil ettiği çok belirgin olan şair öznenin bizzat kendisine ifade ettirmesi Âkif'in ne kadar insan-cıl ve mağdurlara karşı ne kadar hassas olduğunu gösterir." (2022: 517). "Küfe"de ise babası öldüğü için ailenin geçim yükünü üzerine almak zorunda kalan bir çocuğun, "Hasta"da da öğrenim gördüğü yatılı okuldan vereme yakalandığı için uzaklaştırılan başka bir çocuğun trajedisini anlatır.

1.3. Geleneksel Aile ve Kadına Kötü Muamelenin Eleştirisi

Âkif, şiirlerinde, özellikle Doğuda yerleşik anlayışın bozulması sonucu geleneksel ailede baş gösteren cehalet kaynaklı sorunlar üzerinde durur. Genel olarak mekânlar ve müdavimleri aracılığıyla medeniyetin önünde engel teşkil eden her olumsuzluğu eleştirir. Başta tembel, miskin, bencil ve ahlâk düşkününü erkekleri hedef alır; onları her sorunun kaynağı olarak gösterir. Çünkü onların cehaleti, keyfi ve sorumsuz davranışları kadını ve aileyi mağdur etmiştir.

Erkekleri, çalışma hayatı içinde aktif ve üretici olarak görmek isteyen Âkif, bu nedenle sık sık aslını unutan milletine, öz benliğini hatırlatır ve onu, daldığı gaflet uykusundan uyandırmaya çalışır. En önemlisi de eleştirilerinin doğrudan halktan uzak bir kimlik sergileyen ve halka tepeden bakan, onun değerlerine yabancılaştıran aydınlara yönelik olmasıdır.

"Meyhane" şiirinde bireyden aileye uzanan bir çöküş görülür. Meyhane ocaklar söndürür, buraya bir kere giren, dünyaya geldiğine pişman olur, buradan çıkan da artık dünya işlerine yabancılaştırmıştır. Meyhane tasviri ve sarhoşların sefil sohbetlerinin ardından, ağlayan çocuğunu susturamadığı için yanına bir yaşlı komşusunu alıp kocasını eve çağıran bir kadının dramı anlatılır. Kadın, meyhaneye girdiğinde utancından yüzü kızarır. Burada mekân üzerinden Müslüman Türk kadınının masumiyetine dikkat çekilir. Buranın müdavimi erkeklere ise "utanma" kavramı bir şey ifade etmez. Kadın:

Ayol, nedir bu senin yaptığın? Utan azıcık...

Anan da, ben de, yumurcakların da aç kaldık! (2005: 43).

dese de sarhoş adama söz geçiremez. Sonra evlere temizliğe giderek kazandığı parayı kumarbaz kocasına vermekten, kocasının kötü şöhretinden dolayı kızının iyi bir kısmetinin çıkmayacağından ve masrafları ödenemediği için oğlunun okuldan kovulmasından yakınır. Kadın, kocasına yalvarsa da sonuç vermez; etrafındaki erkeklerden medet umar, ancak onlar da kocasından farklı değildir. Aslına bakılırsa Âkif, bu tipler vasıtasıyla kadını ezen, değersiz gören erkek egemen anlayışı eleştirir:

Efendiler, ağalar siz de bir nasihat edin,

Sizin de var belki evladınız...

-Hasan ne dedin?

-Bırak, köpoğlu kadın amma çalçeneymiş ha!

-Benimki çok daha fazlaydı.

-Etme

-Elbet ya!

Onun için boşadım, sen işitmedin mi Halim?

-Kadın lakırdısı gitmez kulağıma zati benim.

Senin “karım” dediğin âdeti tabu gibidir:

Biraz vakit taşınır, sonradan değiştirilir (2005: 45-46).

Bu sözlere rağmen kadın şikâyete devam eder. Kocasını ise kadını çok çirkin bir sözle aşağılar ve ona “Boşsun!” diye bağırır. Âkif, “Meyhane Kahvesi” şiirinde de aynı konuyu ele alır ve bütün gününü işsiz güçsüz geçiren tembel insanları eleştirir. Şiirde sahneleyeceği perdenin “pek kanlı” olduğunu söyleyerek “bu Doğu’nun bakılmayan yarası”nın kapanmasını ister. Çehresinin pisliğiyle yurdun yüz karası olarak nitelenen mahalle kahveleri, Doğu’yu geri bırakan bir unsurdur. Şair, bir zamanlar büyük bir medeniyet kurmuş bir milletin evladını, kendi tarihinin olumsuzluklarını araştırmak ve şanlı ecdadından kalan ne varsa yıkıp yerine kahvehaneler yapmakla suçlar. Bu yeni nesil, eski neslin hastanelerini, kanallarını, köprülerini, çeşmelerini yok etmiş, yerine de bir şey koyamadığı gibi bereketli toprağını da kuraklaştırmıştır. Kapsayıcı bir toplumsal eleştirinin ardından sözü “aile hayatı”na getiren Âkif, gerçek mutluluğun ancak bütün aile fertleriyle birlikte zaman geçirilen bir evde yaşanabileceğini belirtir. Öyle ki “yuva” ile “cennet köşkünü” eş görür. Bu şiirin sonunda da kahvehanedeki insanların cehalete saplanıp kalmalarına ve kadına bakışına yer verir:

...

Lâf anlamaz dişi mahlûku, durma sen uğraş.

-Kim uğraşır a babam, bunca yıllık ehlim iken,

Adam hesabına koymam bizim köpoğlunu ben (2005: 155).

Şiir, tavanın pervazı altındaki yuvalarından sanki “Ya sizin bir yuvarınız yok mu?” dercesine bakan kırlangıçların bu insanları kınamasıyla son bulur. Burada açık bir kıyas vardır. Kuşlar bile yuvasında huzur bulurken insanın bulunamayacağı besbelli olan yerlerde huzur aramasının yanılığına mizahi bir üslupla dikkat çekilir.

“Köse İmam”da ise dayak, boşanma ve aile terbiyesi konu edilir. Âkif, dostu Köse İmam’ı ziyarete gitmiştir. Hasbihal ederlerken kocasından dayak yiyen bir komşu kadın, kocasını şikâyete gelir. Köse İmam, İhsan Bey’i (kadının kocası) nasihat etmek için çağırır. Aralarında geçen diyalogla evlilik ve boşanma hukuku konusundaki yanlış bilinenler, dinî kaidelerle açıklanır. Köse İmam, adama, kadın dövmenin ve boşamanın “hem günah”, “hem de ayıp olduğunu söyler. Fakat karısının üzerine evlenmek isteyen İhsan Beyi ikna etmesi zordur. Adama göre, erkeğe dörde kadar evlenmeyi şeriat emretmektedir. Üstelik de o, bu yanlış fikirlerine “İşte meydanda Kitap, Hem alırız, hem boşarız” diyerek *Kur’an*’ı şahit gösterir. Sonra Âkif, geniş İslâmî bilgisiyile konuya şöyle açıklık getirir:

– Dara geldin mi, şerîat! Sus ulan iz’ansız!
Ne zaman câmi’e girdin? Hani tek bir hayrın?

...

Bana gelmiş de şerîatçı kesilmiş Avanak!
Hangi bir seyyie yok defter-i a’ malinde?
Seni dünyada gören var mı ayık halinde?
Müslümanlık’ta şerîat bunu emretmiş imiş:
Hem alır, hem de boşarmış; ne kadar sade bir iş!
Karı tatlıki için bak ne diyor Peygamber:
Bir, talâk oldu mu dünyada, semâlar titrer!
İki evlense ne varmış Bu yenir herze midir?
Vâkiâ ba’zen olur, dörde kadar evlenilir.
Bu kimin harcı, a sersem, hele bir kerre düşün!
Tek kadın çok sana emsal olan erkekler için.
Hani servet? Hani sıhhat? Ne ararsan mefkûd.

...

Karı iş görmeyecek; varsa piçin bakmayacak;
Çamaşır, tahta, yemek nerde? Ateş yakmayacak.
Bunların hepsini yapmak sana aid şer’an! (2005: 160-161).

Âkif, bu durumu terbiye bozukluğuna, cehalete bağlar ve insanlara, insanlığı öğretmek için aileden başlayan bir eğitimi teklif eder. “Âsım”da da boşanma konusu üzerinde durur. Yaşlı bir paşa, imamın rızası olmamasına

rağmen, karısının üzerine evindeki Rum hizmetçi kız ile elenmek ister ve bütün malını mülkünü de bu kız üzerine geçirmeye kalkar. Çoluğu çocuğu aç kalacağından dolayı imam, paşanın malına *hacir*³ koyabilmek için bir dilekçe yazar. Burada Âkif'in, İslâm hukukuna başvurarak kadını korucuyu tedbirleri hatırlatması, okuru bilinçlendirme isteğinin bir sonucudur. Boşanma hukuku konusunda yanlış bilinenleri, eğitimsizliğe ve hürriyetin yanlış anlaşılmasına bağlayan şaire göre, ilim asrında bu cehalete bir son verilmesi için önce aileden başlayan bir terbiye ve sonra da hürriyet fikrinin hazm edilmesi gerekir:

Bu cehâlet yürümez; asra bakın; Asr-ı ulûm!
Başlasın terbiyeniz aileden oğlum.
Sâde hürriyeti i'ân ile bir şey çıkmaz;
Fikr-i hürriyeti hazm ettiriniz halka biraz (2005: 164).

Her şeyden önce evlilik müessesesinin kurulmasına işaret eden Âkif, yurdu baştanbaşa harabeye dönmüş Türk'ün, dünkü şen, neşeli ocaklarının yerle bir olmasından yakınır:

Yurdu baştan başa viraneye dönmüş Türk'ün
Dünkü şen, şâtır ocaklar yatıyor yerde bugün.
Gündüz insan sesi duymaz, gece görmez bir ışık (2005: 502).

En kötüsü de nüfusun azaldığı bir dönemde, insanların evlenip aile kurmakta zorlanmalarıdır.

Hadi aldırmayalım yüksele dursun vefiyât,
Nerde noksanı telâfi edecek taze hayât?
Evlenip aile teşkili bugün zor geliyor,
Görüyorsun ya nikâhlar ne kadar seyreliyor! (2005: 511).

Sağlam temelleri olan bir devletin ve medeniyetin tesis edilmesinde aile kurumunun huzurunu ve sürekliliğini gerekli gören Âkif'in eğitim anlayışı, ailede güzel ahlâk ile terbiye edilen bireyden cemiyete uzanır. Bu nedenle *Safahat*'ta sık sık eski medeniyetin övülecek taraflarını hatırlatır, geri kalmışlığın nedenlerini tek tek anlatır ve topluma yeniden medeniyet şuuru kazandırmak ister. Hareket noktası ailedir; ailenin temel direği de kadın yani annedir. O, kadını, evinin hanımı olarak görmek ister; geleneksel değerlerle yetiştirilen anne tipini, güzel ahlâkın timsali ve şefkat abidesi olarak yüceltir. Eş ve anne olan kadının toplumda daha saygın bir yerinin olacağını düşünür. Ona göre merhametli ve vicdanlı evlatlar yetiştirmek annenin göre-

³ "Kişiyi malî tasarruftan menetme." (Apaydın, 1916: 513).

vidir. Ailenin reisi ise erkektir ve ailenin geçimini sağlamak da onun görevidir. Erkek karısı ve çocuklarının mutluluğundan da sorumludur. Âkif'in aile sorumluluğu yüklediği ve olumlu kişilik özellikleriyle yücelttiği eski devirlerin “yiğit”, “delikanlı” ve “civanmert” gibi sıfatlarla nitelenen erkek tipidir. Ne var ki bu vasıfları taşıyan erkek tipi yerini, meyhanelerde, mahalle kahvelelerinde miskinlikle zaman geçiren sorumsuz, sarhoş babalara bırakmıştır.

1.4. Asri Aile Anlayışını Eleştiri

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma süreci, çağın gerisinde kalan kurumların Batının ilim ve tekniğiyle ıslah edilmek istenmesiyle başlamıştır. Bu gerçekten hareketle Ahmet Hamdi Tanpınar, Batıdan yüksek bir nizam, bir ders almanın önemine işaret eder; ancak kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek ve muhtevayı da kendimizde aramak gerektiğini vurgular (1969: 86-82). Onun gibi düşünen Gökâlîp de millî kültürün değişmemesi gerektiği kanaatinde. Bu inançla harsın esasını oluşturan “dinî, ahlâkî, bedîî” heyecanlarımızı değiştirmeye hiçbir şeyin gücünün yetmeyeceğini söyler. Çünkü ona göre “zevk, meşrep, vecd” gibi hissi unsurlar, millî olduğundan değiştirilemezler. Bir milletin varlığını koruması, ancak millî şahsiyetini koruması ile mümkündür. Böyle iyimser düşünmesine karşın Gökâlîp, medenileşme ve kültür değişimi arasındaki farkın anlaşılmasından dolayı, ailenin şiddetli bir buhran geçirdiğinin de farkındadır. Batıcıların, yüksek medeniyeti kurmak isterken millî hassasiyetleri dikkate almayarak aile sahasında körü körüne Avrupa'yı taklit etmelerini ve asri aileye sahip olacağız diye millî aileyi tahrip etmelerini eleştirir. Öte yandan müfrit Şarkçıların ise an'anevî aile bozulacak diye, asri aileyi ve asri kadınlık anlayışını şiddetle reddetmelerinin yanlışlığına değinir. Her iki ifratçı düşünceye rağmen iyimserliğini sürdürür ve Türk ailesinin Avrupa medeniyetinden yeni fikirler alıp asrileşeceğini; fakat Türk ailesinin şahsi benliğini koruyacağını belirtir (1977: 34-39).

Buna karşın dönemin baskın fikir akımlarından birini oluşturan İslâmcılar ise değişimin millî kimliği yıpratacağı ve aile kurumu üzerinde yıkıcı bir tahribata neden olacağından endişelidir. Bunların da kadın konusuyla ilgili projelerinin bulunduğunu belirten Ömer Çaha, bu çizginin ileri gelen isimlerinden Mustafa Sabri, Musa Kazım, Sait Halim Paşa, Mehmet Âkif ve A. Hamdi Akseki gibi düşünürlerin kadın konusuyla ilgili fikirlerini şöyle özetler: “Toplum, İslâmi kurallara geri dönmeli, Aile Hukuku İslami prensiplere göre yeniden düzenlenmeli ve kadının eğitimi, kadınları kamusal alana sokmayı değil, daha sağlıklı ve dindar nesiller yetiştirmeyi amaçlamalıdır.” Çaha, bu düşünürlerin kadına aşılacak istenen feminist düşünceleri şiddetle eleş-

tirdiklerini ve kadının aile yaşamıyla sınırlandırılmasını talep ettiklerini ifade eder. Bu düşünceden hareketle bu aydınlar kamusal alan ve özel alan ayrımının kadın ve erkek dünyasıyla uyumlu biçimde yapılandırılmasını savunmuşlardır (1996: 97-98).

Kadını, toplumsal hayat içerisinde görmek isteyen aydınlara göre ise yeni bir medeniyetin kurulması, toplumsal hayatta kadın ve erkeğin birlikte bulunmasına bağlıdır. İyi eğitilmiş bir kadın, anne ve eş vazifesini daha iyi icra edecek ve kamusal alanda da çalışarak ülke kalkınmasına katkı sağlayacaktır. O günün koşullarına göre son derece radikal olan bu görüşler, Türk kadınının geleceğinin şekillenmesinde çok etkili olacaktır. Bu durumun Türk-İslam gelenekleri ve inanç sistemi içerisinde asırlarca varlığını sürdüren aile kurumunu yıkmasından endişelenen Âkif:

Biz ki her mevcudu yıktık, gayesiz bir fikr ile
Yıkmadık bir şey bıraktık... Sade bir şey: âile (2005: 287).

der. Hatta “Süleymaniye Kürsüsü”nde asri aileyi kurmak isteyen erkek egemen zihniyeti, kadınları, İslâmiyet’in çizdiği mahrem alandan çıkarmak, millî ve dinî kimliklerinden uzaklaştırmakla suçlar:

Bir selâmet yolu varmış. O da neymiş: Mutlak,
Dini kökten kazımak, sonra, evet, Ruslaşmak!
O zaman iş bitecekmiş... O zaman kızlarımız
Şu tutundukları gâyet kaba, pek ma'nasız
Örtüden sıyrılacak... Sonra da erkeklerden,
Analık ilmini tahsil edecekmiş... Zâten,
Müslümanlar o sebepten bu sefalette imiş!
Ki kadın “sosyete” bilmezmiş, esârette imiş!
(...)

Al okut, “Avrupa tahsil...” desinler, gönder,
Servetinden bölerek nâ-mütenâhi para ver;
Sonra bir bak ki, meğer karga imiş beslediğin!
(...)

Kızımın iffeti batmakta rezilin gözüne...
(...)

Demiş olsaydı eğer: “Kızlara mektep lâzım...
Şu kadar vermelisin” kahrolayım kaçmazdım (2005: 211-212).

Şiirde de görüldüğü gibi Âkif, kadınların eğitime taraftar olmakla beraber, ilerlemenin şartı olarak görülen kadının açılıp-saçılmasına karşıdır. Nice zahmetlerle Avrupa'ya tahsile gönderilenlerin, kız okulları açma yeri-

ne, şekli bir taklitçilikte kalmalarına üzüldür. Şefika Kurnaz'a göre birçok İslâmcı yazar, kadınların İslâmî ölçüler içinde eğitilmesinden yanadır. Bu eğitimin hangi seviyeye kadar olması gerektiği pek belli olmamakla beraber, Mustafa Kâzım yüksek tahsilin kızlar için faydalı olabileceğini düşünür. Âkif de kadınların tahsiline önem verir. Ancak, yukarıda verilen şiirdeki ifadelerden, Âkif'in kadınlarla ilgili olarak ne dereceye kadar bir tahsil istediği anlaşılammaktadır (1992: 93-95).

İslâm toplumlarında kadını esir gören zihniyete de karşı çıkan Âkif, önce hürriyetin özümsemesi konusunda ısrarcıdır. Çünkü Meşrutiyetin ilanından sonra İstanbul'da tam bir "başbozukluk" hâli yaşanmaktadır. Hürriyet perisiyle büyülenen kitleler, aşırı ve şuursuzca hareket etmektedir. Öyle ki Âkif, Avrupa hayranlığının sınır tanımaz bir boyuta gelişini, şu kinayeli dizelerle eleştirir:

Kadın, erkek koşuyor borç ederek Avrupa'ya...
Sapa düşmekte sizin şıklara, zannım, Asya!
Hakka tefviz ile üç tane yetişmiş kızını;
Taşıyanlar varmış buradan baldızını,
Analık ilmi için Paris'e, yüksünmeyerek...
Yük ağır, ecri de nisbetle azim olsa gerek! (2005: 229).

Sezai Karakoç'a göre "Âkif'in fikir kaynağı bizzat toplum ve toplumda yaşayan düşüncedir (2012: 24)." Bu bakımdan gerek yeni devlet kurulmadan gerekse kurulduktan sonra yapılan devrimler, Âkif'e, bütün bir ömür savunduğu İslâm birliği idealine aykırı gibi gelmektedir. Çünkü o, toplumun tâbi tutulduğu kültür değişiminin "benlik yitirilmeden" gerçekleşemeyeceği konusunda endişelidir (2012: 30-31). Bu değerlendirme de göstermektedir ki Âkif'in kadını ve aileyi doğrudan değiştirecek olan modernleşme konusunda duyduğu endişe haklı bir gerekçeye dayanır.

1.5. Kadın ve Vatan Kavramlarına Yüklenen Anlam

Âkif, "Leyla" şiirinde ise Sakarya Zaferi'nden sonra yapılacak taarruzun bütün İslâm dünyasını uyandıracak mahiyette olması isteğini ve idealini dile getirir. Ercilasun'un belirttiği üzere bu hasret ve ideali dile getiren şiir, "Leyla" ismini bu idealin sembolü olarak kullanan şairin, İslam medeniyetine hâkim olan inkırazın yarattığı memnuniyetsizliğinden de beslenir. "Leyla, İslam dünyasının parlak geçmişinin sembolü olduğu kadar, hâlde Mecnun'a benzettiği Müslüman-Şark dünyasını içinde bulunduğu karanlıklardan nura çıkaracak kurtarıcıdır. 'Leyla' tasavvuru aynı zamanda 'Vatan-kadın', 'medeniyet-kadın', 'şehir-kadın' arasında kurulan münasebetin bir tezahürü-

dür.” (Ercilasun 1988’den akt. Tağızade Karaca, 2011: 120). Öyleyse Âkif’in şiirlerinde kadın ve aile anlayışı bir bütün olup bu da vatan ile özdeş tutulmuştur demek yanlış olmasa gerek. Tüm bu özellikleriyle *Safahat*, günümüz meselelerine de ışık tutmakta ve hâlâ büyük bir ilgiyle okunmaktadır.

Sonuç

Âkif’in manzumelerine yansıyan kadın ve aile hakkındaki fikirlerinden şu hükümlere ulaşılabilir: Aile bir toplumun temelini oluşturur. Güçlü bir devletin ve yüksek bir medeniyetin sağlam temeller üzerine inşa edilmesi, ancak aile kurumunun huzuruna ve sürekliliğine bağlıdır. Ailede bu unsurların devamlılığı ise bireylerin güzel ahlâkı ile mümkündür. Tam tersine ahlâk düşkün bireyler ise bir devletin ve medeniyetin yıkılmasına sebep olabilirler. Çünkü bir toplumda insan bozulursa bütün kurumların çöküşü, kaçınılmaz olacaktır. Bu gerçekten hareketle denilebilir ki Âkif’in eğitim anlayışı, ailede güzel ahlâk ile terbiye edilen bireyden cemiyete uzanır. Erdemli insan, ancak huzurlu bir aile yuvasında, şefkatli bir annenin sevgisiyle ve sorumluluk sahibi bir babanın güzel ahlâkıyla yetişebilir. Bu bakımdan asırlar içinde oluşan yerleşik kültür korunmalı, unutulmuş değerler ve tarih hatırlanmalıdır. Kadim kültürde yeniden dirilişi sağlayacak çareler vardır.

Medeniyet çerçevesinde ele aldığı bütün konularda olduğu gibi kadın hakkı ve hukuku konusunda da İslâmı referans gösteren Âkif’in, kadının eğitimi ve kamusal alanda çalışması konusunda muhafazakâr düşünmesi ise yenilik adına hızlı değişimin yerleşik kültürü, başka bir ifadeyle geleneksel Osmanlı ailesini yıkabileceğinden duyduğu endişeye dayanır. O, kadınların tahsiline önem verir, ama onun şiirlerine yansıyan fikirlerinden kadınlarla ilgili olarak ne dereceye kadar bir tahsil istediği anlaşılamamaktadır. Toplumsal pek çok sorunu, çaresini de göstererek ele alan şairin kadının tahsili konusunda net fikirler ortaya koymaması, her şeyden önce, onun hürriyetin özümsemesini istemesiyle açıklanabilir. Pek tabiidir ki bu, bilinç düzeyinin yükselmesini gerektiren bir durum olduğundan kısa bir süre içerisinde gerçekleşmesi beklenemez. Dolayısıyla Âkif’in kadın ve aile konusunda muhafazakâr düşünmesi, hızlı değişimin öz benliği yıpratacağı kaygısına dayanır.

Kaynakça

- Apaydın, H. Yunus (1996). “Hacir”. *TDV İslâm Ansiklopedisi, C.14*. İstanbul: TDV, 513-517.
- Caporal, Bernard (1990). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919- 1970)*. Çev. Ercan Eyüboğlu. İstanbul: Yeni Gün.

- Çaha, Ömer (1996). *Sivil Kadın*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Ercilasun, Bilge (1987). “Mehmet Akif’in Şiirlerinde Kadın ve Aile Temi”. *Hacettepe Üniversitesi-Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1): 34-40.
- Ercilasun, Bilge (1988). “Bülbül ve Leyla”. *Türk Kültürü*, 308: 784-791.
- Ersoy, Mehmet Âkif (2005). *Safahat*. Haz. M. Ertuğrul Düzdağ. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Fındıkoğlu, Z. Fahri (1938). “Hatay Aile Kanunu”. *Cumhuriyet Gazetesi*. 10, 14 Eylül.
- Fındıkoğlu, Z. Fahri (1999). “Tanzimatta İctimai Hayat”. *Tanzimat 2*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2013). *Bir Medeniyetin Şairi Mehmet Âkif*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülnaz, Muallâ (2000). “Nisvân-ı İslâm”. *Osmanlıdan Cumhuriyet’e Kadının Tarihi Dönüşümü*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Güneş, Mehmet (2022). “Mehmet Âkif’in Şiirlerinde Vicdan”. *İstiklâl Marşının Kabulü’nün 100. Yılı Bildiriler Kitabı*. Burdur: MAKÜ, 513-519.
- Karakoç, Sezai (2012). *Mehmet Âkif*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kurnaz, Şefika (1992). *Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını (1839-1923)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Mardin, Şerif (1995). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, Orhan (1989). *Mehmet Âkif Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ortaylı, İlber (2007). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Safa, Peyami (1996). *Türk İnkılâbına Bakış*. Ankara: Atatürk Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Şemsettin Sami (1996). *Kadınlar*. Haz. İsmail Doğan. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Tağızade Karaca, Nesrin (2011). “Mehmet Akif Ersoy’un Hayatında ve Safahat’ta Kadın”. *Diyanet İlmî Dergi*, 47(4): 113-128.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ziya Gökalp (1977). “Asrî Aile ve Millî Aile”. *Türk Kültürü*, 178: 34-40.
- Ziya Gökalp (2011). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir ıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



RIFAT ILGAZ'IN “ALİŞİM” ŞİİRİNDE ÖTEKİLİK Otherness in Rifat Ilgaz's Poem “Alişim”

Doğanay DAĞLAR*
Hilal AKÇA*

ÖZ

Bu çalışma Rifat Ilgaz'ın şiir türündeki eserlerinden “Alişim”in özne ve ötekilik kavramları etrafında incelenmesi hakkındadır. Adı geçen metinden hareketle şiir öznesinin sosyal konumu itibarıyla öteki kimliğinin nasıl kurulduğunun aydınlatılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda şiir öznesinin toplumsal kimlikle olan ilişkisine ve bu ilişki sonucunda ortaya çıkan ötekinin konumlandırılma biçimine dikkat çekilmiştir. Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm ötekinin sosyal kimlik kuramları çerçevesindeki yerine ve öteki kimliğin aydınlatılması noktasında ele alınan çalışmalara ayrılmıştır. Bu açıdan ötekinin tanımlamaları, ilişkileri ve Türk edebiyatındaki yeri dikkate alınmıştır. Bu kimliğin toplumsal kimlik karşılığındaki önemi belirtilerek bir kimlik modeli olduğu gösterilmiştir. İkinci bölümde ise “Alişim” şiirinin incelemesine yer verilmiştir. Ötekinin kurgulanma biçimi, özne, öteki, iktidar ilişkileri ve metnin ötekiye dair nasıl bir anlatı sunduğu aktarılmıştır. Böylece bir kimlik olarak ötekinin yorumlama alanına açıklığı gözler önüne serilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda “Alişim” şiirinin öznesinin bir tür kimlik anlatısı olarak çözümlenebileceği görülmüştür. Ötekinin biz kimliği ile olan ilişkisi sergilenmiştir. Ele alınan bu ilişki sonucunda ötekinin sosyal bir özellik taşıdığını göstermiştir.

Anahtar Sözcükler: Rifat Ilgaz, Alişim, özne, öteki, kimlik.

ABSTRACT

This study is about analysing “Alişim”, one of Rifat Ilgaz's works of poetry, around the concepts of subject and otherness. Based on the aforementioned text, it is aimed to elucidate how the identity of the other is established in terms of the social position of the subject of the poem. In this direction, attention is drawn to the relationship of the subject of the poem with the social identity and the positioning of the other identity that emerges as a result of this relationship. The study consists of two

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri/Türkiye. E-posta: daglardoganay@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2670-5768.

* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kayseri/Türkiye. E-posta: hakca@erciyes.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3518-7306.

parts. The first part is devoted to the place of the other within the framework of social identity theories and the studies addressed at the point of illuminating the other identity. In this respect, the definitions, relations and place of the other in Turkish literature are taken into consideration. The importance of this identity in the opposition of social identity is indicated and it is shown that it is a model of identity. In the second part, “Alişim” poem is analysed. The way the other is constructed, the subject, the other, power relations and how the text presents a narrative about the other are presented. Thus, the openness of the other as an identity to the field of interpretation has been revealed. As a result of the analyses, it has been seen that the subject of “Alişim” poem can be analysed as a kind of identity narrative. The relationship of the other with the identity of us was exhibited. As a result of this relationship, it has been shown that the other has a social characteristic.

Keywords: Rifat Ilgaz, Alişim, subject, other, identity.

Giriş

Mehmet Rifat Ilgaz, Türk edebiyatında birçok türde eser veren sanatçılardan birisidir. Onun roman, öykü, tiyatro eserlerinin yanı sıra şiirlerinin de topluma dönük bir tarafı bulunur. Şiir yazmaya başladığı ilk yıllarda daha çok bireysel bir şiir anlayışına sahip olsa da ilerleyen yıllarda toplumun gerçek yönünden oldukça etkilenmiş ve şiir hayatını bu anlayış çerçevesinde geliştirmiştir. “Rifat Ilgaz’ın toplumcu gerçekçi şiire geçmesi çeşitli dönemlerde çeşitli olay ve durumlardan hareketle evrimsel bir şekilde oluşmuştur. Rifat Ilgaz, birinci dönem ürünlerinde şiirlerini bireysel ve bohem duygularını ifade etmekle görevlendirmiş, şiire bu yönden bir işlev yüklemiştir” (Tanyeri, 2018: 56).

1940 kuşağı toplumcu şiire yöneliminde dönemin sosyal ve siyasal gelişmelerinin önemine dikkat çeken şair, “Şiir Anlayışım” başlıklı yazısında poetik düşüncülerini dile getirir. Ona göre şairin şiirle aktardığı ifadeler toplumun sesini yansıtmalıdır. Bu sayede şiirin gerçekçi bir duyarlılıkla topluma ulaşması gerekir. Ilgaz da bu duyarlılık etrafında şairin yeni bir görev alanına sahip olması gerektiği ileri sürer: “Şairin, tek başına duyduğunu düşündüğünü, gerçekleri saptayıp yansıtması, önemini yitirmiştir. Topluma yeni biçimler vermekte olan işçi sınıfının değiştirici bir bireyi olarak yaşama yeni bir anlam katmasa geleceğe güvenini açığa vurması, iyimser bir duyarlılık içinde çağının yeni gerçeklerini belirtmesi görevi başlamıştır.” (Ilgaz, 2004: 347).

Bu bakışla Ilgaz’ın şiirlerinin toplumsal bir mahiyete evrildiği, dönemin gerçekliğini ve sorunlarını şiir aracılığıyla ifade ettiği ve şiiri toplumla hem gerçekçi hem de estetik bir biçimde buluşturma arzusunda olduğu anlaşılır.

Bu düşünceyi Sabahattin Ali'nin *Yurt ve Dünya* dergisinde yayımladığı Ilgaz'ın ilk şiir kitabı olan *Yarenlik*'e dair inceleme metninde yer alan ifadelerle desteklemek mümkündür: “Hemen bütün şiirlerin mevzuu, kendi küçük dertleri, arzuları. Ama hayret! Bunların hiçbiri sadece Rifat Ilgaz'ın dertleri değil. Hepsi, hepsi geniş bir kitlenin, bir insanlığın dertleri. Sosyal şiir nedir diyenlere bu kitabı göstermek lazım.” (2004: 351).

Bu çalışmada Rifat Ilgaz'ın “Alişim” adlı şiirinde yer alan öznenin “öteki” kimliğine odaklanılmıştır. Çalışmanın sistematik ölçüde değerlendirilebilmesi adına ötekinin şiir öznesi, öteki algısını oluşturan düşüncenin ise şiirin arka plan göndermelerinde yer alan toplum olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada “öteki” ve “toplumsal” olmak üzere yer alan her iki kimliğin de anlatıcının aktardığı ifadeler aracılığıyla sınırlandırıldığı söylenebilir. Çalışmadaki varsayım, şiir öznesinin toplumsal kimlik merkezinde öteki kimlik olarak değerlendirilebilecek özellikler taşıdığını düşüncesidir. Dolayısıyla bu doğrultuda yapılacak olan bir incelemenin ötekiliğin şiir türünde nasıl bir konumda aydınlatılabileceği dile getirilebilir. Bununla beraber metnin sosyal bir olgu olarak karşılanabileceğini göstermek için öteki kavramına çeşitli açılardan yaklaşılması gerekmektedir. Şiir öznesinin ötekileşen bir ‘ben’ kimliğini taşıdığı düşüncesinden yola çıkılarak ötekiliğin nasıl biçimlendiği aktarılacaktır. Bu bağlamda çalışma hem edebî hem de sosyolojik yorum yöntemi eksenine dayanır. Bundan dolayı öncelikle ötekiliğin kuramsal çerçevesi hakkında bilgi verilecek sonrasında söz konusu şiir belirtilen ekseninde incelenecektir.

1. Öteki ile Kimliği Meşrulaştırmak

“Öteki” kavramsal bir zemin üzerinde “kimlik”, “kendilik”, “ben” şeklinde karşılık bulmaktadır. Taşımış oldukları anlamlar itibarıyla birbirleriyle ilişkisellik etrafında benzerlik taşıyan bu kavramlar değerlendirildikleri discipline göre farklılık gösterir. Öncelikle bireyin benliği ile kimliği arasında var olan ilişkinin bireysel ve toplumsal değer dinamikleriyle karşılaştırılabileceğini belirtmek gerekir. Bununla beraber benlik bireyin varoluşuyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla benlik psikoloji ekseninde kullanılırken öteki sosyal bir olgu olarak değerlendirilir. Ahmet Cevzici'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde “ben” kavramına “akıl sahibi öznenin, bilinçli kişinin, kendisini başkalarından ayırmasına yarayan ve kendisini öne sürmeye yarayan güç” (1996: 68) karşılık gelen bu tanımın modern çağda öteki ile anlamlandırılabilir bir boyuta geldiği anlaşılabilir. Nitekim Foucault da ötekiliği bir tür kendilik paradigmasıyla davranış modeli olarak yorumlar (2019: 111). Kendilik ise bireyin hem duygusal hem de düşünsel yönünü ortaya çıkarır. Bu doğrultuda sosyal psikolo-

jide etken bir rol oynayarak arzuların ve düşüncelerin yapılandırıcı işleviyle ilgilenir. Dolayısıyla kendiliğin kısmen bir bilinç sürecini taşıdığı ifade edilebilir. Carl Gustav Jung *Analitik Psikoloji Sözlüğü*'nde bu kavramın kişiliğin bütünüyle ilişkilendirilebileceğini ortaya koyar. Fakat bu bütünün hem bilinç hem de bilinçdışı bir içeriğe sahip olduğunu ileri sürer (2016: 50). Bu açıdan “kendilik” kavramının tam anlamıyla “kimlik” ile karşılanamadığını ancak öteki kimliğin anlamlandırılmasında etkili olabileceği söylenebilir. Bu noktada özneyi, beni ve ötekiyi içinde buldukları kolektif yapının eylem daireleriyle beraber incelemek gerekir. Öyleyse ötekiyi konumlandırabilmek için ötekileştirme eylemine odaklanmak gerekir.

Ötekileştirme; kimliklerin değerler sistemiyle olan bağlantısından kaynaklanan bir tür aidiyet uygulamasıdır. Din, dil, kültür, ırk, ekonomi, siyaset gibi toplumsal alanı düzenlemek için kurulan yapılanmalar vasıtasıyla ötekileştirmeler, büyük oranda farklılıklar üzerinde uygulanır. Öte yandan ötekileştirme yaşamın hemen her alanında sosyal bir olgu olarak karşılanabilmektedir. Toplumun amaçları doğrultusunda şekillenen bu olgu, bireysel ve toplumsal kimliğin belirleyici olan boyutu ile anlam kazanır. Nuri Bilgin, *Kimlik İnşası* başlıklı çalışmasında ötekiliğin sosyal düzen üzerindeki işlevini şöyle açıklar:

Ötekileştirme, mevcut sosyal düzeni bizatihi kendi özelliklerinde beğenmekten ziyade, bu düzenin kötülüklerini ötekilere yükleyerek korumayı sağlamaktadır. Bunun ilk yolu ya tarzı el altında bir “günah keçisi” bulundurma ve bu ötekini doğallaştırma, psikolojikleştirme ve özelleştirmeye tabi tutmaktır. Bunlar, sosyal düzeni tehdit eden davranışları, bu düzeni koruyacak tarzda açıklamayı mümkün kılmaktadır (2018: 201).

Öteki, “aslında insanın yaratılıştan getirdiği bir özelliğidir. Başlangıçta kendisi annesinin bir parçası olarak gören çocuk için “ötekileşme” aynaya baktığı anda başlar.” (Tura, 1996: 74). Bundan dolayı öteki kimliğine zemin hazırlayan unsur ben veya biz olmanın temel değerleriyle paralellik gösterir. Bu noktada ben/biz kimliğinin ötekiliğin karşıt özelliklerini taşıdığı anlaşılabilir. Bununla beraber öteki, benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkmasında anlamlandırılabilir olmasının yanı sıra kimlik kazanımında da sosyal ölçütleri nitelemektedir.

Ötekinin oluşumu adına salt bir değerden söz etmek olanaksızdır. Nitekim yalnızca dil, din, etnik veya ampirik açıdan değil, bizden biri olmanın dışında yer alan birçok özellikten birine sahip olmanın ötekinin yaratımına

kaynaklık edeceği ileri sürülebilir. Örneğin “Öteki, bir komşu, bir kardeş, bir arkadaş da olabilir; yani bir insanın dışında olan, aynı veya bağımsız düşünen, onu gözetebilen, eleştirebilen, ona kim olduğunu hatırlatabilen, kısacası ona ayna tutan herhangi birisi” (Özdalga, 2000: 126) olabilir. Tarihsel süreç de ötekiyi bu açıdan önemli kılar. Çünkü küresel gelişmeler, modernitenin sağlamış olduğu dönüşümler ve bunların neden olduğu kimlik kavramının bilimsel bir mahiyet kazanması ötekinin formlarını belirlemektedir.

Ötekinin işlevselliği değerlendirildiğinde birçok disipline konu olabilecek bir yapıya sahip olduğu görülür. Edebiyatın da bu disiplinler arasında gösterilebileceğini ifade etmek mümkündür ancak hemen her disiplinin ötekiyi ele alış biçiminin gerek anlatım gerek yaşam tarzı olarak çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. “Sanatta, edebiyatta hatta siyasette ötekiyi anlatmada çok farklı üsluplar kullanıldığı bilinmektedir. Her şeyden önce kendisi de dış dünyaya ait olan yazar için öteki dünya üzerinde kendi yerini belirleyen bir mukayese unsuru kabul edilir.” (Şengül, 2007: 103). Dolayısıyla bireylerin ve toplumun kendi kimliğini oluşturarak bizi meşrulaştırmak için ötekiye ihtiyaç duyulduğu dile getirilebilir. Bu ihtiyacı karşılayabilme adına değer yaratımı bir tür öteki yaratımını da beraberinde getirebilir. Çünkü “ötekiliğin bize ait olan değerleri oluşturma ve sergilemenin bir aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. Ben ya da bizi tanımlamak için öteki mutlaka inşa edilmelidir.” (Gür, 2019: 289).

Ötekinin anlamlandırılabilir boyutuna katkı sağlamak için incelenmesi gereken diğer bir husus toplumsal kimliktir. Nitekim bu kimliğin inşa sürecinde bağlayıcı/birleştirici bir işleve sahip olduğu ve bu işlev sayesinde ötekiyi anlaşılır kıldığı söylenebilir. Çünkü toplumsal kimlik, kolektif belleğin şekillenmesi adına süreç odaklı bir süreklilik kazandırır. “Kimlik ve bu kimliği yeni üyelere iletmek için bir araç yaratan bellek hem kişisel hem de kolektif düzeyde bir benlik (kimlik) farkındalığı oluşturmamızı sağlayan yetidir. Kimlik de zamanla ilişkilidir. İnsan benliği, ‘zamanın malzemesinden’ inşa edilmiş artzamanlı bir kimliktir.” (Akça, 2021: 539).

Toplumsal hafızanın zamanla bilhassa geçmişle olan ilişkisi düşünüldüğünde toplumsal kimliğin de doğrudan bu ilişki içerisinde yer alacağını söylemek mümkündür. Çünkü kimlik kazanımında toplulukların aidiyet ihtiyacını göz ardı etmek olanaksızdır. Bireylerin sahip olduğu değerler mekanizması bireysel kimliğini toplumsal kimliğin içinde bulunduğu bir kümeye dönüştürür. Nitekim “kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir”

(Bilgin, 2018: 211). Söz konusu bu unsurlar toplumsal kimliğin ve ötekiliğin müşterek olduğu bir dairede yer alır. Öyle ki toplumsal alan içerisinde biz farklı benler tarafından kurulur. Benin kabulü de biz ile tanımlanabilir bir süreç inşa eder. Bu süreçte öteki bizim oluşturduğu benlere karşı özellikler taşır. Bundan dolayı öteki, biz olma sürecinin kurulumunda da etken bir rol üstlenir.

Bu bilgilerden hareketle ötekiliğin köklü bir biçim olarak varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Çünkü öteki, farklılık mekanizmasını biz kimliğinin sağladığı ölçütlerle oluşturur. Bizin sosyal ve kültürel zeminde aslı bir değer kazandığı düşünüldüğünde ötekinin konumunu bu zemin üzerinde muhafaza ettiği ifade edilebilir. Bu noktada toplumsal kimliğin ötekiyi meşrulaştıran bir kimliğe sahip olduğu anlaşılır.

Edebiyat alanında da bu kimlik edebî eserler aracılığıyla ele alınır. Öykü ve romanlarda kimi zaman çatışma unsurunu ortaya koyabilmek kimi zaman da karakteristik bir figür olarak ön plana çıkarmak için kullanılan öteki, şiirde de yerini alır. “Edebî metinlerde ele alınan öteki, kişisel bir sorundan çok, genelde farklı toplumsal değerler, inançlar ve kimlikler ekseninde sunulur” (Okçul, 2021: 104). Çalışmanın ana hattını oluşturan “Alışım” şiirinin öznesi de söz konusu unsurları bünyesinde barındıran özelliklere sahiptir. Engelli bir bedenin ötekilik formu olarak karşılandığını gösteren şiir öznesi, kusursuz bir beden anlayışı gözetken kolektif yapının karşısında konumlandırılır.

“Alışım” şiiri bağlamında düşünüldüğünde iktidarın da bir öteki olarak konumlandığı görülür. Bu sebeple burada bir öteki olarak iktidardan bahsetmek yerinde olacaktır. İktidar, “bireyi kategorize ederek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder” (Foucault, 2012: 19). Özne sözcüğü iki anlamda kullanılmaktadır, birincisi “denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne” ikincisi ise “vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne”dir. Özne sözcüğünün iki anlamı da iktidar tarafından boyun eğdirilmiş olmayı imlemektedir (2016: 19).

Foucault’ya göre iktidarın, yalnızca yasaklayan bir yapıda olduğunun düşünülmesi doğru değildir. Çünkü böyle bir iktidar tanımı eksik ve yetersiz olacaktır (2016: 141). İktidarın var olabilmesi özgür öznelerin bulunmasına bağlıdır. Bireyin özgür olması ya da özgür olduğunu düşünmesi iktidarın varlığının ön koşuludur. Karşı gelinemez, tersine çevrilemez, tek yönlü bir

iktidardan söz edilemez, bu durum yalnızca tahakkümdür. İktidar ilişkisinin var olabilmesi için özgürlük içinde direniş de olmalıdır (2016: 21).

İktidar, özgürlüğü sınırlandırmak yerine yönlendirir ve yönetir (Foucault, 2015: 74). Bunu da davranışlar ya da söylemler sonucundaki muhtemel sonuçları öngörüp kendi istediği yönde düzenlemek için yapar. Yönetim, sadece siyasi yapıyı ve devleti yönetmek değildir, aksine tek tek bireylerin ve grupların davranışlarını yönlendirir (Foucault, 2016: 74). Dolayısıyla bir iktidardan söz edilebilmesi için zincirlenmiş bir birey değil aksine hareket edebilme hatta kaçabilme olanağı olmasına rağmen kalan ve kabullenen birey olması gerekmektedir. Özgürlük, iktidarın uygulanmasına belli oranda karşı çıkabilir ancak işin sonunda özgürlüğün ya da karşı çıkabilmenin sınırını da iktidar belirlemektedir (2016: 75). Böyle bir ortamda birey, çoğu zaman yönlendirildiğinin farkında bile olmayacaktır.

İktidar bir tane de değildir aksine birçok iktidar vardır. Atölye, ordu, ev, iş, sınıf ve benzeri her yerde iktidarların varlığı söz konusudur. Dolayısıyla toplum sadece bir iktidarın var olduğu bir yapıda değildir, iktidarlara her yerde ve her zamanda farklıdır. Dahası toplumda sadece bir merkezi iktidarın olduğu ve diğer iktidarların da onun parçası olduğu düşünülmemelidir. Ayrıca iktidarların özneyi yönlendirmek için kullandıkları iktidar teknolojileri de kendilerine özgüdür (2016: 145-147).

Foucault, iktidarın toplumsal normlara bir bakıma bireylere ulaşmasını sağlayan iki iktidar mekanizmasından bahseder. Bunlardan birincisi disiplin ikincisi ise eğitimidir. Disiplin iktidarın toplumun en küçük parçasını bile denetlemesini sağlar. Bireyin, davranışının, becerilerinin, tavırlarının denetlenmesi, performansının nasıl geliştirileceğinin saptanması, yeteneklerinin ne yolla çoğaltılabileceğinin bulunması, en yararlı ve en yatkın olduğu alana yerleştirilmesi disiplindir. Disipline edici teknolojilerin görünür olduğu nokra eğitimidir. Bu disipline edici yöntemler önce kolejlerde sonra ilkokullara ortaya çıkar, daha sonra eğitimin olduğu her yerde karşılaşılır (2016: 149-150).

2. “Alişim” Adlı Şiirde “Öteki” Özne

Rıfat Ilgaz'ın poetik düşüncelerinden hareketle şiirin ve şairin amacının toplumu gerçeklikle etkilemek gerektiği ve etkinin bir biçim etrafında yansıtılmasının oldukça önemli olduğu ifade edilebilir. Ona göre şairin toplum çerçevesinde geniş bir yer tutabilmesi için eserini topluma dönük bir şekilde icra etmesi gerekir. Ilgaz bu açıdan bir bakıma kendi şiirinin portresini çizer. Dolayısıyla sanatın ve toplumun birleştirici gücüne inanır. Bu bakışla şairin

ve toplumun müşterek bir noktada buluştuğu anlaşılır. “Ortaklaşa atılımlardan güç alan sanatçı, belli bir zamanda toplum için zorunlu olanı gerçekleştirir. Yaratma özgürlüğü bu durumdan zedelenmez, tersine onunla gelişir.” (Ilgaz, 2004: 348).

Bununla beraber Ilgaz’ın “Alişim” adlı şiiri de poetikasıyla örtüşür. Şiirin topluma sunduğu iletiler şiir dilinin imkânlarıyla zengin bir hâle gelir. Dolayısıyla şairin şiir evreninde yer alan düşüncelerin adı geçen şiirle aynı doğrultuya sahip olduğu görülür. Nitekim söz konusu şiirdeki öteki kurgusu da bu durumun açık bir örneğini teşkil eder. Öyle ki metinde yer alan ötekinin Ilgaz’ın poetikasındaki toplum figürünün bir karakteri olduğu ileri sürülebilir.

Ötekinin konumlandırılma biçimi “öteki” olarak adlandırılmasına neden olan özelliklere dayalı bir şekilde gerçekleşir. Bu noktada adı geçen şiirin öznesi de ötekilik olgusu etrafında incelenecektir. Bu doğrultuda öznenin öteki olarak tanımlandığı süreci görünür kılabilmek adına şiire bütüncül bir bakış açısı sergilemek faydalı olacaktır:

Kasnağından fırlayan kayışa
kaptırdın mı kolunu Alişim!
Daha dün öğle paydosundan önce
Zilelinin gitti ayakları,
Yazıldı onun da raporu:
“ihmalden!”
Gidenler gitti Alişim,
Boş kaldı ceketin sağ kolu...
Hadi köyüne döndün diyelim,
tek elle sabanı kavrasan bile
Sarı öküz gün görmüştür,
Anlar işin iç yüzünü!
Üzülme Alişim, sabana geçmezse hükmün
Ağanın davarlarına geçer...
Kim görececek kepenek altında eksiğini
kapılanırsın boğaz tokluğuna.
Varsın duvarda asılı kalsın bağlaman
beklesin mızrabını.
Sağ yanın yastık ister Alişim
sol yanın sevdiğini.
Ama kızlar da, emektar sazın gibi
Çifte kol ister saracak! (2004: 47).

Verilen şiirde anlaşılabilirliği üzere özne, engelli bir bedene sahiptir. Kasnak kayışına kolunu kaptıran şiir öznesi aidiyet duygusunu yaşayabileceği köyüne dönse bile öteki kabul edilebilecek bir durumdadır: “Hadi köyüne döndün diyelim/ tek elle sabanı kavrasan bile/ Sarı öküz gün görmüştür/ Anlar işin iç yüzünü” (2004: 47) dizeleriyle öznenin yaşam pratikleri doğrultusunda kendisini var etse dahi toplumun oluşturduğu kimlik türüne ait olamayacağı anlaşılır. Nitekim şiirin yazıldığı dönem dikkate alındığında toplumsal tabakalaşmanın, eşitsizliğin ve sınıf ayrımının yol açtığı sorunların metinde oldukça açık bir şekilde yer alan toplum modelinden yola çıkarak görülebileceği söylenebilir. Metinde şiir öznesinin de engelli bir bedene sahip olması, içinde yaşadığı toplumun ihtiyaçlarına karşılık vermemesine neden olur ve söz konusu toplum modelini görünür kılar. Dolayısıyla metinde engelliliğin kolektif bir yapı içerisinde işlevsellik sağlayamadığı dile getirilebilir. Bu durumda da engelli olan beden, öteki bir kimlik olarak değerlendirilir. Bu kimlik şiirde erkek bedeni üzerinden kurgulanır. Bu bakışla bedenin kusurlu olması ötekinin kabulü için bir ön koşul arz eder. Nitekim bedenin biyolojik işlevselliğinin yanında kültürel bir forma sahip olması da öznenin bedeniyle toplumsal beden arasında bir ilişki kurar. Metinde yer alan toplumsal beden, belirli bir sınıfın bedenini ortaya çıkarır. Şiirde yer alan özne ise kolektif bir bedenin parçası olmasına engel bir bedene sahiptir. Çünkü toplumsal beden ait olduğu kolektif yapının gücünü yansıtmaktadır. Şiir öznesi bu güçten yoksun bir bedene sahiptir. Dolayısıyla şiir öznesinin bedeniyle toplumsal beden arasında bir bağıllık ilişkisinden söz etmek mümkün değildir. Murat Gür söz konusu ilişkiyi millet bedeni üzerinden dile getirir. Bu tespit şiirde kurgulanan bedeninin engelli bir erkek bedeni olmasının yanı sıra toplum, millet gibi kolektif bedenlerin özneye olan etkileşimi açısından dikkat çeker: “[...] erkek bedeninin fiziksel gücü, sağlığı ve disiplini aslında milletin gücünün bir yansımasıdır. Bedeni ideal yapan ise onun kolektif bedenin bir parçası olarak kendini adamasıdır” (Gür, 2019: 231).

Metnin olay örgüsünde şiir öznesinin dışında farklı bir bireyin de bedensel bir kusura sahip olduğu dile getirilir. “Zilelinin gitti ayakları/ Yazıldı onun da raporu/ “ihmalden!” (2004: 47) ifadeleriyle sık sık bedenin engel teşkil ettiği durumlara rastlanıldığı görülür. Bu durumda ötekiliğin bir bakıma ölçütleri gün yüzüne çıkar. Çünkü sağ kolu bulunmayan ve toplum tarafından öteki kabul edilen özne ayaklarını kaybeden bir başka özneye öteki benzerliği gösterir. Buradan yola çıkarak öteki farklılıklar üzerinden kurgulanabilecek mahiyet gösterirken ötekiliğin de benzerliklerle karşılanabilecek yapıda

olabileceği anlaşılır. Bu bakışla ötekiliğin de “biz” kimliği gibi benzerlik ve farklılıklara dayalı olduğu görülür.

Bununla beraber şiir öznesinin öteki bilincine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim şiirde yer alan ifadelerden hareketle farklılığını kendisinin değil içinde yaşadığı toplumun oluşturduğu gözler önüne serer. Öyle ki toplumsal kimlik, kusurlu bir bedene sahip olmasından dolayı çalışmak, evlenmek, sanatla meşgul olmak gibi yaşam dinamiklerinden uzak tutularak öteki kimliği gözler önüne serer. “Birey kendini toplumun bir parçası olarak görmeye başladıktan sonra, ‘öteki’ bilinci yerleşmeye başlar. Artık kendi ‘ben’i ‘toplumsal ben’ içinde yok olmuştur. Bundan sonra farklılıklar kendinden hareketle değil, yaşadığı toplumdan hareketledir” (Şengül, 2007: 98).

Ötekinin konumunu belirleyebilmek adına incelenmesi gereken diğer bir husus “Ama kızlar da emektar sazın gibi/ Çifte kol ister saracak” (2004: 47) dizeleridir. Bu ifadelerden hareketle öznenin öteki konumu ideal beden tasavvuruyla yorumlanabilir. Fiziksel açıdan engeli bulunan bedenın öteki olarak değerlendirilmesi için kusursuz beden anlayışına değinmek gerekir. Çünkü şiir öznesinin bir engele sahip olması söz edilen kusursuz beden algısının yok olmasına işaret eder. Bu engelli bedenın erkek bir beden olması da iradenin ve gücün yokluğuyla paralellik gösterir. Nitekim şiirde yer alan kızların çifte kol istedikleri ifadesi de bu durumu desteklemektedir. Çifte kolun bu açıdan erkekliği, gücü, iradeli bir bedeni sembolize ettiği söylenebilir. Bu noktada da bedenın işlevselliği ötekinin kabulü için oldukça büyük bir öneme sahip olduğu görülür. Ötekinin düşünce ve davranışları toplumsal kimliğin belirleyiciliği adına dikkat çeker. Öyleyse davranışları sergileyebilmek için sarf edilen fiziksel edimler de bu dikkate değer özellikleri taşır. Dolayısıyla bedenın kusurlu veya eksik olması ötekiyi icat etmekle beraber öteki-leştirmenin de yolunu açar. “Ötekileştirme, mevcut sosyal düzeni bizatihi kendi özelliklerinde beğenmekten ziyade, bu düzenin kötülüklerini ötekilere yükleyerek korumayı sağlamaktadır” (Bilgin, 2018: 198). Dolayısıyla şiir öznesinin sahip olduğu öteki konumu bir bakıma ötekiliğin sürekliliğine işaret eder.

Ötekiliğin kolektif yapı içerisinde oluşturduğu odak noktası kolektif kimlikle eş zamanlı değerlendirilebilir. Çünkü kolektif kimliğin sağladığı kazanımlar ötekiliğin varlığıyla meşrulaşır. Döngüsellliği içerisinde taşıyan bu sürecin ötekiye süreklilik kazandırarak ilerlediği söylenebilir. Nitekim tarihin hemen her döneminde toplumlar kolektif kimlik özellikleri gösterebilecek değerlere yaratır. Bu değerleri oluşturan tarihsel ve kültürel etkinlikler ötekiliğin formlarıyla daha görünür bir hâle gelir. Dolayısıyla ‘öteki’ kimliğe ko-

lektif kimlik tarafından belirli bir normatif alan yaratılır. “Alişim” şiirinin öznesini de bu alan içerisinde değerlendirebilmek mümkündür. “Sağ yanın yastık ister Alişim/ sol yanın sevdiğini” (2004: 47) ifadeleriyle söz konusu durumu destekleyebilmek mümkündür. Nitekim şiirde öznenin sağ kolunu kaybettiği aktarılır. Bu bakışla sağ yanının yastığa ihtiyaç duyulduğu diğer yanının ise sevdiğine ayrıldığını anlaşılır. Bununla beraber “yastık” ifadesinin gerek etimolojik gerekse kültürel özellikleri dikkate alındığında öznenin öteki kimliği daha net bir görüntü kazanır. Nitekim “Clauson ‘yastuk’ madde başında yasta- fiilinden türemiş bir isim olduğunu ‘yaslanılan, dayanılan şey, yastık ve benzeri’ anlamına geldiğini, DLT’deki yasta- ve yastal- fiillerini tanık göstererek vermiştir” (Clauson’dan akt. Tuğuz, 2024: 252). Yastık sözcüğünün verildiği anlam üzerinden hareketle yaslanılan ve dayanılan bir nesne olarak görülmesinin sembolik açıdan ideal bir erkek bedeniyle örtüş-tüğü ifade edilebilir. Çünkü erkek bedeninin koruyan, muhafaza eden, güven duyulan bir yapıya sahip olduğu değerlendirildiğinde yastığın metinde bir gönderme olarak karşılık bulduğu dile getirilebilir. Bununla beraber “bir yastıkta kocamak”, “bir yastığa baş koymak” gibi deyimlerin anlamları da şiirde yer alan yastık göndermesine katkı sağlar. Öyle ki bu TDK’ye göre bu deyimler “mutlu bir yaşam sürmek”, “karı koca birlikte uzun bir ömür sürmek” gibi anlamlara gelir. Bu anlamlar metinde önemli ipuçlarını barındırır. Nitekim şiirde yer alan “kızların sarmak istedikleri çiftte kol” ifadesi ideal erkek bedeninin yastıkla özdeşleştiğini gösterir. Metinden hareketle engelli erkek bedeninin, uzun bir evlilik hayatını sürdürebilmek ve soyun devamlılığı sağlayabilmek adına engel teşkil eden bir durum olarak karşılandığı anlaşılır. Şiir öznesinin bir kolunun bulunmaması da bu duruma örnek oluşturur. Çünkü ötekilik kültürel bir normda incelendiğinde ötekinin formlarına da ulaşılır. Fuat Keyman’a göre “öteki”, genel olarak dört sınıfta değerlendirilir; kültürel bir nesne olarak öteki, varlık olarak öteki, söylemsel kurgu olarak öteki ve farklılık olarak öteki şeklinde ayrılan bu tasnif ötekinin kuramsal boyutunu gözler önüne serer (2000: 222). Özellikle ilk tasnif bu noktada dikkat çeker. Nitekim şiirde öznenin sağ yanının yastığa sol yanının sevdiğine ihtiyaç duyması yastığın kültürel bir nesne olarak ötekinin yanı başında bir araç olduğu anlaşılır.

Ötekinin toplumsal yaşam kodlarına bütünüyle sahip olmadığını söylemek olanaksızdır. Çünkü hemen her toplum ötekiyi farklılıklar veya eksiklikler olarak bir kalıba ulaştırır. Öyleyse toplumsal kimliğe atfedilen her şeyin ötekiyi de belirlediğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda öteki yaşamdan kopuk değil yaşam standartlarının altında varlığını sürdürür. “Ali-

şim” şiirinin öznesi de toplumsal kimlik söz konusu yaşam biçimiyle karşılaşır. “Üzülme Alişim, sabana geçmezse hükmün/ Ağanın davarlarına geçer/ Kim görececek kepenek altında eksiğini/ kapılanırsın boğaz tokluğuna” ifadeleriyle bu durum gözler önüne serilir. Verilen ifadelerde şiir öznesinin belirli bir güç tarafından öteki olarak konumlandığı ifade edilebilir ancak bu noktada öteki toplumsal kimlikten çok iktidarla karşılaşır. Dolayısıyla alıntılanan dizelerde ötekiyi iktidarla ilişkilendirmek daha doğru olacaktır. Bu bakışla özne, öteki ve iktidar denklemini çözümleyebilmek adına kavramsal zemin üzerinden kuramsal bir yöntem sergileyen Michel Foucault’nun biyoiktidar anlayışına başvurmak gerekir.

Biyoiktidar, yaşamsal pratikler dâhilinde ve kolektif bir çerçevede sağlığı, hastalığı ve bedeni kontrol eder. İktidarın işlevselliği açısından normatif bir özellik taşıyan bu kavram, sosyal bir hareketliliği beraberinde getirir. Beden, söz konusu işleyişin en kapsamlı örneğini oluşturmaktadır. Foucault’ya göre “hepimizin bedeninde iktidar vardır” (2012: 43-44). Böylece iktidarın denetimi altında yaşayan birey topluma ikame edilir. Biyoiktidar da bu denetimin bedensel yönüne karşı bir idare sergiler. “Alişim” adlı şiirin öznesi de bu idareye maruz kalır. Çünkü ağanın yanında yalnızca boğaz tokluğuna çalışma önermesinde bulunulan özne, bedeninin artık kontrol edilmeye muhtaç bir hâle gelmesi nedeniyle biyoiktidarın denetimindedir. Dolayısıyla ötekinin bedeninin toplumsal bir bedene dönüşmesinin mümkün olmayacağı ileri sürülebilir. Nitekim “Bedenin toplumsal olarak tahayyül edilmesi, iktidar biçimlerinin devamlılığı için çoğunlukla ön şart olarak görülür. Bu minvalde hepsinin amacı toplumsal düzenin sağlanmasıdır” (Gür, 2019: 149). İktidarın devam ettirilmesinin sağlanamayacağı anlaşılan beden yaşam dinamikleri gözetilen bir bireyden çok yalnızca yaşama hakkı tanıyan ötekiye dönüşür. Şiirde de bu dönüşüm ağalık iktidarından kurgulanır. Şiir öznesinin içinde yaşadığı toplumun iktidarı ile kurduğu ilişkide edilgen bir konumda yer aldığı anlaşılır. “Sabana geçmezse hükmün/ Ağanın davarlarına geçer” (2004: 47) ifadelerinde engelli bir bedenin kurabileceği ilişkilerin sınırlılığına dikkat çekilir. Bu açıdan metinden hareketle biyoiktidarın ağalık düzeniyle ilişkilendirilebileceği görülür. Bununla beraber Ilgaz’ın toplumcu gerçekçi ve Marksist bir bakış açısına sahip olmasını belirtmek de metne bir tutarlılık kazandıracaktır. Nitekim şiirde de bu düşünce yer edinir. İşçi sınıfının sorunları, ağalık düzeni gibi konuların yer aldığı metinde içinde yaşadığı toplumun ihtiyaçlarına, iktidara ve bunların yer aldığı ilişkilere karşılık veremeyen birey öteki olarak konumlandırılır. Şiirde bu konum beden üzerinden kurgulandığı için değerlendirilmesi gereken iktidar

formunun biyoiktidar olacağı ileri sürülür. Nitekim biyoiktidarın bir iktidar formu olarak öteki ile olan ilişkisi şiir öznesinin kimlik kurgusu etrafındaki yerini ortaya koyar. Çünkü ötekinin bedeni toplumsal beden çerçevesinde konumlanır. Toplumsal bedenin gereklilik arz eden özelliklerine sahip olmaması ötekinin özellikleri karşısında bir iktidar dinamiği yaratır. Dolayısıyla iktidarın edebî anlatılar çerçevesindeki yeri bu dinamikle belirlenir. Bu açıdan “Alişim” şiirinin öznesinin de bu belirlenmeye ait bir içeriğe sahip olduğu ifade edilebilir. Çünkü şiire bütüncül bir bakış açısı sergilendiğinde okura sunulan anlatı, sınıflar arası eşitsizliğe, iktidarını ağalık sınıfının oluşturduğu bir içeriğe dayanır. Bu sınıfın gölgesinde yer alan öznenin işlevselliği merkeze alınarak bir biz kimliği oluşturulur. Dolayısıyla öteki ve biz kimliğinin sınırlarının bu kimliklerin topluma sağladığı katkı oranıyla çizildiği görülür.

Sonuç

Ötekilik, birçok sosyal çalışma alanının alt dallarında incelenen bir kavramdır. Gerek bireyin gerekse kolektif yapının kimlik belirleyiciliğine hizmet eden etkenler arasında yer alan öteki, muhtelif niteliklerin sosyokültürel yansımalarını oluşturur. Bu yansıma kimi zaman dışlanma biçimiyle varlığını ortaya koyarken kimi zaman da ihtiyaçtan kaynaklanan bir başvuru mekanizması olarak görülür. Edebî metinlerin ötekilik olgusunu sosyal bir duyarlılıkla ele alması öteki algısının şekillenmesiyle benzerlik gösterir. Çünkü şairin/yazarın metinlerini politik, ideolojik doğrultuda derinleştirilmesi için hem ötekilik olgusuna hem de söz konusu duyarlılığa ihtiyacı vardır. Bu yönden edebî perspektif sosyal ve kültürel bir zeminde gelişerek metindeki yerini alır. Dolayısıyla metnin öznesi de bu konumla beraber tutarlı hâle gelir ve anlatım tarzı olarak karşılanır. Bu karşılanmanın metinlerde kendilikle belirlendiği ifade edilebilir. Nitekim imaj, imge ve benzetmelerle birtakım göndermelerde bulunan sanatçı özneye bir gerçeklik efekti yaratır. Söz konusu yaratım da okura kimlik anlatısı sunar. “Alişim” şiirinin de kaleme alındığı dönem değerlendirildiğinde şiir öznesinin öteki kimliğini karşılayabileceği görülür. Nitekim 20. yüzyılın ortalarında ulusal açıdan yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler bireylerin toplum içindeki konumlarıyla yakından ilişkilidir. Bu noktada Rifat Ilgaz’ın toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla tanık olduğu bu dönemde şiirlerinde yer alan öznenin öteki kimliğinin ezen-ezilen, sömüren-sömürülen gibi karşıtlıklar yoluyla kurgulandığı anlaşılmıştır. Buradan hareketle ötekiliğin normlar çerçevesinde farklılıklar sergilediği görülmüştür. Sosyal psikoloji, sosyoloji, edebiyat sosyolojisi gibi çalışma alanlarında bu durum ötekiliğin çevresel etkileriyle incelendiğini göstermiştir. Sonuç itibarıyla de yargı ve değer unsurlarına sahip olan top-

lulukların aidiyet duygusunu kolektif bir biçimde ortaya çıkardığı dile getirilir. Böylece bu süreçte bütünüyle yer alan değerlerin dışında kalan bireylerin ise öteki kimlik etrafında konumlandırıldığı gözler önüne serilir.

Kaynakça

- Akça, Hilal (2021). “Ömer Seyfettin’in Bahar ve Kelebekler Hikâyesinde Kültürel Unutkanlık/Amnezi”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(3): 538-554.
- Bilgin, Nuri (2018). *Kimlik İnşası*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2015). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2016). *Özne ve İktidar: Seçme Yazıları 2*. Çev. Osman Akınbay. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2019). *Öznenin Yorumbilgisi*. Çev. Ferda Keskin. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Gür, Murat (2019). *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ilgaz, Rifat (2004). *Bütün Şiirleri*. Haz. Aydın Ilgaz. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Pinhan.
- Keyman, Emin Fuat (2000). *Küreselleşme, Devlet, Kimlik/Farklılık: Uluslararası İlişkiler Kuramını Yeniden Düşünmek*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Okçul, Mustafa (2021). “Özne’nin ‘Hariçteki’ni İtibarsızlaştırma Uğraşı: Ötekilik”. *Mecmua Dergisi*, 12: 91-109.
- Özdalga, Elisabeth (2000). “Öteki ile Birlikte Var Olmak, Karizma/Zıtlık ya da Birlikteliğin İksiri”. *Öteki*, 3: 125-129.
- Şengül, Abdullah (2007). “Edebiyatta Ötekilik Meselesi ve Türk Edebiyatında Öteki”. *Karadeniz Araştırmaları*, 15: 97-116.
- Tanyeri, Kaan (2018). *Rifat Ilgaz’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuğuz, Zeliha (2024). “Yastık Sözcüğünün Etimolojisi Üzerine”. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 39: 249-258.
- Tura, Saffet Murat (1996). *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Sanat Kitap.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Katkı Oranı Beyanı: Çalışmanın literatür taraması, yazım aşaması ve makale konu-sunun belirlenmesi aşamalarında yazarlar eşit katkı sunmuştur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

Author-Contributions Statement: The authors contributed equally to the literature review, writing phase and determining the article topic of the study.



OSMANCIK'TA KURULUŞ KAVRAMININ ROMAN, TİYATRO VE SENARYO TÜRLERİNDE İNCELENMESİ

Examination of the Concept of Establishment in *Osmancık* in Novel, Theatre, and Screenplay Genres

Cengiz YALÇINKAYA*
Yakup ÇELİK*

Öz

Geçmişte yaşanmış olayları günümüze aktarmanın yolu elbette tarih biliminden geçer. Bunun yanında yine tarihi olayları edebi yönden aktarmanın yolu da tarihi romanlardır. Tarihi roman, konusunu belli bir dönemde yaşanmış olaylardan alan, kişilerini tarihi karakterlerden seçen, yazarlarının bakış açılarına göre gerçekleri yorumlayan ve yansıtan bir edebi türdür. Tarık Buğra'nın kaleme aldığı tarihi romanı *Osmancık* da Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasını ve Osmancık'ın ruhsal değişim ve dönüşüm sürecini ele alır. Eserde kuruluş aşaması Osmancık karakteri üzerinden işlenir. Osmancık önce Osman Bey'e daha sonra da Osman Gazi'ye dönüşür. Bu süreç sadece bir insanı değil tüm bir Kayı boyunu etkileyecektir. Geniş bir coğrafyada hüküm sürecek Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlatan bu roman, daha sonraki yıllarda senaryoya ve tiyatroya uyarlanır. Ancak bu dönüşüm süreci türlerin anlatım teknikleri doğrultusunda şekillenir ve olay örgülerinin farklı akışlarına sebep olur. Bu çalışmada yazınsal bir tür olan Osmancık romanının dramatik yapıya uyarlanması ve romanın esasını teşkil eden "kuruluş" kavramının türler arasındaki ele alınması yorumlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Osmancık*, Tarık Buğra, roman, tiyatro, senaryo.

ABSTRACT

The way to transfer the events of the past to the present is of course through the science of history. In addition, the way to convey historical events in literary terms is historical novels. Historical novel is a literary genre that takes its subject from the events that took place in a certain period, chooses its characters from historical characters, comments and reflecting the facts according to the perspectives of its

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: cengizzyalcinkaya@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3796-3532.

* Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye. E-posta: yacelik1234@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9252-8221.

authors. Tarık Buğra's historical novel *Osmancık* deals with the establishment of the Ottoman Empire and *Osmancık*'s spiritual change and transformation process. In the work, the founding phase is processed through the character of *Osmancık*. *Osmancık* first turns into Osman Bey and then Osman Gazi. This process will affect not only one person, but a whole Kayı tribe. This novel, which tells the story of the establishment of the Ottoman Empire, which was to rule over a vast geography, was adapted to screenplay and theatre in the following years. However, this transformation process is shaped in line with the narrative techniques of the genres and causes different flows of the plot. In this study, the adaptation of the novel *Osmancık*, which is a literary genre, to dramatic structure and the concept of "establishment", which constitutes the basis of the novel, between genres will be interpreted.

Keywords: *Osmancık*, Tarık Buğra, novel, theatre, script.

Giriş

Kendine özgü bir tür olarak Batı'da ortaya çıkan roman, Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi'nden sonra kendine yer bulur. İlk olarak Batı edebiyatının etkisiyle eserler kaleme alan romancılarımız, daha sonraki zamanlarda Türk toplumunun tarihine, kültürüne ve sosyolojisine dair eserler de ortaya çıkarırlar. Özellikle 1789-1799 yıllarında arasında meydana gelen Fransız İhtilali ile birlikte yükselen milliyetçilik akımı, tüm dünyada ulus bilincinin ön plana çıkmasını sağlar. Bu durum yazarlarımızı da etkiler, millî tarihe olan ilgiyi artırır. Tarihi roman da böyle bir cereyanın etkisinde ortaya çıkar ve yıllar içerisinde güçlü bir roman türü olur. Geçmiş zamanlardaki destanların ve efsanelerin etkileyici didaktik vurgusu tarihi romanlarda kendini bir kez daha gösterme fırsatı bulur. Özellikle yazarlar için bu eserler, mesaj verme kaygısı, toplumu harekete geçirme çabası ve millî bir kimlik oluşturma gayesinin en doğru aracı olarak görülür.

Tarihi romanın bir misyonu da okurlara geçmişte yaşanmış olayları, tarih kitaplarının akademik dilinden uzak tarihi olay ve kişileri sanatsal bir perspektiften sunmaktır. Tarihi roman, başarıları ya da başarısızlıkları didaktik bir kurgu dahilinde anlatır. Bunun yanında roman yazarı, özellikle belli temalar ve konuları işleyerek topluma dünya görüşü çerçevesinde bir tez sunmuş olur. Türk edebiyatında özellikle Osmanlı tarihini inceleyen romanlar büyük bir yer kaplar. Hülya Argunşah, Osman tarihini işleyen romanları şu şekilde gruplandırır:

Ana hatlarıyla kuruluş devri, fetret devri, yükselme devri ve gerileme devri olarak dört ana gruba ayırabiliriz. Fakat Osmanlı tarihinin

uzun bir zamanı içine alması ve yazarların çok ilgisini çekmesi dolayısıyla bu devri asır asır ele almak daha doğru olacaktır. Bu asırla içlerinde; birçok hadiseyi, entrikayı, kahramanı, savaş, zafer ve yenilgiyi bilinen ve bilinmeyen taraflarıyla saklarlar (1990: 392).

Özellikle Mustafa Necati Sepetçioğlu, Kemal Tahir, Tarık Buğra gibi yazarlar “kuruluş” dönemini anlatan eserleriyle ön plana çıkalar. Bu yazarlar çeşitli sebeplerle altı yüz yıldan fazla varlığını korumuş, güçlü bir devlet yapısına ulaşmış ve cihanda söz sahibi olmuş Osmanlı Devleti’nin kuruluş sürecine ilgi gösterirler. Özellikle beylikten devlete giden bu kuruluş sürecinin unsurlarına merak salarlar. Osman Bey’in şahsi dönüşüm hikâyesi aynı zamanda bir toplumun da dönüşümüne vesile olur. İşte bu paralel dönüşüm hadisesi bir devletin kuruluşuna giden temel taşları oluşturur.

Böylesine büyük bir devletin kuruluş sürecini anlatmak heyecan verici olduğu kadar, kurgu açısından oldukça elverişli bir olay örgüsüne de zemin hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra tarihin geniş kesimlerine sevdirmesi için görsel sanatlar olan sinema ve tiyatro gibi yazılı eserlerinin yer aldığı edebiyat da en önemli araçlardan biridir. Özellikle romanlar geçmiş yıllardan bugüne bu durumun lokomotifliğini üstlenir. Ömer Türkeş bu durumu “her ulusal kimlik tasarımı, tarih yazımı kadar o tarihi popülerleştirecek romana da ihtiyaç duymuştur” şeklinde açıklar (2002: 207).

Tarihi roman yazarı, kahramanları ve zaferleri ön plana çıkarırken, aynı zamanda bu yolda emek vermiş, arka planda kalmış kişileri de hatırlatır. Kurgunun zenginliği açısından bu hadiseler bazı yan temalar ekleyerek roman türünün özelliklerine de sadık kalır. Böylece roman yazarı, yazdıklarıyla bir bakıma tarihi de canlandırmış olur.

Tarihi romanın misyonunu kısaca aktardıktan sonra çalışmamızın esas olan bu türden dramatik yapıya dönüştürülen senaryo ve tiyatroya da kısaca değinilebilir. Tarık Buğra’nın *Osmancık* romanı basıldıktan sonra ilerleyen yıllarda televizyon dizisine ve tiyatroya da uyarlanır.

Bu kapsamda ilk olarak dizi senaryosuna eğilecek olursak sinema gibi televizyonlar da son yüzyıla damgasını vurmuş görsel araçlardır. Sinemada ve televizyonda birçok senaryo ekrana gelerek izleyicinin ilgisini çeker. Bu senaryoların üretiminde diğer sanat dallarının yanında edebiyat çok önemli bir rol oynar. “Sinemanın yapısının bu sanatları benimsemeye, bunlarla kaynaşmaya yetkin olmasının da payı vardır” (Özön, 1964: 797). Edebi metinler, senaryolar için oldukça elverişli ve doğal bir kaynaktır. “Sinema ve roman birer kitle iletişim aracı olmakla birlikte öykü anlatma araçlarıdır. Her iki-

sinin de ortak özelliğini oluşturan öykü, yalnızca romanın ve filmlerin sahip olduğu en önemli faktör değil, fakat aynı zamanda bir araçtan diğerine aktarılabilen en önemli unsurdur.” (Çetin Erus, 2000: 48).

Bu anlamda sinemaya katkı veren edebi ürünler, televizyonların yaygınlaşması ve insanların evlerine girmesiyle birlikte bu platformda yayınlanan dizilere de zaman zaman ilham kaynağı olmuştur. Bunun yanında edebi eserlerin senaryoya aktırılarak ekrana taşınması izleyici açısından alımlanması daha kolay bir eylemdir. Çünkü seyirci, okumak yerine daha az zahmet harcayarak eseri dizi ya da film üzerinden seyretmeyi tercih eder.

Türk televizyon yayıncılığı açısından bakıldığında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun (TRT) ekrana taşıdığı edebiyat uyarlamaları bir ilk anlamını da taşır. Birçok seçkin edebiyat eseri TRT ekranlarında dizi olarak ekrana gelmiştir. TRT'nin yaptığı bu atılımı daha sonraki yıllarda sayıları hızla artan bazı özel televizyon kanalları da uyarlama yapımları devam ettirir. Son dönemde ekranlarda bu uyarlamalar sıklıkla görülse de zaman zaman tartışmalara da sebep olur. Geçmiş dönem TRT dizilerinde kaynak esere mümkün olduğunca uygun yapılan uyarlamalar, özel televizyonlar tarafından çeşitli sebeplerle kaynağından uzaklaştırılmış, olay örgüsünden bağımsız hareket edilmiştir. Bu durum da çoğunlukla edebiyatçıların tepkisini çekmiştir.

Osmancık romanından uyarlanan *Kuruluş Osmancık* dizisi bu açıdan bir farklılık göstermektedir. Romanı kaleme alan Tarık Buğra, aynı zamanda dizinin de senaristidir. Yazarın her iki eserin de müellifi olması, bu uyarlamadaki kaynağından uzaklaşma sorunlarına da kapıyı kapatmış olur diyebiliriz. İki tür arasında içerik ve form bakımından farklılıklar olsa da “kuruluş” temasının esas mahiyeti iki eserde de aynı şekilde işlenmiştir. Temanın ele alınış biçimindeki farklılıklar aşağıda incelenecektir.

Edebiyat eserleri senaryolara kaynaklık ettiği gibi tiyatro metinlerinin de önemli bir başvuru merkezidir. “Modern tiyatronun ilk örneklerinden itibaren yazarlar, tarihi malzemenin kaynağı olarak kullanılması yanında, halk edebiyatının anonim ürünlerinden olan masal, efsane, destan, halk hikâyeleri ve mitolojiden faydalanarak yeni eserler vücuda getirirler.” (Töre, 2016: 31). Bunun dışında oyun yazarları pek çok romandan ve hikâyeden de faydalanır. Bunların başında da okuyucunun ilgisini çekmiş romanlar gelir.

Özellikle tarihi romanlar konu itibarıyla tiyatrolara güçlü bir destek sağlar. Geçmişteki olaylar ve dönüm noktalarının yanı sıra tarihi karakterlerin yaşadıkları tiyatroya zengin açılımlar sağlar. Ancak edebiyatın ve tiyatronun

tarihi kullanış biçimleri birbirinden farklıdır. Roman metine dayalı bir tür olarak kurgusunu daha farklı bir şekilde işlerken, tiyatro metni görsel bir alana hizmet eder. Bu da karakterlerden olay örgüsüne değin birçok unsuru etkiler. Çünkü romanın uzun anlatım imkânı tiyatronun temsil zamanı için çok mümkün değildir. Bunun yanı sıra tiyatro bir “anlatma” değil “gösterme” sanatı olarak kabul edilir (Özakman, 2014: 48). İki tür için ortak noktaların başında insanı ve yaşamı gerçekçi bir şekilde sunabilmeleridir. Bunun yanı sıra tiyatro, romana kıyasla farklı unsurları da içinde barındırır:

Tiyatro birliktelik başarısına bağlıdır; çeşitli güçlerin birlikte çalışmasıyla yapıt ortaya çıkarılır. Oyun yazarının, dramaturgun, yönetmenin dekor ve giysi sanatçısının, ışıkla uzmanının, oyuncunun, ezgileyenlerin, dansçıların, çalgıcıların, fıslayıcıların, çağrıcıların ve daha birçoklarının hep birlikte, uyumlu çalışmasıyla tiyatro yapıtı doğar. Ancak bunlar da yetmez, bir tiyatro yapıtının etkisini, katkısını yapabilmesi için seyirciye de gereksinme vardır. Tiyatronun yaşamı sahneden seyirciye, seyirciden sahneye olan kan dolaşımı ile gerçekleşir (Nutku, 1989: 30).

Tarık Buğra'nın kaleme aldığı *Osmancık* romanını daha sonra senaryoya ve tiyatroya uyarlaması, yeniden yazmak kavramı ile de açıklanabilir. “Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır.” (Aktulum, 2000: 236). Tarık Buğra, *Osmancık* romanını senaryo ve tiyatroya sadece dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda eserinin yeni versiyonlarını da üretmiştir. Üç yapıtın da yazarının aynı kişi olması, eserler arasında bir bütünlük ve çizgisellik sağlamış olur.

1. Bir Roman Olarak *Osmancık*

Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemini anlatan *Osmancık* romanının ilk baskısı 1983 yılında Ötüken Neşriyat tarafından yapılmıştır. Romanda epik anlatı hâkimdir. Osmanlı Devleti'nin nasıl kurulduğunu ve Osman Bey'in, genç *Osmancık*'tan Osman Bey haline nasıl geldiğini anlatır.

Beş bölümden oluşan roman, *Osmancık*'ın Malhun Hatun'a âşık olduktan sonra olgunlaşmasını, Şeyh Ede Balı'nın öğütleriyle bey haline gelmesini ve etrafındaki beylikleri bünyesine katarak büyümesini, destansı bir anlatımla okuyucuya sunar. Romanın başkişisi yaşam çizgisinde gençlik döneminde: *Osmancık*, orta yaşlarında: Osman Bey, olgunluk döneminde “Os-

man Gazi” olarak anılır. Romanın sonunda ölen Osmancık yerini oğlu Orhan’a bırakır.

2. Bir Senaryo Olarak *Osmancık*

Tarık Buğra’nın eserinden uyarlanan, diğer adıyla *Kuruluş* isimli dizi, Osmanlı Devleti’nin kuruluş hikâyesinin ele alındığı bir yapımdır. Senaryosunu Tarık Buğra kaleme almıştır ve yapımcısı İlksen Fırat, yönetmeni Yücel Çakmaklı’dır. 1985 yılında başlayan çekimler 1987 yılı baharına kadar sürmüştür. On iki bölüm halinde 10 Ocak 1988 tarihinde TRT’de yayınlanmaya başlamıştır. 27 Mart 1988’de son bölümüyle ekranlara veda etmiştir. Türk sinema tarihinin en yüksek bütçeli yapımdır.(Kale, 2019: 137).

3. Bir Tiyatro Olarak *Osmancık*

Tarık Buğra’nın 1983 yılında kaleme aldığı ve Osmanlı’nın kuruluş dönemini anlattığı *Osmancık* romanı, Tarık Buğra ve Dinçer Sümer tarafından aynı adla 1984 yılında sahneye uyarlanır. Eserin aslına bağlı kalınarak sahnelenen oyun 3 perdeden oluşmaktadır. *Osmancık* oyunu 1984-1985 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu’nda Semih Sergen’in rejisiyle ilk kez izleyiciyle buluşur. *Osmancık* rolünü Çetin Tekindor oynar.

4. *Osmancık*’ta Kuruluş Teması

Osmancık romanında Tarık Buğra, Osmanlı Devleti’nin kuruluşunun yanı sıra geleneğin, törenin, beyliğin ne olduğunu anlatmaya çalışır. Roman ismini başkişisinden almış olsa da *Osmancık*’ın zatında bir beyliğin devletleşme sürecindeki toplum yapısı aktarılır. Bu durum romanda toplumun en küçük yapı taşı olan bireyden başlayan bir kuruluş hikâyesini okuyucuya aktarır. Romanda kuruluş teması, ilk olarak *Osmancık*’ın yaşadığı içsel ya da dışsal değişim ve dönüşümün tezahürü olarak ortaya çıkar. Ertuğrul Bey’in en küçük oğlu *Osmancık*, uçarı ve delişmen bir yapıya sahiptir. Onun bu hali eserde şöyle tasvir edilir:

Çocukluğunda ele avuca sığmazdı. Delikanlılığa yöneldiği yıllarda da kabına sığmıyordu. Derken, “Nerde çalgı, orda kalgı” dönemi başladı: gücünün, kuvvetinin sahibi değildi; güç, kuvveti onun sahibiydi. Uzun ve boğum boğum kollarında kılıç, kocaman ellerinde yay, üstünleştikçe üstünleşiyor; asıl önemlisi, bu üstünleşme kendini gösterme tutkusuna kayıyordu: Değil bir meydan okumaya, bir yan bakışa, bir dudak büküşe bile katlanamazdı. ...Kavga aradığı görülmemişti; ama en önemsiz aykırılıkları ve aykırı bulduğu davranışları kavga sebebi sanıyor, sayıyordu. Gurur her şeyi idi; gururu için yaşıyordu. ...Ve bu gurur, kişiliğini ispatlama, kabul ettirme hır-

sını pek andırıyordu; ama belki de, düpedüz, bir kişilik arayışı idi (Buğra, 2021: 9-10).

Romanın giriş bölümünden yapılan alıntıda da görüldüğü üzere Osmancık çocukluğundan itibaren sert ve keskin bir mizaca sahiptir. Osmancık'ın işte bu marazi yönleri romanın ilk bölümünde baskın bir şekilde anlatılır. Bu durum ilk bölümde bir problem olarak karşımıza çıkar. Gururlu ve gözü hiçbir şeyi görmeyen Osmancık için babası Ertuğrul Bey endişelidir. İşte bu problemin çözümü olarak karşımıza Şeyh Ede Balı çıkar. Şeyh Ede Balı, Osmancık için zorlayıcı ve itici bir güç olur. İlk aşamada bu durum karşısında Osmancık direnç gösterecek ve bir baskı altına girecektir. Osmancık gibi gururlu bir karakter için Ede Balı'nın kendisine karşı olan hal ve tavırları kabul edilemez boyuttadır. Ancak Ede Balı'ya karşı çaresizdir çünkü Şeyh Ede Balı bütün Kayı Boyu'nun saygı ve hürmet gösterdiği bir isimdir. Babası Ertuğrul Bey ile de bu sebepten karşı karşıya gelirler:

“Dinle oğul” dedi. Ertuğrul, doksanı bulan yaşına rağmen dinçliği zedelenmemiş sesiyle, “Ede Balı'nın terazisi doğru tartar, dirhem şaşmaz. Bana karşı gel; ona gelme. Bana karşı gelirsen üzülür, inçinirim; ona karşı gelirsen gözlerim bakmaz, baksa da görmez olur. Ede Balı soyumuzun ışığıdır. Var git şimdi. Şu dediklerimi de vasiyetim say, unutma” (Buğra, 2021: 17-18).

Senaryoda ise olay örgüsü Osmancık ve yoldaşlarının Mihail Kosses'i Aya Nikola'nın adamlarının elinden kurtarmasıyla başlar. Osmancık, uçarı ve delişmen bir yapıya sahip olsa da haksızlık ve zulüm karşısında asla geri durmamaktadır. Bu durum Osmancık'ı ileriki zamanlarda ön plana çıkaracak özelliklerden olur. Babası Ertuğrul Bey, artık Kayı Boyu'nun beyliğini devretmek istemektedir ve oğulları konusunda seçim yapmalıdır. Osmancık ön plana çıkmaktadır ancak onun ele avuca sığmaz kişiliği Ertuğrul Bey'i ve diğer beyleri düşündürmektedir. Ertuğrul Bey bu durumu Şeyh Ede Balı'ya açar ve onun yol göstericiliğine ihtiyaç duyar.

Senaryoda Osmancık'ın aklıyla değil de kalbiyle hareket eden hallerini ilk olarak bir vaka üzerinden görülmektedir. Bu durum romanın geniş anlatım imkânının senaryo metninde olmamasından kaynaklanmaktadır. Romandaki gibi televizyon dizisinde de okur-izleyici “karakterlerin gelişimini ve diğer karakterlerle etkileşimini çok sayıda olay ve durumla izleme fırsatı yakalar. Birden fazla karakterin yaşamı derinlemesine ele alınabilir” (Gülsoy, 2018: 332).

Tiyatroda ise Osmancık'ın karakterine yönelik ilk izlenime onun yoldaşları arasındaki sohbette şahit olunmaktadır. Söğüt'te yaylakta Saltuk, Rahman ve Sungur arasındaki sohbette Osmancık'tan bahsedilir ve onun mizacı yorumlanır. Rahman, Osmancık hakkında şöyle konuşur: “Ertuğrul Bey'imiz de bilir oğlunu, bilmez mi? Onun su gibi bir dupduru, bir akıp dellenen hercai gönlünü tanımaz mı?” (Buğra ve Sümer, 1984: 2). Tark Buğra ve Dinçer Sümer'in birlikte kaleme aldığı tiyatro metninde Osmancık'ın karakterine dair izlenimi ilk sahnede görülmektedir. Karakterin tanıtımı bu sahne ile yapılır ve bir sonraki sahnede Ede Balı ile kurduğu iletişim işlenir. Ede Balı, Osmancık'a öfkelenmemesi, heyecanını dizginlemesi, aklıyla hareket etmesi, benliğinden sıyrılarak kuruluşunu tamamlaması hususunda öğüt verir:

Öfkenle avunuyorsun. Gücünü, kuvvetini öfkelerinle avutuyor, çürütüyorsun. Rum güzellerinin Kara Osman diye cilvelenişleri, Rum ve Germiyan delikanlılarının senden korkuları yetiyor sana. Ömrünü harcıyorsun; Allah'ın emanetine ihanet etmekte. Sokakta, pazarda, düğünde, demekte, avda, seyranda bir laf atışması, hoşuna gitmeyen bir davranış olmaya görsün, tokadın, sillen, kılıcın, kamman hazır. Üç beş Rum, birkaç Germiyanlı tepeledin, ya da kaçırdın mı, yiğitsin gayrı, işin tamam, için rahat. Çürüyorsun oysa (Buğra ve Sümer, 1984: 4)

Görüldüğü gibi üç farklı formda da Osmancık'ın karakteristik yapısına dair izler benzer şekilde ele alınmıştır. Üç farklı metin türü de kendi özellikleri ve anlatım teknikleri doğrultusunda Osmancık'ın değişime ve gelişmeye ihtiyaç duyan bir karakter olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu süreçte Osmancık'ın en büyük yardımcısı Şeyh Ede Balı olacaktır.

Romanda Ede Balı ile Osmancık'ın ilk karşı karşıya gelişleri Sivrikaya'da olacaktır. “Hey, Osmancık; neler düşünüyorsun?” diye seslenen Şeyh Edebalı, Osmancık'a nasihat etmeye çalışır. Bu sözler aslında nereye gideceğini bilemeyen ve menzilsiz Osmancık'a “uyanma” çağrısıdır. Osmancık bu soruya “Dünya ne kadar büyük, dünya çok büyük.” şeklinde cevap verince Ede Balı ona rehber olabilecek şu sözleri kullanır: “Dünyayı bize büyük gösteren bizim küçüklüğümüz oğul. Hırslımız, sabırsızlığımız, bencilliğimiz. Önce bu yüzden küçülüyor, sonra da Dünya'yı çok büyük görüyoruz.” (Buğra, 2021: 13). Osmancık için bu cümleler ciddi anlamlar ifade etse de Ede Balı'nın bu öğütleri onun için yeterince kabul edilebilir sözler değildir. Ede Balı, Osmancık'ın kendisini ve dünyasını değiştirecek sözlere devam eder:

Doğru, Dünya büyüktür... Çok çok büyüktür; hatta Osmancık'ın kurabildiğinden de çok büyüktür. Fakat bir ömür için, tek bir soy içindir bu büyüklük. Bir soy için değil; bir soyun benimseyeceği, bir soya benimsetilecek bir amaç, bir ülkü için değil! ...Ve, Dünyanın böyle amaçlara, böyle ülkelere açık olduğu, böyle amaçlar ve ülküler için küçüldüğü dönemler vardır. ...Ve, Dünya böyle bir dönemdedir (Buğra, 2021: 14).

Ede Balı'nın bu sözlerine senaryoda da rastlanır. Ede Balı, Osmancık'a Kayı boyu ve diğer beylikleri hatırlatır. Geçmişini hatırlatır ve ona bir amaç gösterir. Tiyatroda ise bu sözlere denk gelinmemektedir. Ertuğrul Bey'in Osmancık'a Ede Balı konusunda uyarıları yer alır. Ede Balı hem Kayı Boyu için hem kendisi için bir yol ışığı olduğu hatırlatılır.

Şeyh Ede Balı, Osmancık'ın geleceğini görmektedir ve devletin kurucu kimliğinin onda şekilleneceğini düşünmektedir. Osmancık ise kendisine doğru yönelen bu ilgiye bir türlü doğru anlamlar yükleyememektedir. Yaşadığı kimlik krizi ve iç çatışma onu daha da bunalıma sürüklemektedir. Bu bunalımdan çıkmak için romanda sık sık doğaya yönelmektedir. “Osman, ayakları diz boyuna kadar çiğlerden ıslanmış, Sivrikaya'ya doğru, yokuş yukarı yürüyor. Nicedir huy edindi gün doğuşunu oradan seyretmeyi: Bir yanında derinliklerinden uğultular gelen vadi; bir yanında uzanıp giden yayla; karşısında sınırsız oval!” (Buğra, 2021: 33) Osmancık'ın bu gün doğuşunu seyretme alışkanlığı aynı zamanda kendisinin de yeniden doğuşuna işaretidir.

Romanda ve senaryoda yer alan ancak tiyatrodaki yer almayan bir başka sahne de Aykut Alp ile Osmancık'ın Oğuz Türkleri ve kuruluşa dair yaptıkları sohbetidir. Aykut Alp, Uruz Derviş ile karşılaşan ve bu dervişlerin özelliklerini merak eden Osmancık'a yine kuruluş temasına hizmet eden misaller anlatır. Osmancık dönüşüm sürecinde iyice amacını bellemiş olacaktır.

Onların geldikleri yerden, Diyar-ı Rum'a daha önce de, daha sonra da gelen boylar vardır; Kayı dahil, sadece Oğuzlardan yirmi dört boy vardır. Gereken işte budur; birleştirmek ve yönlendirmektir. Osman bunu anlamaya başlıyor ve irkiliyor; kendisini güçsüz, hatta ömründe ilk defa oluyor, aciz buluyor (Buğra, 2021: 39).

Osmancık amacı anlamaya başlamıştır ancak bu gücü ve kudreti kendinde görmemektedir. Bu yüzden bu yükü ağabeyine yakıştırmaktadır. Kahraman artık çağrının farkına varmıştır ve bu çağrıyı reddetme aşamasına geçmektedir. (Campbell, 2013: 73) Osmancık artık bir yüzleşme ile karşı

karşıyadır. Atalarının yaşadığı serüven ve gelip Söğüt'e yerleşmeleri, soruların cevabını arayan ve anlamaya çalışan Osmancık'ı iyice köşeye sıkıştırılmaktadır. Roman bu durumu geniş bir betimlemeyle anlatır. Senaryo da bu duruma eşlik eder ancak tiyatrodaki bu duruma rastlanmamaktadır. Bunun da en temel sebebini dizinin 12 bölümden oluşması ve geniş bir anlatıma daha müsait olmasıyla açıklanabilir. Tiyatro için daha az bir zamanın olduğunu ifade etmekle birlikte mekân anlamında da bir sahnede canlandırıldığı göz önünde bulunmalıdır.

Osmancık için artık "anlama" ve "kavrama" aşaması başlamıştır. Ancak yine de kendi içerisinde yaptığı sorgulamalarda bazı şeyler eksik kalmaktadır. Osmancık bu aşamada ilk etapta reddettiği Şeyh Ede Balı'ya ihtiyaç duymaktadır. Artık kahraman için adres Ede Balı'nın İtburnu'ndaki tekkesidir. Tekkeye giden Osmancık, Ede Balı ile görüşmek ister. Ancak Osmancık'ın bu isteği Ede Balı tarafından "vakti değil" denilerek reddedilir. Bu Osmancık için yeni bir sınavın başlangıcı demektir. Osmancık sebat eder ve Ede Balı kendisiyle görüşene kadar tekkede misafir olur. Bu süreçte Osmancık, tekkeyi ve düzeni anlamaya çalışır. Buradaki sadeliği, misafirperverliği ve yardımseverliği gördükçe Osmancık çözülmeye başlar. Bir de bunun üzerine Ede Balı'nın kızı Malhun Hatun'a âşık olunca gönlündeki perdeler bir bir aralanmaya başlar. Kendisiyle görüşmeyi kabul eden Ede Balı'nın yanına çıkan Osmancık, münasip bir dille Malhun Hatun ile evlenmek istediğini aktarır. Malhun Hatun, Osmancık için artık varılması ve elde edilmesi gereken bir Zümrüdüanka kuşudur. Bu durum Osmancık'ın benliği için yeni bir sınavın kapısının aralanmasına sebep olur. Çünkü ilk etapta Ede Balı, Osmancık'ın isteğine olumlu yaklaşmayacaktır. Bu durumu da Ertuğrul Bey'e açıklayacaktır.

Osmancık'ın benliğinin oluşmasındaki bu kritik aşama senaryoda ve tiyatrodaki farklı şekillerde görülecektir. Senaryo yine romana bu anlamda daha sadık kalarak temsil noktasında uyumlu bir tablo çizecektir. Tiyatrodaki ise bu gelişmeler, tek bir sahnede anlatılır. Şeyh Ede Balı'nın konuk odasında Osmancık'ın Dursun Fakı, Malhun Hatun ve Ede Balı ile konuşması görülmektedir.

Osmancık'ın ilk etapta Malhun Hatun'a ulaşamaması onu mahzunluğa ve yalnızlığa iter. Osmancık, Ede Balı'nın tekkesine varıp onunla konuşmak istemesiyle ilk sınavı aşar ancak yeni bir engeller yolunun başındadır. Kendisini çaresiz hisseder ve içe kapanır. Bu süreçte Ede Balı ile karşılaşmalarını ve onun sözlerini kafasında canlandırır. Bu sözlerin şimdi daha anlamlı hale geldiğini sezinlemeye başlar. Bencillik ve öfke yerini anlamaya ve kavrama-

ya bırakmıştır. Artık Osmanlık için kendi benliğini “kuruluş” süreci başlamıştır.

Yavaş yavaş, ama kesinlikle değişmektedir; Osman’ın kelimeleri, cümleleri, yavaş yavaş, ama kesinlikle değişmiştir; sesi, değişmiş, bakışları değişmiştir: Osman artık bağırıyor, ama bağırışlıklarından da etkili olmaya başlıyor; çünkü artık sözleri hoşlanıp hoşlanmayışlarından, karşısındakilerden ve karşısındakilerin sebep olduğu tepkilerden gelmiyor, beyninden geliyor (Buğra, 2021: 93).

Osmanlık’ın benliğinin şekillenmeye başlaması senaryoda da romandaki gibi cereyan edecektir. Osmanlık’ın Malhun Hatun ile evlenmek istemesi ve sonrasında Şeyh Ede Balı’nın bu isteği geri çevirmesi bir değişim sürecinin fitilini ateşlemiştir. Osmanlık’ın kendine dair muhasebesi senaryoda geniş bir çerçeveye betimlenmiştir.

Romanda bu kısımda anlatılanlar tiyatrodaki tek bir sahneyle özetlenmiştir. Osmanlık’ın yoldaşlarıyla oturduğu bu sahnede sadece kendisi konuşmaktadır ve değiştiğini anlatmaktadır. Onun tek isteği vardır, o da bu değişimin anlaşılmasıdır. “Ben Sivrikaya’daki Osmanlık değilim Ben değişiyorum. Ede Balı’ya deyin ki; Osmanlık sırf Malhun Hatun için değil, Sivrikaya’dan bu yana sezmeye çalıştığı, sezemediği, sezemediği her şey için, Ede Balı’nın yanında olmayı dilemektedir. Irak tutmasın beni ışığından.” (Buğra ve Sümer, 1984: 11) Buradaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Osmanlık artık Ede Balı’yı kendisi için bir ışık, bir yol gösterici olarak görmektedir.

Osmanlık artık benliğinin zincirlerinden kurtulur ve kendine giden bir yol oluşturur. Kahraman, marazi yönlerinden kurtularak yeni bir Osmanlık’ı inşa edecektir. Bu da kendisini tanıması ve Ede Balı’nın rehberliğinde gerçekleşecektir. Artık Osmanlık bunu iyice kavramıştır. Romanda bir kez daha Ede Balı’nın karşısına çıkar. Osmanlık’ın azmine ve sebatına şahit olan Ede Balı yine de temkinlidir. Ancak Osmanlık da bu kez daha kararludur ve ne istediğini gerçekten bilmektedir. “Ede Balı, Malhun Hatun’u bana ötesi için ver. Ede Balı, ben Malhun Hatun’u, gayrı, ötesi için isterim. Sana, benim Zümrüd Anka’ın odur derim. Ver ki, Oğuz’lar, Ildızlara gitsin.” (Buğra, 2021: 104).

Osmanlık, Malhun Hatun ile evlenerek soyunun ve Kayı Boyu’nun amaçlarını daha da ileriye taşımak istemektedir. Osmanlık’ın Ede Balı’nın rızasını alarak Malhun Hatun ile evlenmesi bireysel kuruluşunun tamamlanmış anlamına gelmektedir. Senaryo metninde de bu süreç yine romandaki anlatım tekniğine uygun bir şekilde kaleme alınmıştır. Tiyatrodaki ise Ede Balı,

Osmancık ile olduğu bir sahnede evliliğe rıza gösterir. Roman ve senaryodan farklı olarak Ede Balı, bu müjdeli haberi bizzat Osmancık'a iletir.

Bireysel kuruluşunu tamamlayan Osmancık için artık yeni bir süreç başlamaktadır. Yaşamı ve dünyayı anlamaya ve kavramaya başlayan Osmancık, Kayı Boyu için ideal bir bey kıvamına gelmiştir. Osmancık, Ertuğrul Bey ve diğer beylerin onayını alarak ortak bir kararla Kayı Boyu'na bey olur. Osmancık artık bir topluluğun sorumluluğunu üstlenmiştir. Bireyselliği bir kenara bırakarak toplumun lideri olmuştur.

Osmancık yeni bir sınavın eşiğindedir. Kendi benliğinin kuruluşunu tamamlayan Osmancık, bir devletin kuruluşu için çabalayacaktır. Bunun için de daimi rehberi Ede Balı'ya ihtiyaç duymaya devam edecektir. Çünkü kuruluş aşamasında ve millî bir kimliğin oluşmasında akıl ve güç kadar manevi bir öndere de başvurulacaktır. Bu durum diğer Türk boyları ve devletleri için de geçerlidir. "Türk destanlarına baktığımızda her kağanın veya hükümdarın, kararlarını alırken yanlarında bir bilge kişinin olduğu" (Öztürk, 2001: 87).

Osmancık artık bu süreçte Osman Bey olarak hayatına devam etmektedir. Kayı Boyu'nun geleceği ona emanet edilmiştir. Bu sebeple değişen ve dönüşen Osman Bey, dünyaya bakış açısını ve eylemlerini bir boyun kadeiriyle eş değer tutmaktadır. Törelerinin ve kültürünün etkisiyle Osman Bey, kendi kimliğiyle Kayı Boyu'nun kimliğini harmanlar ve birleştirir.

Osman beğ, artık, yaratılışının, var oluşunun, hayatla ödüllendirilişinin sebebini bilmektedir. Ede Balı sözlerinin gerçek anlamını bilmektedir; artık onları kavramaktadır; Malhun Hatun'u niçin sevdiğini kavramaktadır; Orhan'ın ve doğacak oğullarının ve torunlarının gerçek anlamını kavramaktadır; dudaklarından bir sezişle dökülen bir sözün, Zümrüd Anka sözünün gerçek anlamını kavramaktadır (Buğra, 2021: 253).

Osman Bey, kendi olgunlaştığı gibi Kayı Boyu'nu da geliştirmek ve farklı bir yapıya dönüştürmek için çalışmaya devam eder. Artık duygularıyla değil aklıyla hareket eden bir lider olmuştur. Kayı Boyu'nun hakkını korumak ve adaleti sağlamak Osman Bey'in misyonu olur. En büyük amaçlarından biri yerleşik düzene yavaş yavaş geçen Kayı Boyu'na yeni topraklar kazandırmaktır.

Osman Bey, büyük oğlu Orhan'ı bir savaşçı olarak yetiştirirken, küçük oğlu Alaaddin'i ise dedesi Ede Balı'nın yanına göndererek ilme yönelmesini sağlar. Osman Bey, bir devletin kuruluşunun güçten ve bilgelikten geçtiğini bilir. Zaman kendisine bunu öğretmiştir.

Yine Osman Bey'in dönüşümüyle ilgili değinilmesi gereken noktalardan biri de ölümden kurtardığı Harmankaya tekfurunun oğlu Mihail Kosses'in zaman içinde kendi isteğiyle Müslüman olmasıdır. Osman'ın Osman Bey'e giden sürece şahit olan Mihail Kosses Türk töresinden etkilenerek Abdullah ismini alır ve Müslüman olur. Osman Bey, sadece dönüşen değil dönüştüren bir karakteri de içinde barındırmıştır. Bu durum da Beylikten devlete giden yolda kuruluşu dair önemli ipuçlarından biridir. En büyük arzusu Bursa'nın fethi kendisine nasip olmasa da oğlu Orhan'la gerçekleşir. Bu mutlu haberi alan Osman Bey, dünyaya gözlerini kapatır. Osman Bey, bireysel kurtuluşunu devletin kuruluşuyla tamamlar.

Senaryo tüm bu süreci anlatım tekniği olarak romandan iyi bir şekilde taklit etmiştir. Diyaloglarda ve olay örgüsünde kaynak metin romana sadık kalınmıştır. Senaryonun televizyona aktarılan hali de romanın iyi bir görsel versiyonu olmayı başarır. Tiyatro ise anlatım tekniği açısından daha dar bir sahada hareket etmek zorunda kalır. Romandaki olay örgüsüne uyulmakla birlikte mekân ve zaman geçişleri her zaman görsel tekniğe yansımaz, sözel ifadeyle aktarılır.

Bunun dışında kaynak metin roman, giriş bölümünde "flashback" geriye dönüş ile başlar, sonuç bölümünde zaman kronolojisi tamamlanmıştır. Osman Bey ölüm döşegindeyken Bursa'nın fethedildiği haberini alır. Senaryo ve tiyatrodaki ise flashback tekniğine yer verilmez. Zaman kronolojik olarak kullanılır.

Romanda kullanılan anlatım tekniği, hâkim bakış açıdır. Okurun, karakterle özdeşlik kurması istenmez. Tarihi olay ve kişileri uzak açıdan değerlendirmesi beklenir. Romanda bir teknik olarak kullanılan anlatıcıyı tarihin kendisi olarak değerlendirebiliriz. Aynı teknik senaryo için de geçerlidir. Tiyatroda kullanılan teknik; kapalı biçimdir. Olay örgüsü neden-sonuç bağıyla ilerler. İzleyicinin karakterle özdeşlik kurması beklenir. Tiyatroda yabancılaştırma tekniklerinden biri olan Anlatıcıya, Osman'ın uyarılma metninde yer verilmez. Türlerin anlatım teknikleri, olay örgüsünde kullanılan zaman ve mekân seçimlerini belirler.

Sonuç

Tarık Buğra, ilk olarak *Osman'ın* romanını yazarak yüzyıllar boyunca dünyada önemli bir konuma sahip olan Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecini anlatmaya çalışmıştır. Bu kuruluş sürecine önderlik eden Osman Bey, genç ve toy bir delikanlı iken koca bir cihan devletinin kurucusu konumuna gelmiştir. Elbette bu süreçte Şeyh Ede Balı'nın Osman'ın yol göstericiliği ro-

manda, senaryoda ve tiyatrodaki kendisini hatırlatır. Osman Bey, Şeyh Ede Balı'nın rehberliğinde sadece kendi kuruluşunu değil aynı zamanda mensubu bulunduğu Kayı boyunun da kuruluşuna önderlik etmektedir. Karakter gelişimine şahitlik ettiğimiz Osman Bey, önce öfkesini ve delişmen yapısını kontrol ederek kendini bilir. Etrafındaki gelişmelere daha farklı bir gözle bakmaya başlar. Bunu da yaparken Şeyh Ede Balı ve tekkesinin bir kuruluş ve diriliş sembolü olduğu Tarık Buğra tarafından okuyucuya aktarılır. Osmancık, "alp" tipinin yanına "eren" kavramını da ekleyerek cesur ve bilge bir karaktere dönüşür. Öğüt alan Osmancık'tan zamanla öğüt veren Osman Gazi Han'a dönüşür ve dönüşüm Osmanlı Devleti'nin temellerini atar. Bu bakış açısı, aynı şekilde senaryo ve tiyatro türünde de benzerlik gösterir.

Romanın tiyatroya ve senaryoya uyarlanması aşamasında bizzat Tarık Buğra rol almış iki türe de dönüşümü kendi kalemiyle yapmıştır. Bu da eserin uyarlanmasında çok fazla değişikliğe gidilmesinin önünü almıştır. Üç türde de "kuruluş" kavramı aynı bütünlük ve çizgisellikte ilerler. Bunun yanı sıra romanın sağladığı geniş anlatım imkânlarının, diğer türlerde aynı şekilde olmadığı sonucu ortaya çıkar. Roman yaratılış itibarıyla daha bireysel bir türdür ve yazılı metinlerin temeli sözcüklerdir. Olay örgüsü ve mekân tasarımı tamamen yazarın kendisine bağlıdır. Dolayısıyla olayların betimlenmesi daha serbest bir şekilde gerçekleşir. Ancak senaryo ve tiyatro metinleri görsel metinlerdir. Temelini görüntü oluşturur ve yazar birçok unsura bağlı hareket etmek zorundadır.

Roman olarak kaleme alınan *Osmancık*, dramatik yapıya dönüşürken bu durumdan nasibini alır. Üç türde de olay örgüsü, mekân ve kişiler ortak gibi görünse de çeşitli değişimlere uğramıştır. Romanda yer alan kişi kadrosu, türler arası geçişte en fazla tiyatrodaki sekteye uğramıştır. Senaryoda ise romandaki karakterlere daha sadık kalınabilmiştir. Bu durumun başlıca sebebi tiyatroya göre daha dar bir zamanda ve daha kısıtlı mekânlarda sahneleniyor olmasıdır. Osman Bey'in temas ettiği ve bir şekilde görüştüğü kişilerin sayısı romanda ve senaryoda daha fazladır. Tiyatrodaki ise kişi kadrosunun sayısı daha azdır. Kişi kadrosunun türler arasındaki farklılıkları "kuruluş" kavramının ele alınış şeklini etkilemiştir. Kişi sayısının fazla olduğu roman ve senaryoda kuruluşu giden sürecin ayrıntıları da daha fazla göz önüne serilmiş ve detaylara değinilebilmiştir. Tiyatrodaki ise bu durum daha sade bir şekilde verilmeye çalışılmış ve diyaloglar detaylardan ayıklanmıştır.

Benzer bir durum mekân açısından da değerlendirilebilir. Romanda, Bursa, Domaniç, Sivrikaya, Kaf Dağı, Kartal Doruğu, Bilecik, Söğüt, Kulaca-

hisar, Karacahisar, İnegöl, İtburnu, Harlak, Aydos Kalesi, Tepepınar, Yarhisar ve Yenişehir gibi birçok yer ismi geçer. Senaryo ve tiyatrodaki ise bunun kademeli olarak azaldığı görülür. Bunun yanı sıra olay örgüsünde “kuruluş” kavramının sembolik anlamda ön plana çıktığı mekânlar romanda, senaryoda ve tiyatrodaki aynı şekilde işlenmiştir. Özellikle Bursa'nın alınması ve kuruluşun bir adım ileriye taşınması benzer şekillerde görülür.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Argunşah, Hülya (1990). Türk Edebiyatında Tarihî Roman. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Buğra, Tarık (2021). *Osmancık*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Buğra, Tarık ve Sümer, Dinçer (1984). *Osmancık*. Ankara: Devlet Tiyatroları.
- Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Çetin Erus, Zeynep (2000). “Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme”. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(1): 45-55.
- Gülsoy, Murat (2018). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık-Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kale, Fuat (2019). “TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları”. *TRT Akademi Dergisi*, 4(7): 126-147.
- Nutku, Özdemir (1989). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Özakman, Turgut (2014). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1964). “Roman ve Sinema”. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 154: 797-800.
- Öztürk, Nurettin (2001). *Türk Edebiyatında İnsan*. Ankara: AKMB Yayınları.
- Töre, Enver (2016). *Modern Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Türkeş, Ömer (2002). “Romana Yazılan Tarih”. *Toplum ve Bilim*, 91: 166-212.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Katkı Oranı Beyanı: Birinci yazar makaleyi yazmıştır. İkinci yazar, makalenin yazılmasında yol göstermiş, çalışmanın tamamlanmasında ve ilgili kaynaklar konusunda rehberlik etmiştir. Çalışmanın son hale gelmesinde gerekli katkıları ve dzeltmeleri yapmıştır.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

Declaration of Conflicting Interests: *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.*

Author-Contributions Statement: *The first author wrote the article. The second author guided the writing of the article, provided guidance on the completion of the study and related resources. He made the necessary contributions and corrections in the finalization of the study.*



TRANS(INTER?)TEXTUAL MIGRATIONS (RELATIONS?) IN THE TRADITIONAL (POSTMODERNIST?) NARRATIVE OF SALMAN RUSHDIE

Salman Rushdie'nin Geleneksel (Postmodernist?) Anlatılarında Metinlerarası Göçler (İlişkiler?)

Mehmet Ali ÇELİKEL*

ABSTRACT

Salman Rushdie's narrative style reflects a blend of traditional oral storytelling and postmodern literary techniques. This duality makes it challenging to categorize him strictly as either a traditional or postmodernist writer. His works, such as *Midnight's Children*, exhibit fragmented storytelling akin to oral narratives, where the narrator frequently digresses, influenced by their environment and memories. These digressions create intertextual relationships, not just between texts but also between the text and the non-textual world, a technique which is called the "grasshopper narrative" in this paper. Rushdie's *Midnight's Children* is heavily influenced by both Eastern oral traditions and Western literary techniques. The narrative is interspersed with references and borrowings from other texts and traditions, creating a tapestry of intertextual and trans-textual relations. For instance, characters and motifs from Forster's *A Passage to India* and Kipling's *Kim* find their way into Rushdie's narrative, creating a dialogue between these works and Rushdie's own. Moreover, the novel's fragmented structure and the presence of a listener, Padma, enhance its oral storytelling feel, reinforcing its connection to traditional Eastern narratives. The influence of Western authors like Günter Grass and Gabriel García Márquez is also evident. These influences blend with Rushdie's use of magic realism and his unique narrative style. Furthermore, Rushdie's cinematic influences and his use of film vocabulary add another layer to his complex narrative structure. Rushdie's narrative technique is a hybrid of traditional oral storytelling and postmodernist intertextuality, creating rich, multi-layered texts that traverse cultural and textual boundaries.

Keywords: Rushdie, intertextuality, fragmentation, oral storytelling, postmodern narrative.

* Prof. Dr., Marmara University, Faculty of Arts and Sciences, Department of English Language and Literature, İstanbul/Türkiye. E-mail: mehmet.celikel@marmara.edu.tr. ORCID: 0000-0003-0402-9858.

Öz

Salman Rushdie'nin anlatı tarzı, geleneksel sözlü hikâye anlatımı ile postmodern edebi tekniklerin bir karışımını yansıtmaktadır. Bu ikilik, onu kesin olarak geleneksel ya da postmodernist bir yazar olarak kategorize etmeyi zorlaştırmaktadır. *Geceyarısı Çocukları* gibi eserleri, anlatıcının çevresinden ve anılarından etkilenerek sık sık konu dışına çıktığı sözlü anlatılara benzer şekilde, parçalı bir hikâye anlatımı sergiler. Bu sapmalar sadece metinler arasında değil, aynı zamanda metin ile metin dışı dünya arasında da metinler arası ilişkiler yaratır. Bu çalışmada, bu teknik "çekirge anlatıcı" olarak adlandırılmaktadır. Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları* hem Doğu sözlü geleneklerinden hem de Batı edebi tekniklerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Anlatı, diğer metinlerden ve geleneklerden yapılan göndermeler ve ödünç almalarla serpiştirilmiş, metinler arası ve metinler ötesi ilişkilerden oluşan bir goblen yaratılmıştır. Örneğin, Forster'ın *A Passage to India* ve Kipling'in *Kim* adlı eserlerindeki karakterler ve motifler Rushdie'nin anlatısına girerek bu eserler ile Rushdie'nin kendi eserleri arasında bir diyalog yaratır. Dahası, romanın parçalı yapısı ve Padma adında bir dinleyicinin varlığı, sözlü hikâye anlatımı hissini güçlendirerek geleneksel Doğu anlatılarıyla olan bağlantısını pekiştiriyor. Günter Grass ve Gabriel García Márquez gibi Batılı yazarların etkisi de açıkça görülüyor. Bu etkiler Rushdie'nin büyümlü gerçekçilik kullanımı ve kendine özgü anlatım tarzıyla harmanlanır. Dahası, Rushdie'nin sinemasal etkileri ve kullandığı film terminolojisi karmaşık anlatı yapısına bir katman daha ekler. Rushdie'nin anlatı tekniği geleneksel sözlü hikâye anlatıcılığı ile postmodernist metinlerarasılığın bir karışımıdır ve kültürel ve metinsel sınırları aşan zengin, çok katmanlı metinler yaratmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Rushdie, metinlerarasılık, parçalılık, sözlü anlatı, postmodern anlatı.

In one of his interviews Salman Rushdie says,

One of the strange things about oral narrative ... is that you find there a form which is thousands of years old, and yet which has the methods of a modernist novel, because when you have somebody who tells you a story at that length, ... it probably contains roughly as many words as a novel, and during the course of that story ... the narrator will every so often enter his own story and chat about it - that he'll comment on the tale, digress because the tale reminds him of something, and then come back to the point. ... you become a modernist writer by becoming a very traditional one (1982: 20).

Is Salman Rushdie a postmodernist writer, then? Or is he a traditional storyteller of the east who is regarded as a postmodern author in the west?

When Rushdie's writing is seen as an oral narrative, a collaboration of the eastern and western narrative devices, one needs to be ambivalent to call him either a traditional or a postmodernist writer. He is a postmodernist writer, because his narrative techniques are best defined in the margins of postmodernist literary theory. Yet, at the same time, he is a traditional storyteller, because he recounts his stories, as an oral storyteller would do. His stories are in fragments, because the narrator in his texts is led to digression by the very connotations of the environment he is in.

This study argues here that the intertextual relations in Rushdie's texts exist mainly on account of the oral storytelling tradition that Rushdie adopts and collates with western techniques. They are the narrator's connotative digressions. The intertextual relationships in Rushdie's texts do not only occur simply between the texts. As will be suggested, the intertextual relations also occur between the text itself and the non-textual world that surrounds the narrator. These relationships between different contextual universes are caused by the oral narrative technique that Rushdie is talking about. The narrative is woven with intertextual relations, but sometimes it even borrows characters from other texts. Hence, not only are the relations of the texts intertextual, referring to the relation between itself and the other texts, but also trans-textual referring to its borrowings from other texts as well as non-textual worlds. The alternative name to suggested to refer to this technique in this paper is *the grasshopper narrative*, because, like a grasshopper, it jumps from one fictional universe to the other, but always comes back to the point it starts from.

The most important reason for the fragmental structure in *Midnight's Children* is Rushdie's deliberate borrowing from the eastern oral narrative techniques. He is an oral storyteller *in* writing. The grasshopper narrator in *Midnight's Children* even has a listener, Padma, his wife who interferes with the story adding another dimension into the novel. However, Padma's interventions work positively although she is illiterate, because she is not unintelligent. Illiteracy is one of the most important reasons that the oral storytelling tradition is so prevalent in the Eastern cultures in which the stories are being told and listened to, rather than written and read. Padma, as the listener, makes this novel a fiction about fiction. It is an allegory about writing and a deconstruction of the text. If she is not a reader, she is a listener, and Saleem relates the story to Padma. In this context, narrating the story to a native non-intellectual but not unintelligent woman like Padma gives the sense of an oral transmission throughout the text. Besides, Padma's

judgements are “comments not to be accepted as valid assessments, but sometimes they serve as a critique of Saleem’s views and actions” and she “keeps the actual reader of the novel alert” as Goonetilleke points out (1998: 41).

Saleem, Rushdie’s narrator in *Midnight’s Children* starts talking in the opening sentence of the novel and like all storytellers, he talks throughout the novel, intervening in the story, commenting on what happens, revealing his own errors, and talking to Padma, explaining the story to her as oral storytellers would do for their listeners. Like a grasshopper, he jumps from one story and one fictional world to another. So the stories proliferate, like Chinese boxes or Russian dolls.

The opening sentence of the novel not only resembles the opening of a *bildungsroman*, but also reads like a fairy tale:

I was born in the city of Bombay ... once upon a time. No, that won’t do, there’s no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar’s Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well then: at night. No, it’s important to be more ... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. (Rushdie, 1981: 9).

The first sentence is traditionally observed in the beginning of the oral tales. However, the narrator’s self-consciousness starts interrupting the flow of sentences, which brings the text even closer to oral tales. Despite starting with the traditional opening clause, the narrator cannot sustain it. The three dots indicating a pause expose the doubt in the narrator’s mind. He silently represses the traditional tale-like “once upon a time”, but after a doubtful ellipsis that puts the text into a silence, he is forced back to complete the sentence.

The text is cut by the narrator’s voice again. He wants to give the exact date of his birth. He, then, realises that the time matters, too. Saleem is reluctant to write about the historical coincidence of his birth, at first, and switches back to a traditional symbolism and he employs the utterance “Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came” (Rushdie, 1981: 9). Doubtlessly, there is a reference to greeting in Hinduism here, by describing the joining of clock-hands at midnight. However, he cannot resist the temptation to “spell it out” and feels obliged to announce it: “at the precise instant of India’s arrival at independence” (1981: 9).

Saleem's conversations with Padma are the most obvious references to oral literature. Not only do these conversations subvert the conventional story telling techniques and give the sense of eastern tales, but also they express the reader's reaction metaphorically.

Midnight's Children is woven with intertextual connotations. The first and most important of all is Dr Aziz's transfer from Forster's *A Passage to India*. Forster's main Indian character, Dr Aziz becomes Saleem's chosen grandfather in *Midnight's Children*. This could well be possible if they were real characters, because Dr Aziz of *A Passage to India* lived in his thirties in the 1910s when the novel was set, and Saleem lived in his thirties in the 1970s. This also refers to a genealogical relation between E. M. Forster and Rushdie's writing.

Rushdie's text functions as a counter-text against Forster's. A significant example, which also works as the subversion of colonialist discourse and the display of mutual prejudices, is the account of Amina Sinai's, Saleem's mother's, reaction to the dirt and untidiness in William Methwold's house they are about to buy: "... And look at the stains on the carpets, janum; for two months we must live like those Britishers? You've looked in the bathrooms? No water near the pot. I never believed, but it's true, my God, they wipe their bottoms with paper only!" (Rushdie, 1981: 96).

There is a remarkable similarity to a scene in *A Passage to India*. When Mr Fielding, the main English character enters the house where Dr Aziz, the main Indian character of the novel, lives, the depiction of the room is the reflection of "alien" Indian culture in the imperial eyes:

Aziz said "Sit down" coldly. What a room! What a meeting! Squalor and ugly talk, the floor strewn with fragments of cane and nuts, and spotted with ink, the picture crooked upon dirty walls, no pun- kah! He hadn't meant to live like this among these third-rate people. (Forster, 1980: 111).

Richard Cronin finds a significant resemblance between Rudyard Kipling's Kim and Rushdie's Saleem. They both have a mysterious parentage. Kim is "a drunken Irish soldier's son", but he is "brought up by a half-caste woman who pretends to be his aunt". Saleem, very similarly, "is born to an Englishman and a low-caste Hindu, but he is brought up in a Muslim family". They both have "a series of substitute parents". The Lama and Colonel Creighton are "all surrogate fathers" for Kim. Saleem finds alternative parents for himself "in his uncle and aunt" (1987: 202).

As confirmed by many critics and Rushdie himself, *Midnight's Children* is mainly affected by Günter Grass's *The Tin Drum* and Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*. In fact, the relationship of Rushdie's text to Grass's is "seminal as well as intertextual" (Goonetilleke, 1998: 17). Patricia Merivale thinks that *Midnight's Children* "owes its 'magic' ... to García Márquez and its 'realism' to Günter Grass" (1995: 329). This crude formulation, says Merivale, has the flavour of a "primitive version of intertextuality" between these three texts (1995: 329). *Midnight's Children* is an imitation, a rewriting of history. It creates its own version of history. In a similar manner:

One Hundred Years of Solitude measures time not by dates but by generations of unlikely length; ... the connections to key elements of Latin American history in general or to Colombian history are deliberately stylised and abstracted, thus the book is more about History than it is about the history of Colombia (Merivale, 1995: 329).

As in *Midnight's Children*, historical events are only referred to through metaphors. They are both the history of their countries, but they are the rewritten histories as opposed to those created by the historians. Merivale points out the similar points between Saleem and *The Tin Drum*'s Oskar who both have "grotesque physical deformities", and "by the end of the book they are both impotent and suffering the excruciating pains of physical dissolution" (1995: 330).

Rushdie does not hide his indebtedness to both Márquez and Grass, and he even pays tribute to Grass in his account of the German connections of Saleem's grandfather, Aadam Aziz who was educated in Germany to become a doctor (Merivale, 1995: 331). The intertextuality between *The Tin Drum* and *Midnight's Children* can also be observed in the problem of parentage of their protagonists who are both thirty-year-olds. They are both *bildungsromans*, and they both start before the hero's birth. Both heroes are concerned with finding their origins. Oskar knows who his father is, and has a choice of two fathers. On the other hand, Saleem finds a collection of fathers throughout the book, and has a choice of three mothers, one is his biological mother, the other is his adopted mother and the final one is Mary Pereira, who swapped his nametag with another baby at his birth. His biological father turns out to be an Englishman, which is a significant "intertextual allegory" (Merivale, 1995: 332).

The most significant intertextual relationship of *Midnight's Children* with the non-textual world is the intentional hanging of John Everett Millais's painting *The Boyhood of Raleigh* (1870). "Book Two" of *Midnight's Children* starts with the chapter called "The Fisherman's Pointing Finger" referring to the painting:

This fisherman's pointing finger: unforgettable focal point of the picture which hung on a sky-blue wall in Buckingham Villa, directly above the sky-blue crib in which, as Baby Saleem, midnight's child, I spent my earliest days. The young Raleigh – and who else? – sat, framed in teak, at the feet of an old, gnarled, net-mending sailor – did he have a walrus moustache? – whose right arm, fully extended, stretched out towards a watery horizon, while his liquid tales rippled around the ears of Raleigh – and who else? Because there was certainly another boy in the picture, sitting cross-legged in frilly collar and button-down tunic ... and now another memory comes back to me: of a birthday party in which a proud mother and an equally proud ayah dressed a child with a gargantuan nose in just such a collar, just such a tunic (Rushdie, 1981: 122).

It should be noted that how the narrator digresses from the plot when a picture on the wall reminds him of one of his birthdays when he was dressed like the child in the painting. One cannot help imagining the same painting hung in Rushdie's study room while writing *Midnight's Children*. Psychoanalytically speaking, this picture reminded him of something, and migrated from a non-textual world into the oral storyteller's text or in other words, the grasshopper jumped into another universe. At the same time the dislocation via reminiscence serves another wryly ironic narrative function:

Rushdie's own intent hanging the painting in Saleem's bedroom is evidently satirical. The display in post-independence Bombay of a sentimental Victorian painting chosen for its heroic content rather than its aesthetic merit is comical in effect, only slightly less absurd than dressing an Indian boy in Elizabethan costume (Kortenaar, 1997: 232).

Rushdie's third novel *Shame* shows intertextual relationships with *Midnight's Children* as it was published two years later. It is set in an imaginary town called Q., which implicitly refers to Quetta in Pakistan. Old Mr Shakil, the father of the three main female characters of the book lies in his death-bed looking out of the window over the town of Q., and sees the golden

dome of the Hotel Flashman. Perhaps in an ironic memory of his years at Rugby School, says James Harrison, Rushdie “has named the hotel after Harry Flashman, the bad boy of Thomas Hughes’s *Tom Brown’s Schooldays*, although Flashman in Hughes’s story has no connection with India” (1992: 69). As different from the intertextuality that Harrison observes, Goonetilleke points out that Hotel Flashman is a reminder of the “decaying imperial Hotel Majestic in which Major Brendan stays in J. G. Farrell’s *Troubles* (1970)” (1998: 50).

Shame has substantial intertextual relations as many as its connotations to textual and non-textual worlds. The name Omar Khayyam Shakil suggests a direct relation to the Persian poet Omar Khayyam who is known in the West for his *Rubaiyyat* or quatrains translated by Edward Fitzgerald in the nineteenth century. Omar Khayyam was never popular in his native Persia. He was a marginal character as a poet and a man of science. Omar Khayyam Shakil is a man of science, but not a popular character in the “imaginary” country of the novel. This doubtless connection is also confirmed by the name of the house Omar Khayyam Shakil was born in:

[His house] is named ‘Nishapur’. In Sanskrit, ‘nisha’ means ‘darkness’, ‘night’, and ‘pur’ city. ...

[This name] recalls the hometown in Iran of the [Persian] poet, ‘Naishapur’ (in Persian ‘nai’ means ‘city’ and ‘Shapur’ is an ancient Persian king; that is, the city of Shapur) (Goonetilleke, 1998: 52).

The intertextual relations of *Shame* to *Midnight’s Children* are genealogical. In the similar way to *Midnight’s Children*, *Shame* is also narrated in fragments. The narrator/author admits that he has never lived in Pakistan “for no longer than six months at a stretch”:

Once I went for just two weeks. Between these sixmonthses and fortnights there have been gaps of varying duration. I have learned Pakistan in slices ... I am forced to reflect that world in fragments of broken mirrors ... I must reconcile myself to the inevitability of the missing bits (Rushdie, 1983: 69).

When Omar Khayyam visits Farah Zoroaster at her home at the frontier between Pakistan and Iran, there are broken pieces of mirrors tied to posts, and “as Farah approaches each fragment she sees shards of herself reflected in the glass” (Rushdie, 1983: 52). The images on these broken mirrors symbolise the bits of story in the novel. Similarly, Aadam Aziz first sees his future wife through a perforated sheet, and the hole on that sheet be-

comes a metaphor that the whole story can only be seen through holes, but not in the whole. The broken mirrors in *Shame* “are the equivalent of the perforated sheet in *Midnight’s Children*” (Goonetilleke, 1998: 49). When all of the stories recounted through holes in each of the two books, the whole picture can be seen. In other words, a whole can be gained by putting the fragments together. Harrison calls this “cohesion” (1992: 82).

Omar Khayyam’s multiple mothers in *Shame* reveal another connection to *Midnight’s Children*, as Saleem Sinai has multiple fathers. This multiple motherhood also alludes to Rudyard Kipling’s Mowgli; a wolf-child brought up by a pack of mothers (Goonetilleke, 1998: 53). Omar Khayyam proves his genealogical relationship to Saleem Sinai in that they are both peripheral characters with a slight difference. Saleem thinks he is the central character until towards the ending of *Midnight’s Children*, whereas Omar Khayyam knows from the beginning that he is a peripheral character (Goonetilleke, 1998: 54). Saleem and Omar have almost the same lineage. The ambiguity in their ancestral lines remains intact. Saleem has English blood, because his real father is an Englishman, which is revealed in the novel. Omar has probably an English father, although not revealed in the novel. The Shakil sisters conceive him when they launch a party after their father’s death as a reaction to the bankrupt of their wealth, alluding to the bankruptcy of Pakistan, and only the white inhabitants were invited to the party.

Sufiya Zinobia, a twelve-year-old-girl in *Shame* “with a three-year-old mind” whom Dr Omar Khayyam Shakil falls in love with while trying to rescue her from an illness, sleeps next to the room Omar and Shahbanou sleep together. She hears some voices from the next room made by Shahbanou performing her “wifely functions”. In a flash of “genuine comedy or comic satire”, she escapes “leaving, like a cartoon character, a Sufiya-shaped hole behind her in bricked-up window”. The image of the hole recalls the “holes” in *Midnight’s Children*, and Rushdie’s real life God-shaped hole in him after losing his faith: “Dr Aadam Aziz, the patriarch in my novel *Midnight’s Children*, loses his faith and is left with ‘a hole inside him, a vacancy in a vital inner chamber’. I, too, possess the same God-shaped hole. ...I have tried to fill up the hole with literature”. (Rushdie, 1989).

These examples of the use of the metaphor of “hole” foreshadow and influence Arundhati Roy’s *The God of Small Things*, which intrinsically has intertextual relationships with Rushdie’s writing. *The God of Small Things* is

narrated by the little twins of the novel who are the central characters. The twins' uncle Chacko's ex-wife Margaret Kochamma, auntie Margaret whom Chacko met and married during his university years in Oxford, comes to Kerala, where the novel is set, with his daughter from Chacko, also the twins' cousin. Margaret married again after Chacko, but her second husband Joe died in a traffic accident: "But Joe was dead now. Killed in a car crash. Dead as a doorknob. A Joe-shaped hole in the universe" (1997: 118).

The "God-shaped hole" and "Sufiya-shaped hole" in Rushdie's fiction becomes a "Joe-shaped hole" in Roy's text. It is open to debate whether or not this is intertextuality, a mere influence or coincidence, but it inarguably creates an association between the use of "hole" metaphor.

The cinematic influence on Rushdie's text is undoubtedly observed in his use of film vocabulary. As a writer with acting background in his years at Cambridge, and as a former freelance copywriter in TV commercials, the influence of film vocabulary on his writing is inevitable. In *Midnight's Children*, he relates this to being a Bombayite, referring to the huge Bollywood film industry. His affinity for cinema causes intertextual relationship with the non-textual world of films. In *The Satanic Verses*, the film vocabulary sneaks into the literary language in its very state of jargon. Gibreel, the protagonist of the novel, starts having nightmares after losing his faith. One of his dreams is a film. The scene is narrated through his eyes that function as the viewfinders of a camera. Hamza and Mahound are talking:

And then, without warning, Hamza says to Mahound: "Go ask Gibreel," and he, the dreamer, feels his heart leaping in alarm, who, me? I'm supposed to know the answers here? I'm sitting here watching this picture and now this actor points his finger out at me, who ever heard the like, who asks the bloody audience of a "theological" to solve the bloody plot? (1988: 108).

The scene is an open recall of another postmodern narrative, but from the non-textual world. In Woody Allen's *The Purple Rose of Cairo*, the main female character is Cecilia, a cinema-obsessed, working class woman who goes to see her favourite film (the film in the film) "The Purple Rose of Cairo" in the local cinema every evening. Impressed by her keen interest, the male hero of the sub-film, the film in the film that is, pointing and walking out of the screen, starts talking to her:

TOM (Offscreen) ... and here I am now - on the verge of a madcap ... Manhattan ... weekend ...

As Tom's offscreen voice trails off, Cecilia reacts, looking around the audience, moving about in her seat. The film cuts to Tom on the black-and-white movie screen – as seen over the full-colour heads and backs of the theatre audience.

TOM (Shaking his head, looking out at the offscreen Cecilia) My God, you must really love this picture.

The film cuts back to audience, to Cecilia in her row, surrounded by other scattered patrons.

CECILIA (Pointing to herself, looking at the offscreen Tom) Me? (Allen, 1987: 350).

Saladin Chamcha, who becomes a voice-over actor due to his ability to speak with an English accent after migrating to England in *The Satanic Verses* returns to Bombay. On his return, he meets his former lover, and after their lovemaking, she starts criticising his adopted English accent: “You know what you are, I'll tell you. A deserter is what, more English than, your Angrez accent wrapped around you like a flag, and don't think it's so perfect, it slips, baba, like a false moustache.” (Rushdie, 1988: 53).

This clearly alludes to *Shame*, where a similar language criticism was written before *The Satanic Verses* came out. The narrator/author interrupts the story and comments on what kind of criticism he would get if his novel were a realistic novel about Pakistan: “Outsider! Trespasser! You have no right to his subject! ... I know: nobody ever arrested me. Nor are they ever likely to. Poacher! Pirate! We reject your authority. We know you, with your foreign language wrapped around you like a flag: speaking in your forked tongue, what can you tell but lies? (Rushdie, 1983: 28).

The intertextuality, the magic realism and fragmental narrative structure in Rushdie's texts are often attributed to postmodernism. However, as Feroza Jussawalla says, the origin of his writing goes back to the earlier experiences of India's colonisation, when these features were observed in *dastan*, which is a long-winded stream-of-consciousness tale “that incorporates man by related and sometimes loosely strung-together frame tales and assorted humorous anecdotes” (1996: 66). *Dastan* is a form of writing introduced to India by the Mughal conquerors that were originally Persians. Rushdie is in the post-Mughal colonial literary tradition. *Dastans* are full of slapstick comedy, often have tragic results, and are distinctively long. It is essentially Persian. In all of Rushdie's three major novels, *Midnight's Chil-*

dren, *Shame*, and *The Satanic Verses*, there are references to the *Arabian Nights*, and characteristics of this medieval genre are observed.

Two important characteristics of *dastan* are predominant in Rushdie's texts: (1) the form of the narration which includes orality, intertextuality and fragments; (2) the use of magical and supernatural or fabulous. These characteristics are commonly "assigned to the condition of his post-British coloniality and his subsequent interest in postmodernism", but it is also seen that "they are predominantly rooted in Rushdie's post-Mughal consciousness" (Jussawalla, 1996: 69) and his inheritance of the mixture of Arabic and Persian Islamic narrative lineage in India. He simply adds the oral storytelling techniques to this.

So, the grasshopper narrator jumps from one fictional universe to another, from his story to someone else's story, from one subject to the other due to the *dastanic* stream-of-consciousness. He, then, comes back to point he paused to make an interruption. This is an oral storyteller's imaginary universe in which he has thousands of connotations while speaking: an example from another story comes to mind, an image from a picture is related, or perhaps a subject mentioned in a previous story is remembered.

Postmodern variations in Salman Rushdie's texts are due to their intrinsic and genealogical relations to the narrative traditions of the eastern cultures. It would not be incorrect to say that Rushdie is simply using traditional narrative devices, all of which are mentioned in the definitions of the postmodernist theory.

References

- Allen, Woody (1987). *Three Films by Woody Allen: 'Zelig', 'The Broadway Danny Rose', 'The Purple Rose of Cairo'*. London & Boston: Faber & Faber.
- Cronin, Richard (1987). "The Indian English Novel: Kim and Midnight's Children". *Modern Fiction Studies*, 33(2): 202-203.
- Forster, E[dward] M. (1985). *A Passage to India*. Harmondsworth: Penguin.
- Goonetilleke, D. C. R. A. (1998). *Salman Rushdie*. London: Macmillan.
- Harrison, James (1992). *Salman Rushdie*. Ed. Kinley E. Boby. New York: Twayne Publishers.
- Jussawalla, Feroza (1996). "Rushdie's *Dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses* as Rushdie's love letter to Islam". *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, 26(1): 50-73.

- Kortenaar, Neil (1997). "Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie Gives the Finger Back to the Empire". *Contemporary Literature*, 38(2): 232-259.
- Merivale, Patricia (1995). "Saleem Fathered by Oscar: *Midnight's Children*, Magic Realism, and *The Tin Drum*". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Parkinson, Zamora & Faris. Durham & London: Duke University Press.
- Roy, Arundhati (1997). *The God of Small Things*. New York & London: Random House.
- Rushdie, Salman (1981). *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, Salman (1982). "Salman Rushdie: Interview". *Kunapipi*, 4(2).
- Rushdie, Salman (1983). *Shame*. London: Jonathan Cape.
- Rushdie, Salman (1988). *The Satanic Verses*. London: Viking Penguin.
- Rushdie, Salman (1989) "Choice Between Light and Dark". *Observer*, 22 January 1989.

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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



“THREE-QUARTERS OF AN HOUR TO CONSUME EVERYTHING”: DORIAN GRAY AND COMMODIFIED AESTHETICS

“Her Şeyi Tüketmek İçin Bir Saatin Dörtte Üçü”: Dorian Gray ve Metalaşan
Estetik

Başak ÇÜN*

ABSTRACT

This paper examines the commodification of aesthetics in Oscar Wilde’s only novel, *The Picture of Dorian Gray* (1890). The novel is most extensively investigated within the artistic context employed, where Wilde’s approach to art, aesthetics and beauty is regarded as surviving on a transcendental ground. Indeed, despite his identity as a decadent of fin de siècle Britain, and his depreciating critique of the middle and working class for their material pursuits, Wilde gets conceptually closer to the capitalist stream of consumption. The novel ostensibly highlights aestheticism, and hence, art living for its sake on the lines of the manner Wilde launches himself to the world of artistry and literature, particularly through the characters of Dorian Gray, Basil Hallward, and Lord Henry. However, the deep desire to experience artistic pleasure and beauty, as illustrated mainly by Dorian, gets along very well with, and ends up as, the British materialist pursuit. Dorian’s initial position as the embodiment of beauty degenerates due to the same dynamic of beauty commodifying itself, and so, the others implementing it. The very commodities where aesthetic pleasure is sought commodify the aesthete. Wilde’s use of ornamental and decorative elements, Dorian’s search for eternal youth, and the whole structuration of aestheticism in the novel necessitate a political reading of the text, calling for the recognition of colonial, material and modernist platform the narrative deeply bases itself on.

Keywords: Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, aestheticism, commodification, Fin de siècle.

ÖZ

Bu makale, Oscar Wilde’in tek romanı olan *Dorian Gray’in Portresi*’nde (1890) estetiğin metalaştırılmasını incelemektedir. Roman, mevcutta yaygın olarak Wilde’in sanata, estetiğe ve güzelliğe yaklaşımının aşkın bir zeminde hayat bulduğu varsayımı çerçevesinde, baskın olan sanatsal bağlamı kapsamında araştırılmıştır. Ger-

* Asst. Prof., Fenerbahçe University, Department of English Language and Literature, İstanbul/Türkiye. E-mail: basak.cun@fbu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7426-3987.

çekte, 19. yüzyıl sonu Britanya'sından bir dekadan birey kimliğine ve orta ve işçi sınıfının materyale düşkünlüğüne yönelik değersizleştiren eleştirilerine rağmen Wilde, tüketimin kapitalist akıntısına kavramsal olarak yakınlaşır. Roman, ilk bakışta, özellikle Dorian Gray, Basil Hallward ve Lord Henry karakterleri aracılığıyla, Wilde'in sanat ve edebiyat dünyasına kendini tanıtmaya biçimiyle aynı çizgide estetikçiliği ve dolayısıyla sanatın kendisi için var olması durumunu ön plana alır. Fakat ağırlıklı olarak Dorian tarafından sergilenen derin sanatsal haz ve güzellik deneyimi arzusu, İngiliz materyalist arayışla çok iyi anlaşmakta ve sonunda ona dönüşmektedir. Dorian'ın ilk etapta güzellik timsali olarak görünen konumu, sonunda kendini ve onu benimseyenleri metalaştıran aynı güzellik dinamiği sebebiyle yozlaşır. Estetik hazın arandığı bu metalar, esteti de metaya dönüştürür. Wilde'in süs ve dekoratif unsur kullanımı, Dorian'ın sonsuz gençlik arayışı ve romandaki tüm estetikçi yapılaştırma, eserin derinden temellendiği sömürgeci, materyalist ve modernist platformun farkındalığında, politik bir okuma gerektirir.

Anahtar Sözcükler: Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, estetikçilik, metalaşma, Fin de siècle.

Introduction

Aestheticism as a philosophical concept is defined by the types of pleasures it attempts to study. It is occasionally perceived to have the same structural dynamics as hedonism, but it is the varieties of pleasures experienced that may separate aestheticism from hedonism. The philosophy anticipates that the beauty of an entity is measured by the pleasure it arouses, and the only crucial aim for the creator of art is to project through artwork the most beautiful, and hence, the most pleasurable.

Oscar Wilde (1854–1900) the decadent is considered the forerunner of aestheticism in fin de siècle Britain. For Robin Gilmour, aestheticism is a blend of anti-Victorianism, lavish poses, and newly emerging theories, which are embodied altogether in Wilde in perfect manner (1993: 236). The movement is especially noteworthy with its reaction against the manufacturing systems designed to mass produce goods for consumers to purchase and usurp for functional purposes. These goods, or commodities, are also the instruments British empire was proud of showing off in the Great Exhibition (1851). The commodification of any thing of use was the reason of the decline in cultivation in the Victorian age, Wilde declared (*The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000: 436). Remote from any moral doctrine or teaching, art's mere function is to be the creation, elevation, and stimulation of the instinct to seek beauty (*The Collected Oscar Wilde*, 2007: 459).

In her comprehensive study on Oscar Wilde and his affiliations, Regenia Gagnier states that especially in the late-nineteenth century, aestheticism emerged as a tool of rebellion against the defeat of human by nineteenth-century middle-class utilitarianism and commodification. In this regard, aesthetics should “function” in ways similar to an ideology standing in opposition to the capitalist marketing system. For Gagnier, the inutility of aestheticism circumvents the bourgeoisie urge to inspect life on a rational basis by declaring art as a self-existent, useless sphere. Aesthetics, then, is naturally destitute of morals, politics, or a pattern of transcendental metas (1991: 3). Gagnier certainly finds an aspect derogatory to the modernist commodification of life in aesthetics, or more specifically, in Wildean aesthetics. However, as this paper claims, the type of aesthetics read in Wilde’s aesthetic manifesto, *The Picture of Dorian Gray* calls for a perspective where it partakes in the commodity, and in so doing, reinforces the materialist side to aesthetic philosophy. Wilde’s aesthetics is extravagant, and contributes to the commodified perceptions of the colonial empire. It works as a realm where both creative imagination and material goods are monitored, and so, the nineteenth-century units of social regulations, class being the most prominent, are verified. Aestheticism at this point is no different than a rebellious act bringing its own destruction. As Richard Ellmann argues, the opposition Wilde shows to the politically hegemonic powers is performed within a frame similar to the execution of that politics, ironically feeding the image of the hegemonic powers (1988: 315). The extravagancy central to the novel’s aesthetic imagery acts like the enactment of the British materialist pursuit.

Perception of art and beauty underwent a radical change especially in the late-nineteenth century. The ideological shifts in the class system and the emergence of the middle class in the early-nineteenth century due to industrialization led to the promotion of being hardworking and doing good, and such a construct of the individual was identified as improvement across middle and working classes. Personal improvement of all members of the middle class was quite important in this respect since they constituted a huge portion of the society. Hence, improvement was a part of the middle-class culture, evident in the emphasis education reform made on “industry, thrift, and self-improvement” (Matsuoka, 2003: 82). Art was commonly perceived as an area of performance where people from upper and middle classes gather, exchanging knowledge and ideas. The first official sphere of nineteenth-century commodified art can be stated to be Art

Union, established in London in 1837 with the aim of disseminating commissioned artworks among the union members through lottery. Hence, multiplying the number of artworks gained significance, and there arose the requirement to print and publish the works several times in a row. The romanticization of individualism through material possessions worked to fill the middle class with the hopes of prosperity and triumph.

Aesthetic achievement was regularly threatened by the commodification of life by the empire during the nineteenth century. In the late-nineteenth century works of fiction, the extravagancy of consuming culture confronts the individual as a force that threatens to corrupt the individual it supposedly stems from. The Western echoes of the novel genre specifically, as Edward Said suggests, prove that imperial structures dominate the novel to the extent that it is impossible to separate the historical fact of colonialism from the understanding of the novel (1944: 71). *The Picture of Dorian Gray* is a significant text to investigate under this perspective since it is the realm where the cultural-material setting is decorated by the aesthetic device- aesthetics as opposed to, but significantly within, the commodified Britain. The decay in British society as well as in the kingdom finds voice in the aesthetic conceptualization of the novel. The theme of the periphery was of common use in the fin-de-siècle works with their intense references to the unknown, the abject, or the mutated figures, such as Dorian's portrait. What makes Dorian and his setting different from the common discourse on the fin-de-siècle abject, however, is that as an anti-hero to the established culture of capital, the peripheric hero or object enters the stage intending to violate the material settlements culture tends to imbue, but ends up supporting those settings by joining them physically and ideologically. In actual fact, "Wilde's critique of imperialism [is] a system that overlaps with both capitalism and Paterian aesthetics" in the novel (Scheible, 2014: 135).

The imperialist dynamic is based on an "expansionist economic system", whether a capitalist or a communist one (Deane, 1995: 354). These systems promise a cultural setting which either stems from that financial system or initiates it, both of which equally demonstrate that the modernist process of commodification results from a set of economic regulations which claim to introduce welfare to societies yet deprived of that welfare. It is important to highlight Deane's statement here, that is, modernist commodification owes its existence to people confiscated in a fundamentally systematic manner (1995: 355). The nineteenth-century classifications of

life were crucial at this point since rendering them universal in accordance with the acquisitions of British empire would establish what is regarded as the commonsense knowledge- knowledge of the classes, ethnicities, and societies. Ellmann declares that the promotion of aesthetic perfection in *The Picture of Dorian Gray* comes not from indoctrinating aestheticism but from revealing the dangers of it (1988: 315). He further claims that aesthetics, with all the extravagance it is behind, embodies the penetration of British identity into the peripheral entities. In the novel, Dorian finding his true self and then bringing his own end needs to be examined within his indulgence in the aesthetic- while promising the sublime beauty, it exploits the subject, which, at the same time, means destroying itself. In the novel, the pleasure-oriented characters, while disparaging the existent authority on the one hand, crack open the conventional association between aesthetics and the “ideal” concept of beauty on the other. In fact, underneath these characters’ subversive acts via the exaggerated aesthetics lies the hegemony of a modernist financial system that generates itself through commodification and teaches the acquisition of material goods as the only means to achieve perfection.

The traditional critique of aestheticism highlights art and aesthetic production as a threat to the nineteenth-century capitalism. It should be noted that Wilde’s optimalization of the middle-class lifestyle is obscured by such an attitude to aestheticism. Aestheticism, in Wilde’s terms, should have reacted against the whole tactlessness of “a doubtless more respectable but certainly less cultivated age” (*The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000: 436). The novel, in Wilde’s own words, is “an essay on decorative art” (*The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000: 436), but indeed, it is also an outlook on the mingling of the middle-class insistence on consumption in an artistic setting. “The real moral of the story”, which is “all excess, as well as all renunciation bring[ing] its punishment” (*The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000: 435), is not independent from the aesthetic commodities surrounding Dorian and his story.

Dorian Gray: Commodification of an Aesthete

Aside from Dorian’s, *The Picture of Dorian Gray* (1891) paints one more picture- one of the aesthete as an agent of the modernist capitalism. Dorian’s hedonistic lifestyle, when lined up with the late-nineteenth century culmination of material wealth and possessions, calls attention to the claims proposed by aestheticism- the aesthetic dream flourishes in connection with the insatiable pursuit of material gains, an endeavor typical of

British colonial enterprise. Wilde's references to the English as the colonizing power also function to raise the voice of material overturn in the novel.

Wilde's *Dorian* owes inspiration to Joris-Karl Huysmans' *À rebours* (1884), where the protagonist, Jean des Esseintes is a solitary and dedicated zealot of aestheticism, abominating the late-nineteenth century middle-class society and striving to live a life in his artistically self-curated world. This novel, too shows the commodified ephemera of the time. Dorian shapes his destiny when he chooses eternal youth instead of the life of an ordinary mortal. As the plot proceeds, the beauty he has evolves into a threatening conceit that devastates anything he thinks to be dangerous for his outward appearance. Every conceited act of his, however, is projected by the portrait, and Dorian's beautiful appearance turns out to be flawed. Both the representation of Dorian spanning from the initial stages- where he is the construct of Basil and Lord Henry- and his portrait being a tool for exchange lead to the idea that Dorian is a figurative symbol of commodification positioned against, but very much in, the aesthetic atmosphere of the novel.

Commodification in society reveals itself with overt consumption in *The Picture of Dorian Gray*. This system has its foundation directly in the colonialist structures, which manifest themselves in Wilde's text with representations of the desire to let youth have its infinity. Such a dramatic ending would surely be expected of modernist literature in its yearning for the times wrecked by the capitalist endeavor. In this sense, it is possible to read Wilde's novel as the nation's surrender to globalization. Also, Wilde's thematizing eternal youth in the novel, which counts as the eternal progress promised by capitalist modernity, is an issue moving in accordance with the nineteenth-century colonial spirit of the empire since Britain's authority in spreading the nation's political and cultural teachings across the colonial subjects was enabling the dissemination of the sense of differentiation globally. While Gagnier highlights Wilde as a figure representative of the transition to the commodification culture, she reminds Wilde's position as the symbol of late-nineteenth century capitalist interactions, and the reflections of aesthetic and material culture in *The Picture of Dorian Gray* are at equal distance from those interactions.

In the novel we see narrative style progress in two dimensions, romantic (aesthetic) and naturalist, as Georg Lukács terms it. Commodity culture completely engrosses the aesthetic society, ensuring the ally between cul-

ture and the material. It is also known that Wilde was involved closely in degeneration, a pin marker of fin de siècle, in the aftermath of dilemmas emerging from Darwinism. With the degeneration he goes through, Dorian, the artful subject, turns into the commodified object. He experiences a life of “arrested development, of delay and decay, of rise and fall” (Etsy, 2013: 104). These discrepant edges Dorian possesses validate the poor merge of commodification and art. In this regard, the novel carries in its story an immediate discrepancy between the romanticized ideal of a cultural thirst and the naturalist representation of commodity culture.

The novel exposes the damaging results of the capital commodification on a personal as well as on a moral level. Several magazine and newspaper reviews were published on the work, including a Notice in *Scots Observer*, saying the novel “is false to human nature- for its hero is a devil; it is false to morality- for it is not made sufficiently clear that the writer does not prefer a course of unnatural iniquity to a life of cleanliness, health, and sanity” (1890: 181), and Wilde’s aestheticism was an “elaborate Wardour Street” type (*Daily Chronicle*, 1890: 7), just as Dorian’s love of excess in art and beauty was. Wilde was surely intentional in the moral corruption Dorian was to undergo because of his indulgence in material luxury; however, his portrayal of Dorian subsumed his extravagant behaviors, too. In contrast to the critical attribution that Dorian is a degenerate homosexual, his degeneration stems from excess in material consumption and his commodified perception toward life. The July 1890 issue of *Christian Leader* touches on this matter, too, hoping that the novel be read only by the people of classes it refers to the corruption of.

The Preface to the novel opens with the statement, “The artist is the creator of beautiful things” (Wilde, 2001: 3). The following aphorisms support art’s transcendental position in the cultivation of beauty. Probably the most famous of the aphorisms in this section is the one stating art is “surface” and “symbol” (Wilde, 2001: 4), and what awaits under the surface is open to debate. The paper herein argues that this mystic realm is, indeed, the true matter of critique in *The Picture of Dorian Gray*. We find an alloy of art and bourgeoisie capitalism clad in flawless language in the novel.

The novel’s opening scene is Basil Hallward’s painting studio which has a garden with an intense scent of roses. Inside the studio are “the divan of Persian saddlebags”, “the long tussore-silk curtains... stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect” (Wilde, 2001: 5). Depictions ranging from furniture to the “honey-coloured”

laburnum, for whom it is so difficult to “bear the burden of a beauty so flame-like as theirs” (Wilde, 2001: 5), instruct the reader on concentrating on their senses to “feel” the narrative rather than concentrating on the action or the characters. The sensational descriptions and the succulent language used in the first chapter is indicative of the style of the overall narrative. Etsy (2013) claims at this point that such an organization of the narrative deforms the anticipation of realism, too. In other words, the novel carries the narrative onto a ground so sensational that the fancy of endless youth distorts the primary feature of the realist literature of the time: temporality. The fragmentation in dialogues, and epigrammatic flow of the narrative also help to disrupt the continuousness of the plot. At this point, the novel acts like a fragmented bildungsroman in that it switches between a text of fin de siècle degeneration and a text of cultural refinement (Clausson, 2003: 339).

The initial portrayal of Dorian Gray in the novel is plain and unsophisticated- he is mostly directed by Lord Henry Wotton, an upper-class gentleman enjoying the comfort of his wealth, and by Basil Hallward, an artist perceiving Dorian as the exemplification of true beauty. Dorian is a typical young Englishman with light hair and a fair face. He immediately becomes an object of desire and past romance for Basil and Lord Henry upon their encounter. He seems young and passionate, and unstained from the world. The endless youth is used by Wilde as a tool to critique the epitome of progress on a large scale. Both being the target of male desire and fantasizing eternal beauty for himself, Dorian is a plain agent who, devastated by art on the one hand, mixes with the material culture art seeks to be a part of on the other. In the portrait that he paints, Basil reverberates Dorian’s youth and beauty in the most explicit ways. Dorian is triggered when Lord Henry reminds him of the temporariness of youth, and his first entreaties to stay forever youthful are heard; he is ready to give away his soul in exchange for it. While Basil, too feels that in his interaction with Dorian, “[he has] given away [his] whole soul to someone who treats it as if it were a flower to put in his coat, a bit of decoration to charm his vanity, an ornament for a summer’s day” (Wilde, 2001: 14), referring to the fact that “[the portrait] will never be older than this particular day of June”, Dorian prays: “If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything!” (Wilde, 2001: 28).

Dorian's wish to satisfy his material desires is reciprocated by the affluent urban setting he is located in. London, fairly represented by Lord Henry's richly decorated house, is the metropolitan setting where, in Raymond Williams's words, "the most influential technologies and institutions of art... extend and indeed are directed beyond it, to whole diverse cultural areas... by immediate transmission" (1989: 37). Meanwhile, "the term metropolis has taken on a much wider meaning, in the extension of an organized global market" (Williams, 1989: 38). Dorian's fixation in epicurean practices is backed by his consumption habits, one of whose factors is the colonial culture- his inclination toward music made by gypsies, Tunisians, Mexicans or Indians, toward perfumes of Eastern origins, and toward jewels whose "taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him" (Wilde, 2001: 130) are indicators of his keenness on commodified goods. Upon learning that "Charles of England had ridden in stirrups hung with four hundred and twenty-one diamonds", "Richard II had a coat, valued at thirty thousand marks, which was covered with balas rubies", "the favourites of James I wore earrings of emeralds set in gold filigrane", and "Henry II wore jewelled gloves reaching to the elbow, and had a hawk-glove sewn with twelve rubies and fifty-two great orients", Dorian groans: "How exquisite life had once been! How gorgeous in its pomp and decoration! Even to read of the luxury of the dead was wonderful" (Wilde, 2001: 132). Clearly, Dorian's sensational persona yearns for material riches, which he could find only in an urban setting as his. The riches provided by the capitalist culture in this setting emphasize the consumption stage of the commodity rather than the production phase, and Dorian pursues knowledge on the stories of the jewels, which gives him an ecstatic pleasure. Jewels and different types of wealth brought from the East to the West has been a motif inseparable to British fiction since decades; however, such emphasis Wilde makes in *The Picture of Dorian Gray* ironically strengthens the factual bond between commodification and aesthetic experience. It must also be noted at this point that the colonial commodities form the cultural ground on which Dorian experiments his hedonist desire to feel pleasure and beauty. Art, beauty and other sensational experiences, renowned as anti-practical, turn into practical, material entities Dorian actualizes. He embodies, by help of his endless youth, the biggest wish of his society, as Lord Henry put into words:

Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing. ... A new Hedonism - that is what our century wants. You might be its

visible symbol. With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season. ... Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth! (Wilde, 2001: 25).

Here, Lord Henry is aware of the fact that youth and its temporariness are adhered to each other, and they cannot be imagined separately. In this regard, Dorian's ceaseless chase of youth may seem as a setback in growing old rather than a conscious action taken in order to resist growing old (Mao, 2008: 85). Dorian, however, cannot even picture growing and degeneration together as a conjoint entity. He whines about even the slightest possibility that they should be found together since he now "[has] a new ideal" and he is going to "alter" (Wilde, 2001: 200). This change he fore-speaks evokes a shift in the grand narrative of growth in that neither growth nor degeneration may be measured by temporality; youth and growing old drift apart, and in between brim Dorian's materialized pleasures.

Dorian and Lord Henry's references to growth and its inability to reconcile with degeneration are, in a way, allusions to the middle-class ideal that British bourgeoisie is never on friendly terms with the upper class. After referring to the middle-class men as "countrymen" and defining them as falling short of recognition, Lord Henry explains that they are "more cunning than practical. When they make up their ledger, they balance stupidity by wealth, and vice by hypocrisy" (Wilde, 2001: 187). Money should compensate for the lack of notability at all costs. Cultivation in the self and the society comes with the material riches one has, not with the possession of any abstract, sensational competence, which sufficiently reveals the emphasis on the value of commodity rather than one of de-commodified aesthetic experience.

Wilde's reference to British obsession with progress, as Etsy claims, is evident in his recognition of the Arnoldian classes- specifically the Philistines heading the usurpation of commodities. For Wilde, England, the ruling country of the empire, is the place where any type of human occupation is imperiously materialistic, even the aesthetic pursuits. Wilde's aesthetic spokesperson Gilbert, too enunciates this in the essay, "The Critic as Artist" when he says men fight against materialism, but they forget that there does not exist any material improvement which have not rendered the world spiritual, and sin, indeed, is an element essential for progress (*The Collected Oscar Wilde*, 2007: 426-427).

The discussions Basil, Lord Henry and Dorian make concerning the contemporary state of art, the individual's position there, and the society's role help the reader see into the context of aestheticism in the period. Deaglán Ó Donghaile informs that Wilde's praise of individualism above everything in his nonfiction prose such as "The Soul of Man under Socialism" is to feed anarchy, which is the stairway to cultural refinement (2020: 158). From this perspective, Wilde's type of aestheticism is a result of the individual's resistance to the oppressive capitalism that blunts creativity and intellectual capacity, and hence, is anarchic. Dorian seems to be an anarchist in terms of his resistance against the authority of temporality and his commitment to individualism; however, his addiction to everything luxury, ornamented, or sensational takes encouragement only from the material possessions of the culture he revolts against. Basil implies this matter as he intends to bring into reality a new character for art who will contribute, with his manners and style, to the way his audience sees his paintings. For Basil, art's ability to transform things into better exports the primitiveness of social constructs as well as showing an indulgence in an empty idealism. At this point, he proposes a new sort of art, which is obviously represented by the character of Dorian. Deconstructing Dorian, in this sense, is to dismantle the capitalist pieces that make him. Basil, while initially warned by Lord Henry against the vanity he might see in Dorian, says that he sees everything in him, and he is a suggestion of a new manner (Wilde, 2001: 14). He continues reflecting on how Dorian's aestheticism differs from the conventional definitions: Dorian is more present on the painting "when no image of him is there" (Wilde, 2001: 14).

Jed Etsy claims that Dorian is a character following a self-developmental pathway which is devoid of certain aims or endpoints; he does not pursue any middle-class teaching on morality or self-discipline, either (2013). In this respect, the novel axes Victorian realist fiction, letting deformity and degeneration stream into the cracks it opens. Although in *The Theory of the Novel* Lukács fiercely argues that "neither can a totality of life which is by definition extensive be achieved by the object's being annihilated- by the subject's making itself the sole ruler of existence" and "however high the subject may rise above its objects and take them into its sovereign possession, they are still and always only isolated objects, whose sum never equals a real totality" (1988: 54), as a result of the strives of Western authors prioritizing cultivation and progress, realism found its way through naturalist and romantic ways of expression. Realist fiction occu-

piated the most powerful domain in Victorian fiction with its elucidative function. This, however, did not prevent either the dissipation of the middle-class material discourse or the decomposition of the discourse of development commodity culture advertises in every realm, among which fiction being the most fit (Lukács, 1989: 173). While Western realists might appeal to Lukacs' depiction of the protagonists being the outcomes of capitalist (and humanist) framework, late-nineteenth century fiction generally employs protagonists who are either tools of the societal norms or exceptional enough to keep contemplating on, and hence, questioning those norms.

The novel should also be conceived to be a frame of limitations surrounding the middle-class morality, embodied by the dullness of the commodities Dorian accumulates, such as books, jewels, Basil's belongings, and eventually, the knife that kills Basil and the portrait. These commodities Dorian surrounds himself with seem to be the spillovers of his polluted self. Dorian's absorption of the corrupting commodification into his self is further evident in the portrait's expensive frame whose "elaborate character ... had made the picture extremely bulky" (Wilde, 2001: 117) and which projected the capitalist soul of its owner in complete accuracy. Wilde takes on a Marxist attitude when broadcasting Dorian's backward progress in degeneration due to the commodification of the self. Despite the widespread commentary on aestheticism as a revolutionary movement, Wilde's aesthete in the novel is strongly bound up with the conventions of the bourgeoisie, the commodity culture of the period.

Dorian's portrait, shining out throughout the narrative with its foremost function to represent Dorian's soul, turns out to be an object to scrutinize the degenerative impact of commodification in Britain. Dorian's potentiality to establish his presence now depends on murdering Basil, who once created Dorian with an artistic endeavor. Is art, at this point, a performance which determines both the composition and the decomposition of aesthetics, or a threatening commodity endangering the certitude of beauty? The portrait appeals to both of these aspects, which could be read as Wilde's criticism of the fancy of beauty idealized and marketed by British empire-beauty given in the novel as the sublime, but causing the erosion of its own product. In this sense, the portrait does exhibit the dynamics of Dorian's soul rather than of Basil's as he puts it. We witness Dorian's insatiable appetite to consume others throughout the narrative. While art is theoretically inexplicable and interminable, but is to maintain its inherent merit, in the novel, it imprisons such ideological constructs, taking possession of power

in the dismay of beautiful Dorian. The portrait rejects projecting the artist's subjectivity, too. It functions like a television broadcasting the reality of decay in and by the capitalist culture in the late-nineteenth century Britain. Art in this respect is the embodiment of two selves, one of which seeks to erase the meaning of the commodified and materialized society, while the other, coming alive with the help of the decay that same commodification involves. Art, when performed in such a setting, has to destroy the self-indulgence it has instead of enjoying it. The degeneration of Dorian's portrait in tandem with the arbitrary, self-centered morals of the middle class is another critique magazines such as *Christian Leader* made. Wilde's heavy use of the ornaments and decorative elements Dorian ecstatically wants to own was scrutinized by the prominent aesthete, Walter Pater, too. He stated that Wilde's conflicting views with the middle class, specifically with their obsession with commodities, turns the novel into a political text (Beckson, 1997: 1-6). This fact regarding the novel's aesthetic position changes the paradigms of aestheticism claiming detachment from literary realism. Commentating on the portrait as a commodity derived from the materialized nineteenth-century culture, Pater said that it functioned as an allegory of the ugly reality of the commodified Victorian middle class, which, in turn, enabled Wilde to expose the capitalist perception fully as the middle-class obsession with the commodity underlying their industrial lifestyle became apparent with Dorian's moral degeneration growing bigger and bigger. Moreover, the details of the accessorized culture are given thoroughly in the novel, which brings in a popular mood, but the popular Victorian concept of *doppelgänger* is handled differently in that Wilde's *doppelgänger* functions as commodified object of art.

Lord Henry tends to acknowledge the initially anti-capitalist position of the portrait, which is cultivated by Basil. The thrill brought by artistic experience is contrary to the dull, singular ideology of capitalism. He feels that his perception of aesthetics reaches a new level, and Basil's ideas on art have a strong impact on it. He now thinks that influencing a person means giving them one's own soul; also, realizing one's nature perfectly is the real aim of life (Wilde, 2001: 20). He mentions the morals as "the terror of society", religion, "the terror of God", both of which are modernist discourses generated by the modern capitalist culture. Such terrors are rooted in relatively invisible but equally effective forms of governing units by which individuals are regulated. Wilde's common notion of art and aestheticism provides an alternative to perceive things by centralizing pleasure to produce

the subjective self- this, as Lord Henry states, is the ultimate aim in life (Wilde, 2001: 20). He is also focused on improving his own self in this respect; else, as an individual, he will face the terror awaiting in the outside world. The terror will bring about the descent in the self and the intellect, and indeed, for Wilde, the collapse in these two enables the establishment of modern societies. It is required that human conscious be revolutionary enough to challenge such authorial sanctions. The novel, however ironically, takes hold of this requirement superficially, and we read Dorian's launch as a member of the commodity market.

Basil's commentary on the aesthetic structure specific to Dorian also relates to a political understanding infused into the realm of art. Wilde's antagonistic attitude to literary and artistic realism bears on the capitalist culture that aims to singularize distinctions and define life by commodification. Basil expresses the need to isolate oneself from the reality and to embroider beauty in the most abstract ways possible; this is the reason why he likes to hide Dorian's portrait from people. Hallward's attitude ascribes autonomy to the artwork in that being devoid of an attributed reality, artwork carries features unique to itself. Although initially arguing against this statement, Lord Henry later on accepts that the mind of the modern man who cannot credit the abstract is no different than a bric-à-brac shop with everything in it priced above its value (Wilde, 2001: 15). Such minds lack meaning and life because they are too commodified to serve for an imaginative purpose.

In the novel, personality, too is given as an aesthetic meta that is adjacent to the strong aura of beauty, and it is a tool to beguile people. For Basil, the personality Dorian has fills him with terror since it feels like a peril attempting to exploit his artistic sentiments. Dorian, in this case, poses a threat to both Basil's feeling of (soul) and his production of (art) aesthetics. This details Dorian's positionality as servicing the process of commodification developing hand in hand with British decadence. When he tells Lord Henry that he "felt that this grey, monstrous London of [theirs], with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins, as [Henry] once phrased it, must have something in store for [him]" (Wilde, 2001: 48) while "wander[ing] eastward, soon losing [his] way in a labyrinth of grimy streets and black, grassless squares" (Wilde, 2001: 49) in his seeking for beauty, Dorian does not appear as a British elite taking evening walks on London streets, but as a voyager stuck in the industrial city. Therefore, underneath Wilde's aesthetic coverage of the novel lies the threadbare and aged in-

dustrial city with all its deformity, ultimately defiling the fanciful realm of beauty.

The novel also conducts the story of Sybil and James parallel to Dorian's. The lives of the lower-class siblings are devastated upon their meeting Dorian. Following his encounter with Sybil, who at the time earns her living as a poor actress, Dorian falls in love with her and they start a committed relationship. However, this is the first time for Sybil to experience a real relationship, and once she tastes the depth of the sensations aroused by the relationship, she is unable to perform on the stage as beautifully as before. This, in turn, causes Dorian to fall out of love. Abandoned by Dorian, Sybil commits suicide, and Jack, upon hearing the sad news, confronts Dorian, leading to the events which bring about Dorian's self-destruction. Scheible states that Dorian, his portrait and the siblings are no more than representatives of the British sensibilities of the time- these sensibilities themselves produce the threat that brings down and destroys those same sensibilities that hold the society together (2014: 141). In this respect, John P. Riquelme declares that while "the narrative [in the novel] is permeated by the aesthetic since it concerns throughout the desire to create, experience, possess or destroy beauty" (2000: 617), Wilde's identity as an Irish is readable in his conceptualization of the threat in the novel stemming from the very culture, rather than from a foreign, brutal influence. Dorian is the real threat. Basil's reflections on the first time he meets Dorian tell the way he felt he had to take out what is inside his soul, and how terrifying this experience was for him:

A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. ... Something seemed to tell me that I was on the verge of a terrible crisis in my life (Wilde, 2001: 10).

The last chapter tells Dorian's inevitable return to basics- he is the victim of his sensual pursuits, and now he has lost both his youth and his innocence. While his plan had been to eternalize his beauty, now he is aware that "he had tarnished himself, filled his mind with corruption and given horror to his fancy; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so" (Wilde, 2001: 209). His hedonism, as fierce as it may be, gets him further away from the freedom he had wished to experience. Hypnotized by the material entities and binding his sensuali-

ty to the manifestation of infinite youth, Dorian is the outcome as well as the agent of the commodity culture. His endeavor to detach from the customary nature of life, society and time turns him into a sensational object. The concepts of the aesthetic individual overlooking the capitalist society with the claim to experience beauty, and the materialized individual contributing to the spin of the capitalist wheel overlap and merge into each other, representing the nonexistence of a healthy equilibrium between the imagined beauty and material circumstances. Dorian, instead of resisting to the catastrophic end, surrenders to the aesthetic end art brings. Indeed, all narrative by Dorian reflects an ally of individual desire and authority, two frontages between which he becomes a commodity (Psomiades, 1997: 187).

For Riquelme, the gothic convention in *The Picture of Dorian Gray* is another factor that makes the modern self and effectuates the consuming individual. He argues that we should find the gothic context providing a justification of Englishness as opposed to the periphery, the other, which has to be colonially defeated. The efforts to render Englishness as the center in opposition to the colonized subjects cause a gothic distress, and Riquelme argues that the novel employs this same theme, which manifests itself in Wilde's integration of the aesthetic with the gothic creation of a modernist concept of human (2000: 618). Wilde's use of gothic conventions with an emphasis on the duplicities, whether it be a doppelgänger or the doubles of objects, also serves for the revelation of the danger of exploiting the inter-polar distance (Sedgwick, 1986). Riquelme emphasizes these gothic duplicities as the initiators opening a space for the exhibition of the threats of aestheticism.

Conclusion

Wilde's *The Picture of Dorian Gray* stands on a point positioned between the commodity culture and idealized aesthetics. Indeed, at the core of the novel lies this very contradiction between what is told and what is practiced in reality. Aside from the fictional story revealing itself as a manifestation of Dionysiac aspirations and forever youth, *The Picture of Dorian Gray* has a moralist ground that necessitates the catastrophic end of its protagonist. The construct of Dorian in Basil's mind, surviving with all its beauty, ultimately ends up as the objectified scapegoat of artistic creation. Interpreting this case into Wilde's context of commodification, one recognizes the soul's initial portrayal as a naïve, timeless work of art, which, as the plot progresses and reaches to an end, emerges as a motif functioning

with the dynamics of commodification, eviscerates Wilde's alleged desire, and dies away. We read Dorian as the devouring protagonist during his endeavor to both conserve and consume his obsession with commodities, which constitutes the basis to Wilde's critique of the capitalist culture. As opposed to the warnings he gives against the threats capitalism poses to the human soul in his essay, "The Soul of Man Under Socialism", he introduces Dorian as a devotee of commodities for consumption. This is evident, as Gagnier states, even on Dorian's face produced by modernity (1986: 65). As Kirsten MacLeod argues, Wilde places aestheticism in opposition to the class-based establishments of decadence, present in *The Picture of Dorian Gray* as the manifestation of damaging impacts of capitalist culture (2006: 79.) Beneath the representation of the aesthete is the commodity culture and the promotion of it; Wilde ridicules the middle-class Englishman imagery by means of the portrayal of the artist as a commercial figure.

References

- Christian Leader* (1890, July). Ed. Karl Beckson (1997). Routledge.
- Clausson, Nils (2003). "‘Culture and Corruption’: Paterian Self Development versus Gothic Degeneration in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*". *Papers on Language and Literature*, 39(4):339–364.
- Deane, Seamus (1995). "Imperialism/Nationalism". *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 354–368.
- Donghaile, Deaglán Ó (2020). *Oscar Wilde and the Radical Politics of the Fin de Siècle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ellmann, Richard (1988). *Oscar Wilde*. New York: Alfred A. Knopf.
- Etsy, Jed (2013). "Souls of Men under Capitalism: Wilde, Wells, and the Anti-Novel". *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. Oxford: Oxford University Press, 101–126.
- Gagnier, Regenia (1986). *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press.
- Gagnier, Regenia (ed.) (1991). *Critical Essays on Oscar Wilde*. New York: G. K. Hall and Co.
- Gilmour, Robin (1993). *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context, 1830–1890*. New York: Longman.

- Lukács, Georg (1988). *The Theory of the Novel*. Kent: Whitstable Litho Printers Ltd. First published 1920.
- Lukács, Georg (1989). *The Historical Novel*. Merlin Press. First published 1937.
- MacLeod, Kirsten (2006). *Fictions of British Decadence: High Art, Popular Writing, and the Fin de Siècle*. Basingstoke: Palgrave.
- Mao, Douglas (2008). *Fateful Beauty: Aesthetic Environments, Juvenile Development, and Literature, 1860-1960*. Princeton: Princeton University Press.
- Matsuoka, Mitsuharu (2003). "Aestheticism and Social Anxiety in *The Picture of Dorian Gray*." *Journal of Aesthetic Education*, 29: 77-100.
- Notice in Scots Observer* (1890, 5 July). Ed. Karl Beckson (1997). Routledge.
- Psomiades, Kathy (1997). *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Review in Daily Chronicle* (1890, 30 June). Ed. Karl Beckson (1997). Routledge.
- Riquelme, John Paul (2000). "Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*". *Modern Fiction Studies*, 46(3): 609-631.
- Said, Edward W. (1944). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Scheible, Ellen (2014). "Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in *The Picture of Dorian Gray*". *New Hibernia Review*, 18(4): 131-150.
- Sedgwick, Eve K. (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Routledge.
- The Collected Oscar Wilde* (2007). New York: Barnes and Noble Inc.
- The Complete Letters of Oscar Wilde* (2000). Ed. Merlin Holland and Rupert Hart-Davis. London: Fourth Estate Limited.
- Wilde, Oscar (2001). *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books Ltd. First published 1891.
- Williams, Raymond (1989). "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism". *The Politics of New Modernism: Against the New Conformists*. New York: Verso Books, 37-48.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



MORE THAN A BOARDING HOUSE: GENERATION OF HETEROTOPIA IN HAROLD PINTER'S *THE BIRTHDAY PARTY*

Bir Pansiyondan Fazlası: Harold Pinter'in *Doğum Günü Partisi*'nde Heterotopya Oluşumu

Ömer Kemal GÜLTEKİN*

ABSTRACT

One of the pioneering playwrights of postwar British drama, Harold Pinter is usually known for his plays' absurd features and for his combination of elements like comedy and threat in an unprecedented way. Nevertheless, Pinter's ingenuity cannot merely be confined to such a specific framework, and this paper explores a rather neglected main dramatic element in his most well-known and commonly-studied play *The Birthday Party* (1959). Taking Michel Foucault's definition of heterotopia into consideration, this paper analyses the specific selection of a boarding house as the setting of the play and focuses on the spatial markers' contribution to the ambiguity intentionally engendered by the playwright. Meanwhile, the status of the boarding house put under scrutiny reveals the perfectly heterotopic nature of the place. The boarding house in the play hosts a spectrum of contradictory places in its complicated constitution such as a delivery room, a hideout, a womb, and a playground. In this sense, the boarding house constitutes a catalyser which Pinter employs to further blur the relationships and the dialogue between the characters. This study, investigating all these heterotopic features in detail, once again marks the undeniable influence of the setting on the action and dialogue in a play. By putting an emphasis on the heterotopic features of the setting in *The Birthday Party*, it underlines the significance of the setting in denying the revelation of a unique and simple conclusion and promoting multiple ways of reading the play.

Keywords: *The Birthday Party*, Harold Pinter, heterotopia, Michel Foucault, boarding house.

ÖZ

Savaş sonrası İngiliz tiyatrosunun öncülerinden biri olan Harold Pinter, genellikle oyunlarının absürt özellikleri ve komedi ile tehdit gibi elementleri daha önce görülmemiş bir şekilde bir araya getirmesiyle bilinir. Ancak Pinter'in ustalığı yalnızca bu

* Assist. Prof. Dr., Mehmet Akif Ersoy University, Faculty of Arts and Sciences, English Language and Literature Department, Burdur/Türkiye. E-mail: omerkemalgultekin@mehmetakif.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2438-0322.

çerçeveye hapsedilemez ve bu çalışma, onun en iyi bilinen ve en yaygın olarak çalışılan eseri *Doğum Günü Partisi*'nde (1959) oldukça göz ardı edilen bir ana dramatik unsuru değerlendirecektir. Bu çalışma, Michel Foucault'un yapmış olduğu "heterotopia" tanımını göz önüne alarak, özellikle bir pansiyonun dekoratif mekân olarak seçilmesinin yazar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan belirsizliğe katkısını analiz eder. Bu esnada söz konusu pansiyonun statüsü, oyundaki mekânın mükemmel heterotopik doğasını ortaya çıkaracaktır. Oyundaki pansiyon, bir doğumhane, bir sığınak, bir rahim ve bir oyun parkı gibi çatışan mekânlar dizisine ev sahipliği yapmaktadır. Bu bakımdan oyundaki pansiyon, Pinter'in karakterler arasındaki ilişkiyi ve diyalogları daha da bulanık hale getirmek için kullandığı bir katalizör oluşturmaktadır. Tüm bu heterotopik özellikleri detaylı bir şekilde inceleyen bu çalışma, mekânın bir oyundaki aksiyon ve diyaloglar üzerine olan yadsınamaz etkisini bir kez daha vurgular. *Doğum Günü Partisi*'ndeki dekoratif mekânın heterotopik özelliklerine vurgu yaparak, oyundaki mekânın tek ve basit bir sonuç açığı çıkarmayı inkâr etmede ve oyunu farklı şekillerde okumayı teşvik etmedeki öneminin altını çizmektedir.

Anahtar Sözcükler: *The Birthday Party*, Harold Pinter, heterotopya, Michel Foucault, pansiyon.

Introduction

Being one of the cornerstones of British Drama of the 20th century, Harold Pinter paved the way for an innovative representation of contemporary reality on the modern stage. His unique style brought about the coinage of the term "Pinteresque" in the following years after his literary success. Having attracted the attention of the critics with this novel style, Pinter's plays have been put under strict scrutiny. Meanwhile, more often than not the oeuvre of the playwright is associated with the Theatre of the Absurd and the dysfunctional language lacking accuracy and complicating the message is compared to the plays of Samuel Beckett. Besides absurd features, the other prominent criticism of Pinter's dramatic works focuses on violence and silence that are punctuating the action and the dialogue of the characters. In line with these popular subjects, with Peter Raby's words, "Critics, reviewers and academics constructed a vocabulary to help us deal with the elusive quality in Pinter: Pinteresque, the Pinter pause, comedy of menace" (2009: 2). As violence does not usually openly occur but rather stay as a form of threat, "comedy of menace" has become the other term that has often populated the writings of Pinter critics. Apart from these subjects, Pinter's works has been analysed to underline the politics, power relations, gender issues and the like. Among these critical works, the setting of Pinter's plays has probably been the least attractive to the critics. However,

the playwright's choice of settings, without any doubt, functions as a catalyst to improve the plot and language of his plays. The pivotal aim of this paper, in this regard, is to bring the setting of *Birthday Party* – the most well-known play of Pinter – under scrutiny to unfold the spatial markers contribution to the play, referring to the concept Heterotopia defined by French philosopher Michel Foucault.

Foucault defines heterotopia in comparison to utopias with a mirror analogy, that is, a mirror is a utopic site for being an unreal and virtual place, yet, on the other hand, it is real because it “does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that [the object] occup[ies]” (1986: 24). In a similar way, heterotopias inherit the same paradox, they are not only present but also absent – “a sort of mixed, joint experience” (Foucault, 1986: 24). They are present because heterotopias are real, just like the reality of the image on the mirror, yet on the other hand, they are different from the real, they are unreal and “placeless,” again like the reality reflected through the looking glass. As for the other real-life examples, this absent presence may not be detected as easy as it is to be seen on a mirror; yet heterotopias or the “counter-sites” are redundant in every other culture, and they are “simultaneously represented, contested, and inverted” by the other places. As Foucault puts it, although the location of these places can be precisely indicated, they are “absolutely different from all the sites that they reflect and speak about” (1986: 24). For instance, “crisis heterotopias” – one of the forms Foucault defines – like “psychiatric hospitals” do not only function as hospitals but they are also “reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis” (1986: 24). Basically, it can be claimed that the definition, function and/or the meaning of heterotopias are multi-layered and they are not as clear as their physical location.

Heterotopia and The Boarding House

The boarding house, with regards to Foucault's conception of the term, constitutes a saturated instance of Heterotopia in Pinter's *Birthday Party*. The play is basically about an outcast protagonist, Stanley Webber, who has been living in a seaside boarding house for a while. The main conflict of the play is disclosed when two nebulous men in dark suits arrive at the boarding house and start threatening the household with their words and actions. The tension peaks during the games played at the birthday party given for Stanley and it becomes a transformative event for him. In the morning of the birthday party, Stanley appears to have become one of the

dark suited men and he leaves the boarding house with them. On top of Pinter's genius to utilise language, silence and action, the choice of setting in the play multiplies the layers of meaning generated. The playwright chooses a distant boarding house by the seashore as the only location for all the three acts. There is no doubt that this choice is for a reason and as the meaning of the boarding house is further analysed, the mystery behind this setting will further be disclosed.

One of the core principles Foucault identifies a heterotopia with is incompatibility and the heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible. The boarding house, in this respect, is a perfect example of heterotopia, because it is a hybrid space carrying the features of a home, as well as an unknown place. It is supposed to offer the customers the comfort of a house while it is a home for strangers. Joanna Pready's analysis of hotel space to clarify the incompatibility of these heterotopic places is also applicable to a boarding house: "The dichotomies between the individual and the mass, and between alienation and community are caught up in the physical space of the hotel, and are further complicated by the opposition between home and holiday that the hotel rests upon" (2009: 7). In other words, someone visiting a hotel, or a boarding house is home while he is away; he is alone, while he is a part of the crowd; he is resting, while he is travelling. As Pready further elaborates on his idea, "Life in [. . .] the 'hotel-world' is built on contradictions; it creates both feelings of familiarity and strangeness, rootlessness and stasis, freedom and inhibition" (2009: 8). Pinter's boarding house is endowed with the same incongruities: on the one hand, it invites customers to visit this place and enjoy their time, yet, on the other hand, somehow paradoxically, it promises segregation and solitude just like a reclusory. It is both inviting people and keeping them away. Thus, this is the perfect spot for Pinter to brew the conflict between the inside and the outside, the familiar and the unknown, the safe and the threatening.

When the play commences, the familial atmosphere, which is the basic difference of a boarding house from a hotel and probably the reason why Pinter locates his play into the former rather than the latter, is so intense that it can be rather shocking to hear that Stanley, the protagonist, is indeed a customer rather than the naughty and lazy child of the old couple, Petey and Meg. Indeed, the audience can easily be confused about the status of the house, since Pinter does not disclose the commercial status of the house at the beginning of the play with stage directions, and rather leaves it

over to Meg's early speech with Petey in the first act. As it is aforementioned, *Birthday Party* is commonly classified as a part of the Theatre of the Absurd and the boarding house as the setting is another source of this absurdity with its incompatibility to being a business place. It is a replica of Foucault's mirror, that is, it is a commercial place and the customers are supposed to pay, but simultaneously, it is a house and not with a commercial status. The absurdity and incompatibility of the boarding house's status also accounts for the ambiguous relationship between the residents. As the primary example, the way Meg wakes Stanley up and calls him down to breakfast marks the absurd relationship between them:

PETEY. Didn't you take him up his cup of tea?

MEG. I always take him up his cup of tea. But that was a long time ago.

PETEY. Did he drink it?

MEG. I made him. I stood there till he did. I'm going to call him. (She goes to the door.) Stan! Stanny! (She listens.) Stan! I'm coming up to fetch you if you don't come down! I'm coming up! I'm going to count three! One! Two! Three! I'm coming to get you! (She exits and goes upstairs. In a moment, shouts from STANLEY, wild laughter from MEG. PETEY takes his plate to the hatch. Shouts. Laughter. PETEY sits at the table. Silence. She returns.) He's coming down. (She is panting and arranges her hair.) I told him if he didn't hurry up he'd get no breakfast.

PETEY. That did it, eh?

MEG. I'll get his cornflakes. (Pinter, 1990: 23-24).

Is she his mother or the landlord? Is this Stanley's home or is he a tenant? Later the situation even takes a more absurd form when the two start flirting with each other. The Oedipal references Pinter gives in his plays are already known (Gordon, 2013: 30; Wyllie & Rees, 2017: 65). The playwright utilises these references to generate a sense of ambiguity in *The Birthday Party* which he sustains during the whole play. Meanwhile, each novel ambiguity adds another level to Pinter's heterotopia. In that respect, the biggest ambiguity of the play is revealed when Meg informs Stanley about the imminent arrival of two strangers. The announcement of two unknown characters arriving soon detonates the peaceful home atmosphere of the boarding house and turns it into a possible hideout. As soon as he hears of the news, Stanley starts acting suspicious and this calls obvious questions into someone's mind.

MEG. Without your old Meg. I've got to get things in for the two gentlemen.

A pause. STANLEY slowly raises his head. He speaks without turning.

STANLEY. What two gentlemen?

MEG. I'm expecting visitors.

He turns.

STANLEY. What?

MEG. You didn't know that, did you?

STANLEY. What are you talking about?

MEG. Two gentlemen asked Petey if they could come and stay for a couple of nights. I'm expecting them. (She picks up the duster and begins to wipe the cloth on the table.)

STANLEY. I don't believe it. (Pinter, 1990: 29-30).

Robert Gordon indicates that the audience "may well wonder if Stanley has indeed been concealing a secret about himself" and consider him as "either criminal or victim" (2013: 32). This mystery is never resolved in the play, but it attributes a new spatial character to the setting. The protagonist is an outcast character and he has been hiding in this boarding house or hideout.

As the play proceeds, the layers of place keep accumulating on this boarding house. Another one of these layers is unravelled when McCann and Goldberg start interrogating Stanley and try to solve the mystery of his past. First "GOLDBERG sighs, and sits at the table right" next to Stanley and then "MCCANN slowly sits at the table, left" (Pinter, 1990: 56). With the stage directions, the place is transformed into an interrogation room and Stanley is pestered by the questions of the two dark-suited characters. Momentarily punctuated by some silence, the verbal and physical tension keeps rising until McCann grabs Stanley's glasses and they "circle" him and make him cry (Pinter, 1990: 59-62). This last scene also refers to the boarding house taking a form of delivery room, and as it will be further analysed in the following part of this article, McCann and Goldberg may easily be described as the surgeons conducting a caesarean operation to force Stanley out of his mother's womb. Before passing to the analysis these alternative places hosted inside the boarding house, it can be concluded that it is the heterotopic nature of the boarding house that makes McCann and Goldberg confront Stanley and create the main conflict of the play. On the one hand, it is necessary to refer back to Pready's analysis at this point and remind that the boarding house is a place where the familiar and the

strange may co-exist. On the other hand, by creating such heterotopia of incompatible places could Pinter bring a home, a boarding house, a hideout, an interrogation room and a delivery room together. Or even, the list can be extended to include a prison, which Gülten Silindir Keretli uses to analyse the pressure Goldberg and McCann exerts on the protagonist (2023: 37-50).

The metaphorical reading of the play in consideration of the title further accentuates the heterotopic nature of the play's setting. For Foucault, "there are privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis: adolescents, menstruating women, pregnant women" and he uses the term "crisis heterotopia" to refer to these special places (1986: 24). The boarding house, in this sense, is a true "crisis heterotopia," because it is a place where a birth is taking place and it is obviously the rebirth of the protagonist. As it is understood from the dialogue between Stanley and Meg, Stan used to be a pianist, yet, one disappointing experience of failure broke his courage and he gave up.

"In a sense," as Richard C. Slocum explains, "Stanley has withdrawn from society and returned to the womb represented by the surrogate parents Meg and Petey" (1978: 14). Rather than challenging the bitter reality and striving to find his way back, Stanley reclines to the comfort of laziness and sees no problem in relying completely on the old couple. At this juncture, once again Pready's words about a hotel can be inspirational to understand the pivotal role of the boarding house in the play: As a "self-contained building" the hotel provides an autonomous space, "a walled off space within a space, a mini city within a major one" with its own facilities to supply food, entertainment and protection for the customers (2009: 9). The same analogy perfectly matches to the relationship between Stanley and the boarding house. The protagonist, cocooned into the boarding house does not work to supply any kind of income to the household but rather grumblingly consumes the food served by them. He only steps out of the house to smoke and does not even bother to help Meg do the shopping. The boarding house provides him the comfort of an eternal holiday within this "walled off space" separated from the rest of the world.

Besides the food, the boarding house also provides Stanley protection or a sense of security from any external menace. To highlight the sense of security, Pinter, showing his spatial mastery, places a small hatch at the centre of the setting. Meg serves food through the hatch for Stanley and it

may stand for the naval cord to buttress the womb metaphor. Yet, the function of the hatch is not merely limited to this: whenever Stanley feels threatened, he reclines his back against the hatch or goes inside the kitchen and secretly spies through the hatch. The first instance occurs when Goldberg and McCann are introduced for the first time:

Enter, by the back door, GOLDBERG and MCCANN. MCCANN carries two suitcases, GOLDBERG a briefcase. They halt inside the door, then walk downstage. STANLEY, wiping his face, glimpses their backs through the hatch. GOLDBERG and MCCANN look round the room. STANLEY slips on his glasses, sidles through the kitchen door and out of the back door (Pinter, 1990: 36-37).

Without saying anything, Stanley watches them and then escapes. When he tries to do the same at the beginning of the second act, it is not possible for him to run away. As soon as he enters and spots McCann on the table busy with tearing the newspaper, Stanley attempts to abstain from confronting him: “STANLEY goes into the kitchen and pours a glass of water. He drinks it looking through the hatch. He puts the glass down, comes out of the kitchen and walks quickly towards the door, left. MCCANN rises and intercepts him” (Pinter, 1990: 47). Once again, at the end of the party Stanley attempts to go back to the kitchen through the hatch since he is intimidated by McCann and Goldberg: “STANLEY, as soon as the torchlight hits him, begins to giggle. GOLDBERG and MCCANN move towards him. He backs, giggling, the torch on his face. They follow him upstage, left. He backs against the hatch, giggling” (Pinter, 1990: 75). The kitchen is sitting at the heart of Stanley’s sense of security and satisfaction. It certainly constitutes a world within another world and it is privileged for Stanley and the surrogate mother Meg. The protagonist is lured by the privileges of this heterotopic space and has no intention to check out.

From this vantage point, the idea embraced by the critics like Jane Wong Yeang Chui presents the antagonist, McCann and Goldberg, as “liberators” challenging the common view of them being mere “intruders,” in that, “The intruders paradoxically take on roles of persecutor and liberator, and in doing so, they reveal the exploited as the exploiter.” (2013: 15). In other words, it is also possible to say Stanley, who is persecuted by McCann and Goldberg, is also a persecutor abusing the benevolence of Meg and Petey. Therefore, the act of forcing him out of his den can be attributed a positive connotation. Drawing attention to the first name of Goldberg,

which is Nat, Charles A. Carpenter, tags *The Birthday Party* as a play of “Nativity” and states that

Living up to his first name, Nat succeeds in separating the infantile Webber from an insulated web of self-indulgent womb-life, and in removing him to the exposed web of moral, social, and familial obligations outside. In short, he effects a forced birth (1974: 392-93).

It is the protagonist’s birthday and he is reborn as a different man right after his birthday party. As Bernard F. Dukore puts it, “The intruders turn Stanley into what McCann calls a new man. At their hands he is reborn, made into a different kind of person on a birthday that becomes a birth-day” (1988: 31). When the play begins, he is first visualised as “unshaven, in his pyjama jacket and wear[ing] glasses,” (Pinter, 1990: 24) whereas in the morning after his birthday he is converted into the opposite: he is “dressed in a dark well cut suit and white collar. He holds his broken glasses in his hand. He is clean-shaven” (Pinter, 1990: 91). With this regard, the boarding house is a crisis heterotopia and it witnesses a painful metaphorical rebirth.

Another common feature of Foucault’s crisis heterotopia is its temporariness. The crisis, as understood from the examples Foucault gives – “adolescents, menstruating women, pregnant women” (1986: 24) – lasts for a while and then it must be resolved; it cannot be forever. Unlike a normal house, a boarding house is supposed to be a temporary residence for its customers, for people are allowed to stay there only for a limited period of time. This feature of the place is certainly in line with the womb metaphor of the play. This crisis heterotopia can be occupied or reserved for the defined duration of pregnancy, thus, Stanley’s attempt to return and stay here without any consideration to leave, is against its rules. Therefore, the selection of this heterotopic place again contributes to the meaning fostered by the whole play and adds another layer of contemplation for the dexterity of the playwright.

The final principle of Heterotopia to be discussed here is again related to the ambiguous nature of the boarding house. It is already highlighted that the boarding house both invites and keeps people away. By and large, customers are allowed to enter a boarding house while the others are supposed to stay out. Consequently, a boarding house is a place which everybody may use, yet it requires certain procedures to be followed. Just as Foucault clarifies,

Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable. In general, the heterotopic site is not freely accessible like a public place. Either the entry is compulsory, as in the case of entering a barracks or a prison, or else the individual has to submit to rites and purifications (1986: 26).

Pinter's heterotopia is as open as it is closed, is private as much as it is for the public; it is isolated but also in touch with the rest. Excluding the owners of the boarding house, there are four more characters visiting the place in *The Birthday Party*. Stanley, McCann and Goldberg are customers and they are supposed to pay the owners for their stay. Only character who does not intent to stay is Lulu and she is not a customer but a friend and a neighbour. Therefore, to have access to this place, one should either personally know the owners or must have an intention to pay, and to be able to stay, they are supposed to pay the price to the owners. The process of checking in, in this respect, can be considered as one of the premises of the boarding house as heterotopia. Stanley, McCann and Goldberg are all expected to follow this rite but it is never seen if they do. It is already discussed that Stanley's indefinite stay violates another rite of limited duration. Moreover, McCann and Goldberg's act of torturing the others is also not matching with the rites of the place. Although they look like suit-wearing gentlemen, they easily ignore the house rules. These conflicts between the rites of the place and the actions of the characters going on throughout the whole play becomes one of the major fuels energising the audience's attention. Once again, the subtle choice of such heterotopia becomes a critical element of the play to create an atmosphere of ambiguity. As Pinter does not seek a clear-cut conclusion but rather makes the audience question, the heterotopic nature of the setting provides an immaculate nest for this ambiguity to grow.

Conclusion

All in all, the boarding house serves as an immaculate example of heterotopia to match the ambiguity the playwright engenders to puzzle the audience. Primarily the boarding house becomes an imbrication of multiple incongruous places in a single setting, including a playground, an interrogation room, a party room, a delivery room, a womb, or a hideout. It is the liminal status of the boarding house that allows the unification of all in such a heterotopia; on the one hand it promises the comfort of a hotel or a utopia, while, on the other hand, it is imbued with domestic familial atmosphere. The boarding house is Pinter's mirror, it segregates the characters

from the outer world, but it still maintains the connection; it is a world promising familiarity while being unknown; it is inviting but also keeping out. Together with this, the boarding house turns out to be a crisis heterotopia, because it metaphorically narrates the rebirth of the protagonist. Only some people have permission to use the boarding house and the check in rites as well as the other rules of the house must be followed to stay here. Given all these peculiarities of the boarding house, its contribution to the meaning of the whole play is non-negligible. The ambiguity of the relationships between the characters and their past, the prospect of different realities and interpretations, and the arduousness of reaching a clear-cut conclusion are merged into the heterotopic nature of the boarding house.

References

- Carpenter, Charles A. (1974). "‘What Have I Seen, the Scum or the Essence?’ Symbolic Fallout in Pinter’s Birthday Party". *Modern Drama*, 17(4): 389–402.
- Chui, Jane Wong Yeang (2013). *Affirming the Absurd in Harold Pinter*. London: Palgrave Macmillan.
- Dukore, Bernard F. (1988). *Harold Pinter*. London: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Gordon, Robert (2013). *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Pinter, Harold (1990). *Complete Works*. New York: Grove Press.
- Pready, Joanna E. (2009). *The Power of Place: Re-negotiating Identity in Hotel Fiction*. Doctoral Dissertation. Nottingham: University of Nottingham.
- Raby, Peter (2009). "Introduction". *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Vol. 2. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 1–4.
- Silindir Keretli, Gülten (2023). *A Foucauldian Reading of Power and Space in Harold Pinter’s Dramatic Output: The Birthday Party, The Dumb Waiter, The Hothouse, The Caretaker and One for The Road, The Mountain Language, Ashes to Ashes*. Doctoral Dissertation. Ankara: Atılım University.
- Slocum, Richard C. (1978). *The Rite of Initiation in Pinter’s the Birthday Party*. Master’s Thesis. Charleston: Eastern Illinois University.

Wyllie, Andrew & Rees, Catherine (2017). *The Plays of Harold Pinter*. London: Bloomsbury Publishing.

The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



EYYÛB BİN HALÎL 'İN TEZKİRETÜ'L -ACÂYİB VE TERCEMETÜ'L -GARÂYİB ADLI ESERİNDE TAŞLAR

Stones in Eyyûb Bin Halîl's Work Named *Tezkiretü'l -Acâyib ve Tercemetü'l -Garâyib*

Ramazan BARDAKÇI*
Yusuf Can TIRAŞ*

ÖZ

İslam medeniyetinde taşlar hakkında edinilen bilgiler, kimi zaman tercüme kimi zaman da telif eserlerle insanlara aktarılmıştır. Osmanlı Devleti'nde taşlara özgü ilk eserler 15. yüzyılda tercüme yoluyla görülmeye başlanmıştır. Klasik Türk edebiyatı geleneğinde önemli bir yeri olan bu eserlerde anlatılan bilgiler, farklı ansiklopedik eserlerde özel bir bölüm olarak da yer almıştır. Bu türde olan eserlerden biri de 16. yüzyılda yaşamış olan Eyyûb bin Halîl'in (d. ?-ö. 1570'den sonra) *Tezkiretü'l -Acâyib ve Tercemetü'l -Garâyib* adlı ansiklopedik eseridir. Bu eserde mütercim, otuz dört taş hakkında bilgi vermektedir. Eserde bu taşların renkleri, buldukları bölgeler ve özellikleri anlatılmaktadır. Bu bilgilerin genellikle Aristoteles'e atfedilen *Kitâbü'l -Ahcâr*'dan aktarıldıkları göze çarpmaktadır. Ayrıca İbn Sînâ, Galinos, Belinas gibi önemli ilim insanlarının eserlerinden de faydalanılmıştır. Tek ve yarım kalmış bir nüshası bulunan eserin vermiş olduğu bilgiler dönemin bilgi, kültür ve dil anlayışını göstermektedir. Bu çalışmanın birinci bölümünde Eyyûb b. Halîl ve eseri, ikinci bölümünde eserdeki taşlar yer aldığı sıraya göre verilerek incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Eyyûb bin Halîl, taşlar, mineraloji, *Acâyibü'l -Mahlûkât*, tercüme eser.

ABSTRACT

The information obtained about stones in the Islamic civilization was transferred to people, sometimes through translation and sometimes through copyrighted works. The first stone-specific works in the Ottoman Empire began to be seen through translation in the 15th century. The information explained in these works, which have an important place in the tradition of classical Turkish literature, has also been inc-

* Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Uşak/Türkiye. E-posta: ramazan.bardakci@usak.edu.tr. ORCID: 0000-0001-8233-9259.

* Dr., MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, Konya/Türkiye. E-posta: yusufcantiras@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7800-3007.

luded as a special section in different encyclopedic works. One of the works of this type is the encyclopedic work named *Tezkiretü'l-Acâyib and Tercemetü'l-Garâyib* by Eyyûb bin Halîl (b. ? -d. after 1570), who lived in the 16th century. In this work, the translator gives information about thirty-four stones. The work describes the colors of these stones, their regions and their properties. It is noteworthy that this information is conveyed from *Kitâbü'l-Ahcâr*, which is generally attributed to Aristotle. In addition, the works of important scientists such as Avicenna, Galinos and Belinas were also benefited from. The information provided by the work, which has a single and unfinished copy, shows the knowledge, culture and language understanding of the period. In the first part of this study, Eyyûb b. Halîl and his work were examined in the second part by listing the stones in the work in their order.

Keywords: Ayyub bin Khalil, stones, mineralogy, *Acâyibü'l-Mahlukât*, translated works.

1. Eyyûb Bin Halîl'in *Acâyibü'l-Mahlûkât* Tercümesi: *Tezkiretü'l-Acâyib ve Tercemetü'l-Garâyib*

Tercümenin sahibi hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamakla birlikte tercümenin 2a varağında yer alan bir beyitte ismi hakkında bilgi edinilmektedir (Bardakçı ve Tıraş, 2023: 2545):

Bir belâya mübtelâ 'abd-i 'alîl

Hâk-i pâ-y ya'nî ki Eyyûb b. Halîl (Eyyûb b. Halîl, 1440, v. 2a/10-11).

Mütercim, bu eseri II. Selim (974/1566-982/1574) döneminde Manisa'da kaleme almıştır. Eser, dört mukaddime ve iki makaleden oluşmaktadır. 434 sayfa olan eser, 217 varaktır. Sondan eksik olan eser, taşlar bölümünde "hacerü's-semm" maddesinden yazılmış dört satır ile sona ermektedir. Bu eserin bilinen tek nüshası Avusturya Milli Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Bardakçı ve Tıraş, 2023: 2545-2546)¹. Eserde sadece taşlar değil, dönemin başta coğrafya ve kozmografya bilgileri olmak üzere pek çok konu hakkında bilgi verilmektedir. Eserin, ikinci makalesini oluşturan "süfliyyât" bölümünün, beşinci nazarının on sekizinci faslı "taşlar" hakkındadır. Bu fasıl, "ba'zı ahcâr ve anların havassı beyânındadır" başlığıyla verilmektedir (Bardakçı ve Tıraş, 2023: 2555).

2. Eserde Yer Alan Taşlar

Taşlar kısmı eserin 211a-217b varakları arasındadır. Bu faslın girişinde Eyyûb b. Halîl şu açıklamaları yapmaktadır:

¹ Nüsha tavsifi için bk. (Bardakçı ve Tıraş, 2023).

İmdi cevāhir-i ma‘deniyyenüñ te‘şîrâtı ve havāşş-ı ‘acıbesi lâ-yu‘ad ve lâ-yuhşādur. Cümlesinüñ ihâtasından ‘ulemā ‘âciz ve hûkemā kâşırıldur. Ammā ol Şāni‘-i ‘âlem ve Hâlık-ı benî âdem hûkemâdan ba‘z-ı kullarına ‘ināyet eylemek ile ba‘z-ı havāşş istihrâc eylemişlerdür. Anlardan ba‘zını inşâ‘allâh zıkr edelüm. *Ve bi’llâhi’t-tevfîk.*

Şimdi madenlerin cevherlerinin etkileri ve şaşılması özellikleri sayısız ve hesapsızdır. Hepsinin anlaşılmasından âlimler çaresiz, hakîmler âcizdir. Ama o dünyanın yüce yapıcısı ve insanoğlunun yaratanı Allah, hakîmlerden bazı kullarına yardım ederek (madenlerin cevherlerinin) kimi özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Onlardan bazılarını Allah’ın izniyle anlatalım. Yardım Yüce Allah’tandır (Eyyûb b. Halîl, v. 211a/8-12).

Bu açıklamadan sonra Eyyûb b. Halîl, taşların açıklamasına başlamaktadır. Çalışmada, eserdeki taşlar maddeler hâlinde ve günümüz Türkçesi ile birlikte verilmiştir.

2.1. İsmid

İsmid, Aristoteles’e atfedilen *Kitâbü’l-Ahcâr*’da, “sürme taşı” olarak yer almaktadır. Sakızlı İsa Efendi, “göze çekecek sürmedür” şeklinde açıklamaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 55). Bu taşın gözü afetlerden, havadan, güneşten, tozdan koruduğu ifade edilmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 56). Aristoteles’e göre, çeşitli madenleri olan ve en iyilerinin doğuda bulunan madenden çıkarıldığı bir taştır (Aksoy, 2021: 147). “Göze faydalıdır; göz kapaklarını ve göz çukurunu güzelleştirir, onların nemini kurutur ve dokularını sağlamlaştırır. Fakat ona alışkın değilse göze zarar verir. Özellikle biraz miskle karıştırıldığı zaman, yaşlılıktan kaynaklanan görme zayıflığına karşı faydalıdır. Gümüşe konduğunda (içindeki kurşun sebebiyle) erimesini hızlandırır ve onu saflaştırır” (Aksoy, 2021: 147). Eyyûb b. Halîl de “İsmid”i açıklarken Aristoteles’in sözlerine başvurmaktadır. Taşın açıklamasında görüleceği üzere, Eyyûb b. Halîl’in verdiği bilgiler Aristoteles ile örtüşmektedir:

İsmid: Hâkîm Aristû eydür: Bir hâcer-i ma‘rûfdur ki tekevvüninde raşâsa maḥlûṭ olur. Etrâf-ı maşrıkda anuñ ma‘denleri çokdur ve a‘lâsı İşfahâni’dür. Anuñ kuḥli göze gâyet nâfi‘dür ki göze şu indürmez ve gözün a‘zâsını kavî eyler ve gözden niçe dürlü âfât ve evcâ‘ı def eyler. Huşuşan zükürdan kocalar ve nisâdan karıcuḳlar ki başarıları za‘if olmuş ola. Ve eger aña bir miqdâr misk ḥalt ol[ın]sa gâliye gibi olup nef‘i ziyâde ve râyiḥa-i ṭayyibe ile ḳoḳa. Resûlü’llâh şalla’llâhu ‘aleyhi ve

sellem ‘aleyküm bi’l-işmidî fe-innehu yinbitü’ş-ş’a’ra ve yühdü’l-başara. Ve dağı âteş yakduğuna iç yağıyla sürseler nâfi’ ola, bi-izni’llâhi te‘âlâ.

Sürme taşı: Filozof Aristoteles der: Oluşumunda kalaya karışan, bilinen bir taştır. Doğu taraflarında onun madenleri çoktur ve en iyisi İsfahanî’dir. Onun sürmesi göze son derece faydalıdır ki göze su indirmez, gözün kısımlarını güçlendirir ve gözden birçok musibeti ve acıyı ortadan kaldırır. Özellikle görme gücü zayıflamış yaşlı erkekler ve kocamış kadınlardan olmuş olsun. Ve eğer ona bir miktar misk karıştırılırsa gâliye (güzel kokulu siyah bir macun) gibi olup yararı fazla ve güzel koku ile kokar. Hz. Muhammed (s.a.v) ‘İsmid, kirpikleri gürleştirir ve görmeyi kuvvetlendirir’ [buyurmuştur]. Ayrıca ateşin yaktığı yere iç yağıyla sürülürse Allah’ın izniyle yararlı olur (Eyyûb b. Halîl, vr. 211a-211b).

2.2. Hacer-i Ermeyûn

Hacer-i Ermeyûn, *Menâzirü’l-Avâlim*’de “bir hacere ebyâzdur ve ezrakla muhattatdur ve şekli-i muhammes olur ve her ne kadar kesir itseler pâreleri muhammes düşer ve Rûm’da ziyâde bulunur. Bu hacere hâmilî halk nazarında mehîb görünür ve kuhli remedi izâle ider” (Ak, 2007, C.III: 1209-1210) şeklinde açıklanmaktadır. Sakızlı İsa Efendi; bu taşın beş köşe denildiğini, ne kadar kırılırsa kırılınsın beş köşeli olduğunu, Rum’da bulunduğunu, göz ağrısına faydalı ve bu taşın taşıyanın insanlara heybetli görüneceğinden bahsetmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 278). Buna göre Ermeyûn taşı, çok beyaz renklidir, mavi renkli çizgilere sahiptir ve beşgendir. Her ne kadar parçalasalar da parçaları beşgen şeklinde düşer. Rum’da fazla bulunur. Bu taşın sahibi halk arasında heybetli görünür ve sürmesi göz ağrısını yok eder. Bu bilgiler ile Eyyûb b. Halîl’in taş hakkında verdiği bilgiler örtüşmektedir. Metinde “ermeyûn taşı” şu şekilde verilmiştir:

Ḥacer-i Ermeyûn: Bir ḥacerdür ki arz-ı Rûm’da olur. Ğâyet emlesdür ve her kıṭ‘ası muḥammedür. Ya‘nî beş gûşelidür. Kaçan ufatsalar meksûrâtı dağı muḥammese olur. Ḥâşşiyeti budur ki her kim anı götürse beyne’n-nâs hürmetlü ola. Ve eger göze sürme eyleseler ol göze remed işâbet eylemeye.

Ermeyûn taşı: Rûm memleketinde bulunan bir taştır. Son derece pürüzsüz, düz ve her parçası beş kenarlıdır. Küçük parçalara ayrıldığı zaman dahi beş kenarlı olur. Bu (taşın) etkisi (özelligi) ise üze-

rinde taşıyan kimse insanlar arasında saygı görür ve eğer göze sürme ederlerse göz ağrısı yaşanmaz (Eyyûb b. Halîl, vr. 211b).

2.3. Hacer-i İsfizâc

Beyaz kurşun/kalay anlamına gelen “hacer-i isfizâc”, Aristoteles’in *Kitâbü’l-Ahcâr* eserinde şu şekilde anlatılmaktadır: “Beyaz kurşun, siyah kurşundan elde edilir ve ondan sirkeyle çıkartılır. Gözde ağrılardan dolayı meydana gelen beyaz için iyidir. Merhemi faydalıdır; etin büyümesini teşvik eder. Ateş yanığına karşı da faydalıdır; yanığın [kabararak] beyazlaşmasını önler” (Aksoy, 2021: 158). Eyyûb b. Halîl’in bu taş hakkında verdiği bilgiler ile Aristoteles’teki bilgiler örtüşmektedir.

Ḥacer-i İsfizâc: Kurşunun ve raşâşun remâdudur. Raşâş-ı isfizâcî ‘akreb soğduğı yere sürseler nâfi’ ola. Ve eger isfizâcdan merâhim eyleseler cerâhatün eski etlerin ekl édüp tâze et bitüre. Ve âteş yanuğına ba’z-ı yağla sürseler nâfi’ ola, bi-izni’llâhi te’âlâ.

Beyaz kurşun, Üstübeç: Kurşunun ve kalayın külüdür. Kalayın beyaz külünü akrep soktuğı yere sürseler faydalı olur. Ve eğer beyaz kurşundan merhemler yapsalar, yaraların eski etlerini yok edip taze et oluşturur. Ayrıca ateş yanığına bazı yağlar ile sürseler Allah’ın izniyle faydası olur (Eyyûb b. Halîl, vr. 211b).

2.4. Hacer-i Efrencis

Efrencis taşı, kimyagerlerin taşıdır ve zirni madeninde bulunur (Aydın ve Murad, 2019: 272). *Menâzirü’l-Avâlim*’de “bu madde zirni madeninde olur. Bu hacere bir miskalini elli miskal nuhâsa korlar beyâz ve nerme olur ve meshûkını vereme ekseler veca’in kat’ ider” şeklinde açıklanmaktadır (Ak, 2007, C.III: 1210). Buna göre, bu taş arsenik madeninde bulunmaktadır. Bu taşın 4,80 gramına 240 gram bakır konulunca beyaz ve yumuşak olmaktadır. Toz hâline getirilmişini vereme ekseler, ağrısını kesmektedir. Eyyûb b. Halîl de bu taş hakkında benzer bilgileri vermekle birlikte, Aristoteles’ten aktardığını ifade etmektedir:

Ḥacer-i Efrencis: Ḥakîm Aristû eydür: Bu bir taşdır ki anuğ kilsinden zirniha katup saḥk eyleseler şol mertebe ilhâk eyleyeler ki zirniḥı beyâz eyleye. Andan bir mişkâl nuhâs-ı aḥmere ilkâ olınsa nuhâşı beyâz ve yumşak eyleye.

Efrencis taşı: Filozof Aristoteles der: Bu bir taştır ki onun kirecinden arseniğe katıp döverek ezseller o derece birbirine katsalar arseniği

beyazlatır. Ondan 4,80 gram kırmızı bakıra karıştırılsa bakırı beyaz ve yumuşak eder (Eyyûb b. Halîl, vr. 211b-212a).

2.5. Hacer-i İklîmiyâ'ü'z-Zeheb

Aristoteles bu taş hakkında, “altın başka bir taşla karıştırılır ve ikisinin üzerine altının cismini ayıran ilaçlar atılırsa, aralarında yeni bir taş meydana gelir. Halk bunu altın posası (illîmiyâ ez-zeheb) olarak adlandırır” bilgisini vermektedir (Aksoy, 2021: 113). Aristoteles, bu taşın toz hâline getirilip sürmeyle birlikte beyazlık olan göze sürüldüğünde iyileştirdiğini ifade etmektedir (Aksoy, 2021: 114). *Menâzirü'l-Avâlim*'de “hacer-i iklîmiyâ” maddesinde bu taş ile ilgili bilgi verilmektedir. Buna göre “iklîmiyâ” iki cinsi olan bir taştır. Biri zehebîdir. Zehebî olan zeheb madeninde olur (Ak, 2007,C.III: 1210). Sakızlı İsa Efendi, “iklîmiyâ”nın bakır is olduğunu fakat aslında gümüşün çıktığı yerin taşına denildiğini, en iyisinin Kıbrıs'ta bir suda olduğunu, fizzâ, zehebî, nuhâsî, madenî ve amelî türlerinin bulunduğunu ifade etmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 98). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten aktarmaktadır:

Hacer-i İklîmiyâ'ü'z-Zeheb: Ma'denciler altını âteşde taḥlîş ederler iken ḥâşıl olur. Hâkîm Aristû eydür: Gözün veca'ın sâkin eder. Ve gözden beyâzî zâyil eder ve göze şu indürmez ve ḳurûḥ-ı 'atîḳaya nâfi'dür, bi-izni'llâhi te'âlâ.

Altın posası taşı: Madenciler altının özünü ateşte alırlarken ortaya çıkar. Filozof Aristoteles der: Gözün ağrısını dindirir. Gözden beyazı (akı, aklık hastalığını) yok eder, göze su indirmez, Allah'ın izniyle eskimiş yaralara faydalıdır (Eyyûb b. Halîl, vr. 212a).

2.6. Hacer-i İklîmiyâ'ü'l-Fıdda

Bu taş, Aristoteles'te “gümüş posası” olarak geçmektedir (Aksoy, 2021: 113).

Hacer-i İklîmiyâ'ü'l-Fıdda: Bu daḥı gümüş ocağında, gümüş ma'deninde taḥlîş olunurken ḥâşıl olur bir ceseddür. Hâkîm Aristû eydür: Eger yağla cerebe ve ḳurûḥa sürseler fâyide eyleye. Ve ḡayrı ḥâkîmler eydür: Göze z'erür eyleseler gözde olan veca'ı sâkin eyleye. Ve merâhime ilḥâḳ eyleseler cerâḥatden eski etleri ekl eyleye.

Gümüş posası taşı: Bu da gümüş ocağında, gümüş madeninde ayrıştırılırken ortaya çıkan bir maddedir. Filozof Aristoteles der: Eğer yağ ile yaraya ve çibana sürseler faydalı olur. Ayrıca diğer filozoflar söyler: Göze sürme yapsalar, gözde olan ağrıyı yatıştırır. Ayrıca

merhemlere karıştırırsalar yaralanmalardan kalan eski etleri bitirir (Eyyûb b. Halîl, vr. 212a).

2.7. Hacer-i Bâhet

Menâzirü'l-Avâlim'de bu taş hakkında şu bilgiler yer almaktadır: Bu taş insanı kendine çeker. Aristoteles'e göre bu taş Mısır'ın Nil Nehri'nin kaynaklarının ilki olan Ayn-ı İlâhe'dedir. Bu taşın rengi çok beyaz ve şeffaftır (Ak, 2007, C.III: 1226). Ayrıca, *Menâzirü'l-Avâlim*'de bu taşın insanı kendine çektiği, insanı çok fazla güldürmekten ölümüne sebep olacağı *Acâyibü'l-Mahlûkat*'tan aktarılarak verilir (Ak, 2007, C.III: 1226). Sakızlı İsa Efendi, bu taşta "insan mıknatısı" denildiğini ifade ederek insanı güldüren bir taş olduğunu söylemektedir (Aydın ve Murad, 2019: 278). Sakızlı İsa Efendi, bu taş hakkındaki bilgiyi Muhammed Kazvinî'nin *Acâyibü'l-Mahlûkât* eserinden aktarmaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 278). Taşı görenlerde aşırı gülme hâlinin olduğu hatta taşın hikâyesini duyanlarda dahi gülmeye yol açtığı söylenmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 278).

Hacer-i Bâhet: Ebyazü'l-levndür. Merkaşîşâ gibi yalabır. Kaçan anı bir kişi görse aña dıhk ğalebe eder. Ba'zılar anı mîgnâtişdur dediler.

Bâhet taşı: Rengi beyazdır. Rûşenâyî taşı (sürme taşı, göz taşı, ma-vi kükürt, bakır sülfat) gibi parlar. Her ne zaman onu bir kişi görse o kişiye gülme üstün gelir. Bazıları ona "mıknatıstır" dediler (Eyyûb b. Halîl, vr. 212a).

2.8. Hacer-i Büssed

Büssed, mercan kökü demektir (Aydın ve Murad, 2019: 155). Buna göre, bu taşlar bitki türündendir, büssed kök, mercan daldır. Bu ikisi bitki ve madenin ortasındadır. Öncesi bitki sonrası ise madendir. Burun kanamasını ve kanamayı durdurur. İdrarın yapılmasını kolaylaştırır, sara hastalığına faydalıdır. Bağırsak yarasını iyileştirir (Ak, 2007, C.III: 1208-1209). *Tuhfe-i Murâdî*'de "mercân"ın anlatıldığı bölümde "...dibin ayırurlar, dibine *büsed* dirler" denilmektedir (Argunşah, 1999: 182). Verilen bilgiler ile Eyyûb b. Halîl'in ifadeleri örtüşmektedir:

Hacer-i Büssed: Mercanuş kökidür. Ba'zı siyâh ve ba'zı aħmer olur. Göze kuħl eyleseler göze takviyet vërür ve yaşını keser ğurudur. Ve 'usrü'l-bevle nâfi'dür. Ve eger maşrû'uş boğazına aşakosalar ğâyet nâfi' ola, bi-izni'llâhi te'âlâ.

Büssed taşı: Mercanın köküdür. Bazısı siyah ve bazısı kırmızı olur. Göze sürme etseler göze kuvvet verir ve yaşını keser, kurutur. İdrar

sıkıntısına yararlıdır. Eğer saralının boğazına assalar Allah'ın izniyle son derece faydalı olur (Eyyûb b. Halîl, vr. 212a).

2.9. Hacer-i Billûr

Aristoteles'in *Kitâbü'l-Ahcâr* eserinde "kristal" olarak geçen bir taştır (Aksoy, 2021: 141). Eserde bu taş hakkında şu bilgiler yer almaktadır: "Cam gibi bir taştır. [Fakat cama nazaran] serttir ve cismi toplu halde bulunur. Su verilmiş çeliğe vurulduğu zaman ateş çıkarır. Saf beyaz ve şeffaftır. Boyanabilir; çünkü boyayı kabul eder. Bir yere konduğu zaman altında renkli bir tabaka görülür. Cama yapıldığı gibi inceltilbilir [ya da saydamlaştırılabilir]. Eğer aşındırılmazsa, boyandığı zaman yakuta benzer. Ondandır değerli kaplar yapılır. İçinde çoğunlukla nar tanelerine benzer birçok taş bulunur. Hatta bunlar bazen yakuttan daha güzel olur ve onun yerini alır" (Aksoy, 2021: 141-142). Sakızlı İsa Efendi, billûrun güneşe karşı tutulduğunda ateşin oluştuğunu, azı dişlerinin ağrısını dindirdiğini ifade etmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 265-266). Burada verilen bilgiler ile Eyyûb b. Halîl'in Aristoteles'ten naklettiği bilgiler örtüşmektedir:

Ḥacer-i Billûr: Ḥakîm Arîṣṡū eydür: Sırçadan bir şınfdur. İllâ sırçadan berkdür. Zîrâ billûr ma' deninde müctemi'ü'l-cismdür ve zücâc müfte-riķü'l-cismdür. Nihâyet ḥacer-i mağnişiyâ ile cem' olur. Ve billûr envâ'-ı yevâķit reng ile boyanur. Yevâķite müşâbih olur. Ba'z-ı mülûk billûrdan evâñi düzdürürler. Anuķ için ki andan şûrb eylemekte fevâyd-i 'azîme vardur dëyü i'tikâd ederler. Ve eger billûrı muķâbele-i şemse vaz' édüp ve re'sine ķarîb bir miķdâr veyâ siyâh kirbâs tutsalar andan nâr peydâ olur. Ba'zılar dedî ki billûrı dîş üzerine ķosalar ve- ca'ın sâkin eyleye.

Billûr taşı, Kristal: Filozof Aristoteles der: Camdan bir sınıftır. Ama camdan serttir. Çünkü billûr madeninde (ocağında, bulunduğu yerde) cismin bir araya gelmişidir ve zücâc ise cismin parçalanmışıdır. Sonunda mıknatîs taşı ile toplanır. Ayrıca billûr yakutların tür-lerinin rengiyle boyanır. Yakutlara benzer. Bazı sultanlar billûrdan kapkacak, kase vb. yaptırırlar. Onun için ki ondan içmekte çok büyük faydalar vardır diye inanırlar. Ve eğer billûru güneşin karşısına koysalar ve başına yakın biraz ya da siyah ham bez tutsalar ondan ateş ortaya çıkar. Bazıları billûru dîş üstüne koysalar ağrısını dindirir dediler (Eyyûb b. Halîl, vr. 212a-212b).

2.10. Hacerü'l-Bûrak

Boraks olarak bilinen bir taştır. Aristoteles, *Kitâbü'l-Ahcâr*'da “boraks” hakkında şu bilgileri vermektedir: “Tuzda olduğu gibi birçok madeni ve rengi vardır. Akan bir suya benzeyeni ve taşlaşanı bulunur. Beyaz, gri ve kırmızıdır. Özelliği, bütün cisimleri eritmesi, çözünmelerini hızlandırması ve dökümlerini kolaylaştırmasıdır. İlaçlara katılırsa, mideden balgamı söker. Sıcak ve kuru olmasına rağmen tabiatı kolaylaştırır. Bunu kendi tabiatı gereği yapar” (Aksoy, 2021: 144-145). Sakızlı İsa Efendi, bu taşın en iyi cinsinin Ermenî olduğunu, kulak ağrısına ve çibana iyi geldiğinden söz etmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 176). Eyyûb b. Halîl de bu taş hakkında bilgi verirken Aristoteles'ten bilgi aktarmaktadır. Taş hakkında verdiği bilgiler Aristoteles ile örtüşmektedir:

Hacerü'l-Bûrak: Milh gibi arzdan hâşıl olur. Eczâ²-i sebehadur. Ya'ni tuzlu nemnâk topraktan hâşıl olur. Ammâ tuzdan kavîdür. Eger bûrakı hammâmda çığıda sürseler nâfi' ola. Hâkîm Aristû eydür: Bu bûrakı envâ'ı vardır. Küllîsi dağı ecsâdı zevb ya'ni eridür. Ve cereb ve berâşa nâfi'dür. Ve çibanları bişürür ve gözde olan beyâz-ı 'atîki zâyil eder.

Borak, Boraks: Tuz gibi yer yüzünden ortaya çıkar. Çorak toprağın parçalarındandır. Yani, tuzlu, nemli topraktan ortaya çıkar. Ama tuzdan kuvvetlidir. Eğer borakı hamamda yüzde nokta nokta olan esmer lekelerle sürseler yararlı olur. Filozof Aristoteles der: Bu borakın türleri vardır. (Bu türlerin) tamamı da maddeleri eritir. Uyuza ve alaca hastalığına faydalıdır. Çibanları pişirir, gözde olan eski beyazlığı yok eder (Eyyûb b. Halîl, vr. 212b).

2.11. Hacer-i Bîcâdek

Rengi yakuta yakın, kırmızı bir taştır (Ak, 2007, C.III: 1199; Aydın ve Murad, 2019: 278). *Menâzirü'l-Avâlim*'de, Renc'te ve doğu memleketlerinde olduğu ve kişinin üzerinde taşınmasıyla kötü rüyalardan korunacağı bilgisi verilmektedir (Ak, 2007, C.III: 1199). Sakızlı İsa Efendi, Muhammed Kazvîni'ye dayanarak bu taşı ne zaman madeninden çıkarsalar, o madene karanlığın âriz olduğundan, kötü düşlerden koruduğundan, her kim güneşe baktıktan sonra bu taşta bakarsa gözünün görmesinin azalacağından söz etmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 278). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten almaktadır.

Hacer-i Bîcâdek: Aristû eydür: Aḥmerü'l-levn bir ḥacerdür. Ve yâkût ḥumretinüñ gayrıdır. Ma'deni bilâd-ı şarkide olur. Kaçan madeninden

ih̄rāc olınsa aña z̄ulmet işābet eder. Eger yigirmi arpa ağırını yüzük edinüp taķınsalar ahlām-ı rediyye[y]i def̄ ede. Eger güneşe karşı dāyim aña baksalar gözün nūrını nakş eyleye.

Bicādek taşı: Aristoteles der: Rengi kırmızı bir taştır. Yakut kızılığının başkasıdır. Madeni (ocağı, çıktığı yer) doğu beldelerinde (ülkelerinde) olur. Her ne zaman madeninden çıkarılsa ona karanlık düşer. Eğer yirmi arpa ağırlığına yüzük edinip taksalar kötü rüyaları yok eder. Eğer güneşe karşı her zaman ona baksalar gözün aydınlığını eksiltir (Eyyûb b. Halîl, vr. 212b-213a).

2.12. Hacer-i Tedmür

Değirmen taşına benzer berrak bir taştır (Aydın ve Murad, 2019: 279). Beyaz mermer gibi bir taş olup Endülüs Denizi sahillerinde bulunan ve öldürücü etkiye sahip, zehirli bir taştır (Ak, 2007: 1210). Her kim onu eline alıp koklasa kanı donar ve ölür (Aydın ve Murad, 2019: 279). Bu taş, Eyyûb b. Halîl'de şu şekilde anlatılmaktadır:

Hacer-i Tedmür: Hâkim Aristû eydür: Nâhiye-i Mağrib'de deryâ kenârında olur. Mermer gibi bir taşdur. Mağrib nâhiyesinden ğayrı yerde bulunmaz. Hâşşiyeti budur ki bir insân kaçan anı koķsa kanı bedeninde fi'l-hâl kuruyup ol sâ'atde helāk olur.

Tedmür taşı: Filozof Aristoteles der: Mağrib [Kuzey Afrika] bölgesinde deniz sahilinde olur. Mermer gibi bir taştır. Mağrib bölgesinden başka yerde bulunmaz. Özelliği budur ki bir insan ne zaman onu koklasa kanı bedeninde o an kuruyup o saatte ölür (Eyyûb b. Halîl, vr. 213a).

2.13. Hacer-i Tenkâr

Aristoteles'e göre, tuzun bir çeşidi olup, boraksa yakın ama acı bir tadı olan taştır (Aksoy, 2021: 155). Çorak ve tuzlu yerlerin sahillerinde bulunan bu taş, altının erimesine yardımcıdır (Aksoy, 2021: 156). Ağa faydalı olması, kötü kokuyu gidermesi, diş etlerini güçlendirmesi, kafurla karıştırıldığında yaraları iyileştirmesi ve diş ağrısını dindirmesi gibi önemli özellikleri bulunmaktadır (Aksoy, 2021: 156). Eyyûb b. Halîl de bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten aldığı ifade eder ve vermiş olduğu bilgiler Aristoteles ile uyumludur:

Ḥacer-i Tenkâr: Ḥakîm Aristû eydür: Millḥ cinsinden bir taşdur. Ağza alsalar tuzlu ta‘mı vardır. Ma‘deni deryâ kenârında olur. Altını tiz eridür ve mülâyim éder. Ve diş eti yindüğine ve diş ağrısına nâfi‘dür.

Tenkâr taşı: Filozof Aristoteles der: Tuz cinsinden bir taştır. Ağza alsalar tuzlu tadı vardır. Madeni deniz sahilinde olur. Altını çabuk eritir ve yumuşatır. Diş etinin çekilmesine ve diş ağrısına faydalıdır (Eyyûb b. Halîl, vr. 213a).

2.14. Hacer-i Tûtiyâ

“Göz otu” anlamına gelen bir taştır (Aydın ve Murad, 2019: 199). Birçok türü bulunmaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 200; Aksoy, 2021: 147). Aristoteles’e göre bu taşın beyaz, sarı ve yeşil renkli çeşitleri bulunmaktadır. Bunlar, gözdeki nemliliğe faydalıdır. Madeni, Hind ve Sind denizlerinin sahilinde bulunan bu taşın en iyisi beyaz olanıdır, çünkü üzerinde tuz olduğu zannedilmektedir (Aksoy, 2021: 147). İçinde bulunan mavi katmanlar, bu taş kırıldığı anda ortaya çıkmaktadır. Beyaz olanından başka yeşil renkli olanı da iyidir ve eskidiği zaman, ona bakarı keskinliğiyle delmektedir (Aksoy, 2021: 147). Dövülüp pis şeylerin üzerine atılırsa, bu pislikleri yok eden bu taş, en iyi sürme cinsidir (Aksoy, 2021: 147). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles’ten özetleyerek aktarmıştır:

Ḥacer-i Tûtiyâ: [Ḥakîm Aristû eydür: Bu taş ma‘dinidür ve envâ‘ı çokdur.] Ebyaz ve aşfar ve aḥḍar[a mâyil ve] ma‘deni Hind ve Sind deryâlarının sevâhilinde olur. Her kınkı nev‘i olur ise olsun göz yaşına nâfi‘dür. Ve kıltuk râyihâsın giderür.

Tûtiyâ taşı: [Filozof Aristo der: Bu (bir çeşit) taş madenidir ve çeşidi çoktur.] Beyaz, sarı ve yeşil[e yakın ve] madeni Hind ve Sind denizlerinin sahillerinde olur. Herhangi türü olursa olsun göz yaşına faydalıdır. Ayrıca koltukaltı kokusunu yok eder (Eyyûb b. Halîl, vr. 213a).

2.15. Hacer-i Câlîbü’n-Nevm

“Uyku getiren taş” anlamına gelen, saf bir kırmızı renge sahip bir taştır (Aksoy, 2021: 136). Aristoteles’e göre, “Tabiatı sıcak ve yumuşaktır. Ondan büyük bir taş bulunduğu zaman, geceleyin ateş gibi parlar ve gündüz ondan duman (duhân) çıkar. Bir insanın boynuna ondan bir dirhem asılırsa, o kişi ağır bir uykuya dalar. Uyandırmak istediğin zaman kendi kendine uyanamaz ve bu taş ondan alınana kadar akli gitmiş (mecnûn) gibi olur” (Aksoy, 2021: 136). Sakızlı İsa Efendi, bu taşın bir insanın başı altına konulduğunda o kişi-

nin ancak tahrik edilip uyandırılabilceğini söylemektedir (Aydın ve Murad, 2019: 279). Eyyûb b. Halîl de bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten aktarmaktadır:

Ḥacer-i Cālibü'n-Nevm: Ḥakîm Aristû eydür: Ğāyet aḥmer bir taşdur. Levni şāfîdür. Gündüz andan buḥār çıkar gibi görünür ve gece oldukça ziyā vērür. Ḥattā etrāfında ne var ise görünür. Ve ol taşdan bir kimesnenüj üzerine kosalar bir dirhem daḥı olur ise nevm-i şaḳîl getirür. Ve eger uyuyan kişinüj başı altına kosalar hiç uyanmaya. Tā ki ol taş başı altından gitmeyince uyanmaya.

Uyku getiren taş: Filozof Aristo der: Son derece kızıl bir taştır. Rengi şeffaftır. Gündüz ondan buhar çıkar gibi görünür ve gece olunca ışık verir. Hatta etrafında ne varsa görünür. Ayrıca o taştan bir kimsenin üzerine assalar bir dirhem bile olsa ağır uyku getirir. Eğer uyuyan kişinin başı altına koysalar asla uyanmaz. O taş, baş altından alınana kadar uyanmaz (Eyyûb b. Halîl, vr. 213a).

2.16. Hacer-i Cez'

Günümüzde “oniks” olarak bilinen bu taş, Aristoteles'in *Kitâbu'l-Ahcâr* eserinde şu şekilde anlatılmaktadır: “Oniksin (ciz') değişik türleri vardır. İki yerde bulunur: Çin ve Mağrip [Kuzey Afrika] beldeleri. En güzeli mağrîbî olanlardır. Onikte siyah ve beyaz çeşitli renkler vardır; ama siyah rengi kapkara olmaz, yeşil ve sarıyla karışmış halde bulunur” (Aksoy, 2021: 118). Bu taşın özellikleri ise şu şekilde belirtilmektedir: “Oniksten yüzük takanın kederi artar ve kötü rüyalar görür. Çocuğa takılırsa salyasının akmasına sebep olur. Ondandır yapılmış kap kullananın uykusunu kaçıırır. Çok sert bir taştır. Tabiatı soğuk ve kurudur. Toz haline getirilip onunla cilalandığında yakutu güzelleştirir ve parlaklığını ortaya çıkarır” (Aksoy, 2021: 118-119). Öte yandan, Bîrûnî'nin *El-Cemâhir fî Ma'rifet'l-Cevâhir* adlı eserinde bu taş “kedigözü” olarak adlandırılmıştır. Bîrûnî, Aristoteles'in görüşlerine yer vermekle birlikte taşın uğursuzluğu hakkında “Çin'deki mādene ilişkin dayanaksız haber, sahibi tartışmalı bir kitaptan aktarılmıştır. Halkın bir şeyi doğrulayıcı sebep olmaksızın uğursuz bulması olmadık şey değildir” diyerek uğursuz olduğuna inanmadığını belirtmektedir (Özcan, 2020: 224). Bîrûnî, taşın olumlu özelliklerinin yer aldığı şiirlerden örnekler vererek bu düşüncesini destekler (Özcan, 2020: 224-225). Eyyûb b. Halîl de taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten aktarmaktadır. Eserde, bu taş şu şekilde anlatılmaktadır:

Hacer-i Cez': Hâkim Aristû eydür: Dürlü elvân ile mülevven bir taşdur. Yemen'den ve vilâyet-i Çin'den götürürler. Ammâ her kişi anı almağa istikrâh eder. Her kim götürse hümüm ve gumüm ve ahlâm-ı rediyye[ly]i mürîşdür. Ve her kim anı götürse cemî'-i umûr-ı muşâlihinde 'usret olup felâh bulmaz. Ve eger şabînüñ beşiğine aşakosalar ağlamağı ziyâde ola ve ağzınun lu'âbı seyelân ede. Ve eger saħk edüp içseler nevmi kıllet üzre ve feza'ı keşret üzre ola ve seyyi'ü'l-hulk ola. Ve kelimâtında daħı dili şakıl ola. Ve eger saħk edüp yakûta sürseler mücellâ ve gökcek eyleye. Ve aña nazâr eylemek hümüm ve gumümü mürîşdür. Ve eger bir kavmün ortasında kosalar ammâ ol kavm tıymasalar birbirine 'adâvet-i şedîde ile 'adâvet ederler. Ve eger toğurmağda 'usreti olan 'avret kendüde götürse sühûletle toğura.

Oniks taşı: Filozof Aristoteles der: Türlü renkleriyle renk renk bir taştır. Yemen'den ve Çin memleketinden getirirler. Ama insanlar onu almaya iğrenirler. Her kim (onu yanında) taşısa kederlerin, gamların ve kötü rüyaların mirasçısıdır. Ve her kim onu taşısa selamet işlerinin tümünde zorlukla karşılaşp rahatlayamaz. Ayrıca çocuğun beşiğine assalar ağlamasını artırır ve ağzının salyasını sel gibi akıtır. Dahası eğer ezip içirseler uykusuz, çok korkak ve kötü yaratılışa sahip olur. Ve konuşmasında da dili ağırlaşır. Eğer ezip yakuta sürseler pasparlak ve çok temiz eder. Ona bakmak kederleri ve gamları getirir. Eğer bir topluluğun ortasına koysalar ama o topluluk bunu öğrenmese birbirlerine şiddetli düşmanlık ile düşmanlık ederler. Eğer doğurmakta sıkıntısı olan bir kadın kendisiyle birlikte taşırsa kolaylıkla doğurur (Eyyûb b. Halîl, vr. 213b).

2.17. Hacer-i Hâmî

Hint'te bulunan, siyah noktaları olan kızıl bir taştır (Aydın ve Murad, 2019: 272). Bu taş felçli hastalara yararlıdır (Aydın ve Murad, 2019: 272). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles, Belînas ve *Kitâb-ı Filâha*'dan aktararak vermektedir. Taşın özellikleri eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

Hacer-i Hâmî: Hâkim Aristû eydür: Eşedd-i humret ile aħmer bir taşdur ve siyâh noğtaları vardır. Bilâd-ı Hind'den gelür bir kimesne ol siyâh noğtaları zâyil edüp küllîsi aħmer olsa ve aħmer olduğdan sonra andan bir mîkdâr nüħâsa ilkâ eyleseler altun rengin bula. Ve eger fâlicün burnına koysalar nâfi' ola. Belînâs Hâkim eydür: Kaçan erkek deve

ziyâde kükrese ol taşdan kulağına bağlasalar artuğ kükremeye. *Kitâb-ı Filâha* şâhibi eydür: Eger tekevvününde bir taş delik olup deligi bir yanından bir yanına geçmiş olsa ol taşı yemiş ağacının budağına aşakosalar yemiş dökülmeye ve aña âfet erişmeye.

Hâmî taşı: Filozof Aristoteles der: Kırmızının en koyusuyla kırmızı bir taşdır ve siyah noktaları vardır. Hint memleketlerinden gelir. Bir kimse o siyah noktaları kaybetse (yok etse), tamamı kırmızı olsa ve kırmızı olduktan sonra ondan bir miktar bakıra karıştırırsalar altın rengini bulur. Ve eğer felçlinin burnuna koysalar faydalı olur. Filozof Belînâs der: Her ne zaman erkek deve çok fazla kükrese o taştan kulağına bağlasalar bundan sonra kükremez. *Kitâb-ı Filâha* yazarı der: Eğer oluşumunda bir taş delik olsa, deliği bir yanından bir yanına geçmiş olsa o taşı yemiş ağacının budağına assalar yemiş dökülmez ve ona felaketler erişmez (Eyyûb b. Halîl, vr. 213b-214a).

2.18. Hacer-i Āsmāncūnî

“Gök mavisi taş” anlamına gelen bu taş, kazındığında beyaz, siyah, sarı ve yeşil renklerden birinin ortaya çıktığı bir taşdır (Aksoy, 2021: 165). “Ezrak yakutun gök rengine benzer bir sınıfı. Bu sınıf yakut iyilikte tâvusî’den sonra gelir” (Argunşah, 1990: 3). Taşın kazınmasıyla ortaya çıkan renk, insanın geleceği hakkında bazı yorumların yapılmasına sebep olmuştur (Aydın ve Murad, 2019: 273). Aristoteles, taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Bu taş törpülendiğinde tozu beyaz renkli çıkarsa, sahibi daima ferah kalpli olur ve üzülmez. Tozu siyah çıkarsa, onu kolye olarak kullanan kişi bütün işlerinde başarıya ulaşır. Tozu sarı çıkarsa, her işi doğru yapar. Su gözesine atılırsa, Allah Teâlâ’nın kudretiyle su kesilir (azalır). Eğer onunla bir kral veya efendinin huzuruna çıkarsa, ikram görür ve gözlerinde yüce olur. Tozu yeşil olur ve çorak ya da kendisinde bir şey yetişmeyen toprağa atılırsa, ekin yetişmesini istediğinde Allah Teâlâ’nın kudretiyle ekin biter ve meyve verir. Tozu sarı olursa, Allah Teâlâ’nın izniyle her işte başarılı olur (Aksoy, 2021: 165).

Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles’ten aktararak vermektedir.

Hacer-i Āsmāncūnî: Hâkîm Aristū eydür: Eger bir taş āsmāncūnî olsa ve ol taş hakk olındukda maḥkūkî ebyaz olsa her kim ol taşı götürse

maḥzūn olmaya dāyim ferāḥ üzre ola. Ve eger maḥkūkī esved olsa her kim anı götürse her ne iş işler ise aḥa necāt bulmaya. Ve eger şaru çıkısa her ‘amele şālih ola. Ammā bir nehre veyā bir kuyuya kıoyısalır suyu az ola. Belki vardukça cemī‘-i şuyı münkaṭı‘ ola. Ve eger maḥkūkī aḥmer çıkısa her kim anı götürse andan çok ḥayr göre. Ve eger yeşil çıkısa her kim anı götürse mezzū‘atı ziyāde ola. Ve eger toprak gibi boz çıkısa eger anı göze kuḥl eyleseler her kaḅı ‘avretūḅ ismini yād edüp gözine çekerse ol ‘avret aḅa maḥabbet eyleye.

Gök mavisi taş: Filozof Aristoteles der: Eđer bir taş gök mavisi olsa ve o taş kazındıḅında (törpülendiḅinde) kazınmışı (tozu) beyaz olsa, her kim o taşı üzerinde taşısa hüzünlenmez ve her zaman huzur içinde olur. Ve eđer kazınmışı siyah olsa, onu taşıyan her kimse her ne iş yaparsa yapsın ondan fayda saḅlayamaz. Ve eđer sarı çıkısa her işi düzgün olur. Ama bir nehre veya bir kuyuya kıoyısalır suyu azalır. Belki belli bir hāle ulaşıncıa suyunun tamamı kesilir. Ve eđer kazınmışı kırmızı çıkısa her kim onu taşısa ondan çok hayır gelir. Ve eđer yeşil çıkısa, her kim onu taşısa ekini fazlalaşır. Ve eđer toprak gibi kül renginde olsa ve bir kadının ismini anıp gözüne sürme çekse o kadın ona āşık olur (Eyyūb b. Halīl, vr. 214a).

2.19. Hacer-i Ebyaz

“Beyaz taş” anlamına gelen bir taştır. Aristoteles, bu taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Bu taş törpülendiḅi zaman, tozu ateşteki sarı renk gibi çıkarsa, onu üstünde taşıyan kişi doğru ya da yalan konuştuḅunda sözünde tasdik edilir. Tozu kırmızı renkli çıkar ve insan onu yanında taşırsa, yaptıḅı her şey hayırlı olur ve hızla yükselir. Tozu toprak rengi gibi gri çıkarsa, yaptıḅı her şey doğru olur. Tozu gök mavisi olursa, onu üzerinde taşımaya devam edenin huyu güzel olur. Tozu yeşil renkli olur ve bir bostana asılırsa, Allah Teālā’nın izniyle ekini çıkartır, bü-yümesini hızlandırır ve ağaçları hızla besler. Tozu siyah renkli olursa, bu toz öldürücü zehir, yılan ve akrep sokmalarına karşı şifa verir. En doğrusunu Allah bilir (Aksoy, 2021: 163).

Bu bilgiler Sakızlı İsa Efendi’nin *Nizāmü’l-Edviye*’de de bulunmaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 273). Eyyūb b. Halīl’de bu taşın özellikleri ile ilgili verilen bilgiler Aristoteles’in açıklamalarıyla birebir örtüşmektedir. Eyyūb b. Halīl,

bu taşın özelliklerini Aristoteles'ten aldığı söylememektedir. Taşın özellikleri eserde şu şekildedir:

Hacer-i Ebyaz: Eger bir taş ak olsa hakk olınuğda maḥkūkī şaru olsa eger bir kişi anı ağızına alup tekellüm eylese her ne söyler ise yalan eger gerçek ol kelām vāki' ola. Ve eger maḥkūkī aḥmer çıksa her ne işler ise ol 'amel vücūd bula. Ve eger toprak renginde çıksa her ne 'amel ki işlenür aña isti'ānet édüp işleseler aña mu'ın ola. Ve eger āsmāncūnī çıksa her kim anı ağızında götürse ṭībū'n-nefs [ola]. Ve eger yeşil çıksa eger anı büstānda aṣaḳosalar fidanları seri'an hāşıl olup yemişleri tatlu ola. Ve eger siyāh çıksa semm-i kâtil için kişi anı içse fi'l-ḥāl ifākat bula. Ve eger 'akreb ve ḥayye soğan kişi boğazına aṣaḳosa nāfi' ola, bi-izni'llāhi te'ālā.

Beyaz taş: Eğer bir taş beyaz olsa, kazındıkça kazınmış sarı olsa, eğer bir kişi onu ağızına alıp konuşsa her ne söylerse ister yalan ister gerçek o söz doğru olur. Ve eğer kazınmış kırmızı çıkarsa her ne yaparsa o iş meydana çıkar. Ve eğer toprak renginde çıkarsa her ne iş yapılırsa ona yardım isteyip yapsalar ona yardımcı olur. Ve eğer gök rengi çıkarsa her kim onu ağızında taşırsa nefesi temiz olur. Ve eğer yeşil çıkarsa, onu bostanda assalar fidanlar hızlı bir şekilde büyür ve meyveleri tatlı olur. Ve eğer siyah çıkarsa, bir kişi öldürücü zehirden kurtulmak için içse derhal iyileştirir. Ve eğer akrep, böcek sokan kişinin boğazına assalar faydası olur. Allah'ın izniyle (Eyyûb b. Halîl, vr. 214a-214b).

2.20. Hacer-i Ahmer

Kırmızı renkli olup, kazındıkça farklı renklerin ortaya çıktığı bir taştır. Aristoteles'te bu taşın özellikleri şu şekildedir:

Bu taş törpülediğinde tozu beyaz renkli çıkarsa, yapılan her işte başarıya ulaşılır. Siyah çıkarsa, kendi kendine düşündüğü şeyleri kavrar. Tozu sarı renkli çıkar ve onu pazubent şeklinde kullanırsa, insanlar istediği her şeyi ona haber verir. Tozu gri renkli olursa, her nereye gitse işinde başarılı olur. Tozu yeşil renkli olur ve onu üzerinde taşırsa, onu taşıyana silah isabet etmez. En doğrusunu Allah bilir (Aksoy, 2021: 164-165).

Sakızlı İsa Efendi'nin *Nizâmü'l-Edviye* eserinde de aynı bilgiler yer almakla birlikte, Hz. Muhammed'in yeşil renkli çıkarsa, bu taş beraberinde taşıyana felcin zarar vermeyeceğini buyurduğu ifade edilmektedir (Aydın ve

Murad, 2019: 273). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'ten ve İbn Sînâ'dan aktararak vermektedir. Taşın özellikleri eserde şu şekilde anlatılmaktadır:

Hacer-i Ahmer: Hâkim Aristû eydür: Eger bir taş kızıl olsa hakk olıdukdâ mehekki ağ olsa anı götüren kişi her ne işler ise işi âsân ola. Ve eger mehekki siyâh olsa anı götüren kişinün her ne gönline gelse anı bulmağa kâdir ola. Eger mehekki aşfar olsa her kim anı bâzûsına bağlasa her kişi anı seve. Eger mehekki toprak renginde olsa her kında iş işler ise anuñ işini nâslar seve. Ve eger mehekki yeşil olsa anı götüren kişiye âlet-i harb toqunmaya. Şeyhü'r-Re'is İbn Sînâ eydür: Büssede müşâbih olan kızıl taşuñ bir deng vezni miqdârını her kim aşâğasından götüirse öldürür kıttâldür.

Kırmızı taş: Filozof Aristoteles der: Eğer bir taş kızıl olsa kazındığında (törpülendiğinde) kazınmış (tozu) beyaz olsa onu taşıyan kişi ne yaparsa işi kolaylaşır. Ve eğer kazınmış (tozu) siyah olsa onu taşıyan kişinin gönlü ne isterse onu bulmaya gücü yeter. Eğer kazınmış (tozu) sarı olsa, her kim onu pazısına bağlasa her kişi onu sever. Eğer kazınmış (tozu) gri renkte olsa, her nerede iş yaparsa onun işini insanlar sever. Ve eğer kazınmış (tozu) yeşil olsa onu götüren kişiye silah aletleri etki etmez. Şeyhurreis İbn Sînâ söyler: Mercana benzer olan kızıl taşın bir miktar ağırlığını her kim belinden aşâğıda taşırta öldürür, çok öldürücüdür (Eyyûb b. Halîl, vr. 214b).

2.21. Hacer-i Ahdar

“Yeşil taş” olarak tanımlanan bu taş hakkındaki bilgiler Aristoteles'ten aktarılmıştır. *Kitâbü'l-Ahcâr*'da taş hakkında şu bilgiler yer almaktadır:

Bu taş törpülendiğinde tozu beyaz çıkar ve biri onu yanında taşır vaziyette ekin ekerse, bu ekin en kısa zamanda meyve verir ve olgunlaşır. Özellikle bu taş ekinlerin arasına asıldığında böyle olur. Tozu sarı çıkarsa, topladığı [hazırladığı] ve kullandığı bütün ilaçlar Allah Teâlâ'nın kudretiyle faydalı ve şifalı olur ve onlarla iyileşir [ya da iyileştirir]. Tozu kırmızı çıkarsa, insanların gözünde büyür, onu yüceltir ve ona ikram ederler. Tozu gök mavisi olursa, bütün düşmanlarını ayaklarının altına alır. Tozu siyah olursa, karşılaştığı düşmanlarından daha kuvvetli ve bu taşı yanında taşıdığı sürece

nefsinde güçlü olur. En doğrusunu Allah bilir (Aksoy, 2021: 165-166).

Eyyûb b. Halîl de taş hakkında Aristoteles'in vermiş olduğu bilgileri aktarmaktadır:

Ḥacer-i Aḥḍar: Ḥakîm Aristû eydür: Bir taş ki yeşil ola ḥakk olındukda mehekki beyaz olsa her kim bir nesne zirâ'at etmek veyâḥud bir fidan dikmek dilese ol taş bir penbe veyâ bir bêze şarup ol yere bile defn eylese tizcek ol nesne bitüp ḥâşıl ola. Ve bitmesinde gökcek ola bi-izni'llâhi te'âlâ. Ve eger mehekki esved olsa her kim anı götürse 'ilminde ḥayr-ı keşir bula. Ve eger mehekki aşfar olsa her ne devâ için vèrilür ise muvâfık gele. Ve eger mehekki toprak renginde olsa her ne maraz için anuñ ile mu'âlece olunsa şifâ bula, bi-izni'llâhi te'âlâ.

Yeşil taş: Filozof Aristoteles der: Yeşil olan bu taş kazındığında (törpülediğinde) kazınmış (tozu) beyaz olsa bir kimse bir nesne ekmek veya bir fidan dikmek isterse o taş bir pamuk veya bir beze sarıp o yere gömse çabucak o nesne büyüüp ortaya çıkar. Ve yetişmesinde Allah'ın izniyle güzel olur. Ve eğer kazınmış (tozu) siyah olsa, onu yanında taşıyan kimse ilminde çok hayır bulur. Ve eğer kazınmış (tozu) sarı olsa, her ne hastalık (dert) için verilirse yerinde (uygun) olur. Ve eğer kazınmış (tozu) gri renkte olsa her ne hastalık için onunla ilaç yapılırsa şifa bulur. Allah'ın izniyle (Eyyûb b. Halîl, vr. 214b-215a).

2.22. Hacer-i Esved

“Kara taş” anlamına gelen bu taş hakkındaki bilgileri Eyyûb b. Halîl, Aristoteles'ten aktarmaktadır. Aristoteles, *Kitâbü'l-Ahcâr*'da bu taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Bu taş törpülediğin zaman, tozu beyaz renkli çıkar ve bu toz içilirse, öldürücü zehirlere karşı fayda sağlar. Tozu sarı renkli çıkarsa onu yanında taşıyan işinde yorulmaz, kendisi ve ev halkı sıhhat bulur. Rengi siyah çıkar ve onu yanında taşırsa, ihtiyaçlarını insanlardan karşılaması kolaylaşır, akli çoğalır ve insanlar arasında onunla artan şeyleri öğrenir. Tozu yeşil renkli olursa, kolye olarak kullandığı sürece, akrep ve zehirli böcekler onu sokmaz (Aksoy, 2021: 163-164).

Eyyûb b. Halîl'de bu taş hakkında açıklama şu şekildedir:

Ḥacer-i Esved: Ḥakīm Aristū eydür: Bir taş ki esved ola ḥakk olındukda meḥekki ebyaz olsa yılan ve ‘akreb soğan kişiye meḥekkinden içürse-ler veyā boğazına aṣaḳosalar fi’l-ḥāl şıḥḥat bula. Ve eger meḥekki aṣfar olsa her kim anı götürse dāyim ḥayrdan ḥālī olmaya. Ve her ḳanḳı evde ol taş olsa ol evde olanlara ve ol eve bir nesneden zarar işābet eylemeye. Ve eger meḥekki esved olsa her kim anı götürse cemī‘-i ḥāceti her kişi ḳatında revā ola ve hem ‘aklı ziyāde ola. Ve eger meḥekki yeşil çıksa her kim anı götürse hevāmm u ḥaṣerāt zararından beri ola.

Kara taş: Filozof Aristoteles der: Siyah olan bu taş kazındığında kazınmış (tozu) beyaz olsa yılan ve akrep sokan kişiye tozundan içir-seler veya boğazına assalar o anda sağlığına kavuşur. Ve eğer kazınmış (tozu) sarı olsa her kim onu yanında taşırsa her zaman hayırdan başka bir şeye ulaşmaz. Ve herhangi bir evde o taş olsa, o evde olanlara ve o eve bir şeyden zarar gelmez. Ve eğer kazınmış (tozu) siyah olsa her kim onu yanında taşırsa ihtiyaçlarının tamamı insanlar katında kabul görür ve akli çoğalır. Ve eğer kazınmış (tozu) yeşil çıksa her kim onu yanında taşırsa akrep ve böceklerin zararından uzak olur (Eyyûb b. Halîl, vr. 215a).

2.23. Hacer-i Asfar

“Sarı taş” anlamına gelen bu taş ile ilgili Eyyûb b. Halîl, Aristoteles’in ifadelerine yer vermiştir. Bu taşın mihengi beyaz olursa, her isteğin gerçekleşeceğine; yeşil çıkarsa, her işin olacağına; kızıl çıkarsa her sorunun cevaplanacağına; siyah çıkarsa hangi isim murat edilirse o kişinin bağlanacağına inanılmaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 273). Aristoteles’in bu taş hakkında vermiş olduğu bilgiler şu şekildedir:

Bu taşı törpülediğinde tozu beyaz çıkarsa, insanlardan istediği her şeyi elde eder ve ihtiyaçlarını karşılar. Yeşil çıkarsa, işe giriştiğinde hızla sonuç alır. Tozu kırmızı çıkarsa, kendisine sorulan her şeyin cevabını Allah Teâlâ’nın kudretiyle kavrar. Tozu siyah renkli olur ve istediği herhangi birinin ismini onun üzerine anarsa, o kişi onu izler, hiçbir işte muhalefet etmez ve bulunduğu her yerde onunla birlikte olur. Bu taştan gözüne sürme çeker ve buna devam ederse, o kişi ona tâbi olur. O kişiden ayrılmak istediğinde bu taşı yanında taşımayabilir; o zaman o kişi ondan kesilir (Aksoy, 2021: 164).

Eyyûb b. Halîl’in bu taş hakkında vermiş olduğu bilgiler Aristoteles ile benzerdir:

Hacer-i Aşfar: Hâkîm Aristû eydür: Kaçan bir taş şaru olsa ve ol taş hakk olındukda mehekki ebyaz olsa ol taşı her kim götürse nâslardan her ne taleb eder ise ma'âlûbî hâşıl ola. Ve eger mehekki yeşil olsa her ne şey'ünj üzerine kosalar diledükleri 'amel hayr ile vücûd [bula]. Ve eger mehekki aħmer olsa her kim anı götürse her kıanda gider ise gittiği yerde anı götüreren kişiden her ne su'âl eyleseler andan cevâb vërmege kıâdir ola ve kıanda gider ise ma'âşî aħvâli âsân ola. Ve eger mehekki aħdar olsa anı götüreren kişi anuñ ardına uyup yürüye. Mâdâm ki ol taş anuñ ile bile ola ol kişi andan münka'atı' olmaya.

Sarı taş: Filozof Aristoteles der: Her ne zaman bir taş sarı olsa ve o taş kazındığında kazınmış (tozu) beyaz olsa o taşı her kim yanında taşırsa insanlardan ne isterse isteğine ulaşır. Ve eğer kazınmış (tozu) yeşil olsa her ne şeyin üzerine koysalar diledikleri iş hayır ile gerçekleşir. Ve eğer kazınmış (tozu) kırmızı olsa her kim onu yanında taşırsa her nereye giderse gittiği yerde onu taşıyan kişiden her ne soru sorsalar cevap vermeye gücü yeter ve nereye giderse gitsin geçimini kolaylıkla sağlar. Ve eğer kazınmış (tozu) yeşil olsa, [diğer kişiler] onu taşıyan kişi[nin] arkasına uyup yürür. O taş, taşıyan kişi ile birlikte olduğu müddetçe o kimse ondan ayrılmaz (Eyyûb b. Halîl, vr. 215a-215b).

2.24. Hacer-i Ağber

“Boz taş” (Aydın ve Murad, 2019: 273) anlamına gelen bu taşın özellikleri Aristoteles'ten aktarılarak verilmiştir. Bu taşın özellikleri ile ilgili Aristoteles şu bilgileri vermektedir:

Bu taş törpülediğinde tozu beyaz renkli çıkar ve bir insanın ismini anarak onunla göze sürme çekilirse, o insan kendisini sever, ondan ihtiyacını elde eder ve ona sözünü dinletir. Siyah renkli çıkarsa, sevgide (meħabbe) en güçlü olur. Bu tozu sevdiği kadınların ismini anarak sürme şeklinde gözüne çeken, onlarla evlenir. Bu taş törpülediğinde tozu sarı renkli çıkarsa, gittiği her yerde ona ikram edilir ve hayırla anılır. Tozu kırmızı olursa, onu yanında taşıy vaziyyette her nereye yönelse Allah onun rızkını, geçimini ve işini kolaylaştırır. Tozu yeşil olursa, bir toplulukla birlikte oturduğunda ona ikram ederler. Tozu gök mavisi olursa, onu üstünde taşıyan kişi yumuşak huylu (halîm) olur (Aksoy, 2021: 165).

Bu taşın bir başka özelliği, kadınların kendilerine sürme ettiklerinde eşlerinin kendilerine sevgi göstermesidir (Aydın ve Murad, 2019: 273). Eyyûb b. Halîl, bu taşı şu şekilde açıklamıştır:

Ḥacer-i Ağber: Ḥakîm Aristû eydür: Bir taş ki toprak renginde ola ve ḥakk olınuḡda meḥekki ebyaz ola. Anuḡ ḥakkinden her kimüḡ nāmına göze çekseler ol kişi aña ġāyet maḥabbet eyleye. Ve eger meḥekki siyāh olsa anuḡ meḥekkini bir kişi gözine sürme eylese her gören kişi aña ḥürmet eyleye. Eger ‘avretler gözine çekseler erleri ġāyet maḥabbet eyleye. Ve eger meḥekki şaru olsa her kim anı götürse her kişi anı ḥayr ile yād éde. Ve eger meḥekki āsmāncünî olsa her kim anı götürse götürén kişi ḥakîm daḡı degil ise her kişi aña ḥakîm i’tikād édeler.

Toz renkli, Toprak (hâkî) renkli, Gri taş: Filozof Aristoteles der: Bir taş ki toprak (kül) renginde ve kazındığında (törpülendiğinde) kazınmış (tozu) beyaz olsun. Onun kazınmışından her kimin ismini (anıp) göze sürme çekseler o kişi ona son derece sevgi besler. Ve eğer kazınmış (tozu) siyah olsa onun kazınmışını (tozu) bir kişi gözüne sürme çekse her gören kişi ona saygı duyar. Eğer kadınların gözüne çekseler eşleri son derece sevgi besler. Ve eğer kazınmış (tozu) sarı olsa her kim onu yanında taşırsa onu hayr ile hatırlarlar. Ve eğer kazınmış (tozu) gök rengi olsa ve her kim onu yanında taşısa, taşıyan kişi bilgin (akıllı) değilse bile herkes onun bilgin olduğuna inanır (Eyyûb b. Halîl, vr. 215b).

2.25. Hacerü'l-Bâh

“Cinsel istek uyandıran taş” anlamına gelen, kişide şehvet uyandıran, kırıldığında içinde akrep çıkabilen ve Mısır’da bulunan bir taş türüdür (Ak, 2007, C.III: 1211). Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkındaki bilgileri de Aristoteles’ten aktarmaktadır. Bu taş, Aristoteles’in *Kitâbu'l-Ahcâr*’ında “berkî taşı” olarak geçmektedir. Bu taş hakkında Aristoteles, şu bilgileri vermektedir:

Tabiatı kuru bir taştır. Bir kadına yaklaştırıldığı zaman, kadın, cimânın şehvetinden dolayı onu taşıyana âşık olur. Bu taşta Afrika’da kükürt madeninde rastlanır. Öğrencim İskender, kadınların namusunun lekeleneyeceği korkusuyla, askerlerinin bu taşı taşımalarını yasakladı. Bu taşlardan birini kırarak aldı; ortasında bir akrep bulunuyordu. Hatta akrep, taşın iki tarafında iz bırakmıştı. Sarı su sahibi ondan dört arpa ağırlığıınca ezip içerse, bir saat içinde olum-

lu etkileri görülmeye başlar ve Allah'ın izniyle iyileşir (Aksoy, 2021: 134-135).

Sakızlı İsa Efendi de bu taşın bir diğer isminin “hacerü'l-bât” olduğunu, cimâ taşı denildiğini, Afrikiyye vilayetinde bulunduğunu, taşın kırıldığında içinde akrebin bulunmasıyla bilindiğini, hayvan ve insanların şehvetini artırdığını, kadının hamile kalmayacağını ve dil altında taşınınca susuzluğu kestiğini söylemektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276). Eyyûb b. Halîl'in bu taş hakkında verdiği bilgiler hem *Kitâbu'l-Ahcâr* hem de *Menâzirü'l-Avâlim* ile uyum göstermektedir:

Ḥacerü'l-Bâh: Ḥakîm Aristû eydür: İskender-i Zü'l-ḳarneyn anuñ ma'denini Efrenḳıyye'de buldı ve ma'deni Efrenḳıyye'dedür. Ḥâşşıyye-ti budur ki ol taş her kim ḳarıb olsa ol kişiye cimâ' şehveti 'arız ola. İskender 'askerini ol vilâyetüñ 'avretlerine fezâhat éde déyü ol taşdan men' eyledi. Ve eger bir kimesne ol taş dili altına ḳosa 'aşaşını ḳat' eyleye. Ve eger bir kimesne andan bir miḳdâr içse dört arpa veznince dañı olsa şafrâtı ishâl eyleye. Hikâyet olındı ki arz-ı Mısr'da bir taş vardır. Her kim ol taş beline bağlasa şehvetini ziyâde éde.

Şehvet taşı: Filozof Aristoteles der: İskender-i Zülkarneyn onun madenini (ocağını) Afrika'da buldu ve madeni Afrika'dadır. Özelliği budur ki o taş her kim yakınlaşsa o kişide cinsellik şehveti (isteği) ortaya çıkar. İskender askerini o vilayetin kadınlarına edepsizlik ederler diye o [taşı] taşımalarını yasakladı. Ve eğer bir kimse o taş dili altına koysa susuzluğunu keser. Ve eğer bir kimse ondan bir miktar içse dört arpa ağırlığınca da olsa karaciğerde biriken suyu boşaltır. Hikâye olundu ki Mısr'da bir taş vardır. Her kim o taş beline bağlasa şehvetini artırır (Eyyûb b. Halîl, vr. 215b-216a).

2.26. Hacerü'l-Baħr

“Deniz taşı” anlamına gelen bu taş hakkında eserde verilen bilgiler Aristoteles'ten aktarılmıştır. *Kitâbu'l-Ahcâr*'ın Ayasofya nüshasında bu taşın tadı “buhar taşı” olarak geçmekle birlikte, bu taşın deniz sahillerinde bulunduğu, renginin ve buharının siyah renkte, değirmen taşı gibi sert ama hafif olduğu, suda batmadığı, kolye olarak kullanılırsa boğulmayı önlediği ifade edilmektedir (Aksoy, 2021: 140). Eyyûb b. Halîl, taş hakkındaki genel bilgileri Aristoteles'e uygun bir şekilde vermektedir. Taşı, İskender-i Zülkarneyn'in bulması ve kötürümlüleri iyileştirmesi konusu ise Kazvî'nin de yer almaktadır (Aksoy, 2021: 140). Eyyûb b. Halîl taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Ḥacerü'l-Bahr: Ḥakīm Aristū eydür: Bu bir siyāh ve yeyni taşdur. Deryā kenārında bulunur ve şuya koysalar batmaz. Eczā³-i arzūñ laṭifinden ve bahrūñ buḥārından ḥāşıl olur. Ḥāşşiyyeti budur ki her kim anı götirse sefīneye girse şuya ğark olmaya. Ve eger kaynayan çömleğe ilkā eyleseler kaynaduğı kesile. İskender-i Zül-ḳarneyn ol taşı zulumātda buldı. Anuñ ile kötürüm ve ʿilletlü olanlardan her kime muʿālece eylediler ise şihḥat buldı.

Deniz taşı: Filozof Aristoteles der: Bu bir siyah ve hafif taştır. Deniz sahilinde bulunur ve suya koysalar batmaz. Yeryüzü bölümlerinin hoşluğundan ve denizin buharından meydana gelir. Özelliđi budur ki her kim onu taşırsa gemiye [su] girse [dahi] suda boğulmaz. Ve eđer kaynayan çömleğe atılırsa, kaynamayı keser. İskender-i Zül-ḳarneyn o taşı karanlık yerde buldu. Onunla kötürüm ve felçli olanlardan her kime ilaç yapıldıysa sağlığına kavuştu (Eyyūb b. Halīl, vr. 216a).

2.27. Hacerü'l-Hubârâ

Hubârâ taşı, hubara denilen toy kuşunun kursağında bulunan ve kişinin kendisine bağladığında rüyalanmasını ve ishalini kesen bir taştır (Aydın ve Murad, 2019: 276). Bu taşta, Farsçada “seng-i cerz”, Yunancada “ulüfesâ” denilmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276). İshal olan kişiye suyu içirildiğinde kabız, geri alındığında ishal etmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276).

Ḥacerü'l-Ḥubârâ: Ḥubârâ ki toy kuşudur anuñ ḳursađında bulunur. Her kim anı kendüye bağlasa iḥtilām olmaya ve ishâli ḳatʿ eyleye.

Hubârâ taşı: Hubârâ toy kuşudur [ve bu taş] onun kursağında bulunur. Her kim onu kendisine bağlarsa rüyalanmaz ve ishalini keser (Eyyūb b. Halīl, vr. 216a).

2.28. Hacerü'l-Hasât

Mesânede ve böbrekte olan taştır (Aydın ve Murad, 2019: 273). Mesane taşına faydalıdır (Aydın ve Murad, 2019: 273). Aristoteles'te “ıdrar zorluğu taşı” olarak geçmektedir (Aksoy, 2021: 159). Bu taşın böbrek taşlarını parçalayıp çıkardığı ifade edilmektedir (Aksoy, 2021: 160). Eyyūb b. Halīl de bu taş hakkındaki bilgileri Aristoteles'e dayanarak vermektedir. Taş hakkında eserde verilen bilgiler şu şekildedir:

Ḥacerü'l-Ḥaşât: Ḥakīm Aristū eydür: Bu bir yumşak taşdur. Arz-ı Mağrib'de buḥayreden çıkar. Emvâc-ı deryâ anı taşra atar. Ke-ennehu

‘avretlerün iplik egirdiği çıkırğa benzer. Her kim andan on arpa miqdârı içse meşânesinde olan taş päreleyüp çıkar.

Çakıl taşı: Filozof Aristoteles der: Bu bir yumuşak taştır. Mağrip [Kuzey Afrika] bölgesinde küçük denizlerden (gölcüklerden) çıkar. Denizin dalgaları onu dışarı atar. Kadınların iplik eğirdiği çıkırğa benzer. Her kim ondan on arpa miktarı içerse idrar yolunda olan taş parçalıyıp çıkarır (Eyyûb b. Halîl, vr. 216a-216b).

2.29. Hacerü'l-Hayye

“Hayye”, yılan anlamına gelmektedir. “Hacerü'l-hayye” ise “yılan taşı”dır (Aydın ve Murad, 2019: 275). Bu taş fındık boyutunda olup bazı yılanların başında bulunmaktadır. Yılan, akrep ve zehirli sürüngenlerin sokmalarına karşı iyi geldiği belirtilmektedir. Eyyûb b. Halîl, bu taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Hacerü'l-Hayye: Lisân-ı Fârsîde aña sührebâz derler. Kiçirek funduklar gibidir. Ba‘z-ı yılanların başında çıkar. Her yılanda bulunmaz. Hâşşiyeti budur ki her ‘uzvı ki yılan ve ‘akreb ve ğayrı sokmuşdur. Ol taş süde veyâ issi şu içine koyup ol ‘uzvı içine soksa ol taş varup yılan sokduğu yere yapışıp şorup içinden ağusın çeke çıkar. İbn Sînâ eydür: Yılan sokduğu kişi anı boynuna aşakosa şihhat bula. Cālînüs eydür: Bu huşûsı niçe def‘a tecrübe eyledük şâdik oldı dedi.

Yılan taşı: Farsça’da ona sührebâz derler. Küçücük fındıklar gibidir. Bazı yılanların başında çıkar. Her yılanda bulunmaz. Özelliği budur ki herhangi bir organı yılan, akrep ve bunun gibiler soktuğunda, o taş süte veya sıcak su içine koyup o organı içine sokarsa o taş gidip yılanın soktuğu yere yapışıp emip içinden zehrini çekip çıkarır. İbn Sînâ der: Yılanın soktuğu kişi onu boynuna asarsa sağlığına kavuşur. Galenos der: Bu özelliği defalarca denedik, doğrudur dedi (Eyyûb b. Halîl, vr. 216b).

2.30. Hacerü'l-Huttâf

“Huttâf”, kırlangıç denilen kuştur. “Hacerü'l-huttâf” ise “kırlangıç taşı” olup kırlangıcın yuvasında bulunan biri siyah ve biri kırmızı olan iki taştır. Bu taş hakkında Eyyûb b. Halîl şu bilgileri vermektedir:

Hacerü'l-Huttâf: Karlağuş yuvasında bulunur iki taşdır. Biri ebyaz ve biri ahmerdür. Eger ahmer olan taş düşünde korkup feza‘ eden kişi

boynına veyā béline veyā ğayrı yérine bağlasa andan ħalāş ola. Ve eger ebyaz olanı bağlasa şar‘ zaĥmetinden ħalāş ola, bi-izni’llāhi te‘ālā.

Kırlangıç taşı: Kırlangıç yuvasında bulunan iki taştır. Biri beyaz ve biri kırmızıdır. Eğer kırmızı olan taşı rüyasında korkup inleyen kişi boynuna, beline veya başka yerine bağlasa ondan kurtulur. Ve eğer beyaz olanı bağlarsa sara (epilepsi) eziyetinden Allah’ın izniyle kurtulur (Eyyûb b. Halîl, vr. 216b).

2.31. Hacerü’d-Decâc

“Decâc”, tavuk anlamına gelmektedir. “Hacerü’d-decâc” ise tavuk taşı olup tavuğun kursağından çıkan gök rengi bir taştır. *Nizâmü’l-Edviye*’de bu taş hakkındaki bilgiler Kazvinî’nin *Acâyibü’l-Mahlûkât* eserinden aktarılmakla birlikte, bu taşın sara hastalarına iyi geldiği, bebeklerin uykuda feryat ettiklerinde sakinleştirdiği bilgisi yer almaktadır (Aydın ve Murad, 2019: 276). Taş hakkında Eyyûb b. Halîl şu açıklamaları yapmaktadır:

Ĥacerü’d-Decâc: Āsmâncünî bir taşdur. Tavık ĥursağından çıkar. Eger ol taşı maşrû‘uñ üzerine bağlasalar şar‘ından ħalāş ola. Ve eger bir kiři anı bir ‘uźvına bağlasa menîsini ziyâde eyleye. Eger oğlançuğun başı altına ĥosalar aña yaramaz göz değmeye.

Tavuk taşı: Gök rengi bir taştır. Tavuk kursağından çıkar. Eğer o taşı saralının (sara hastalığına yakalanmış olanın) üzerine bağlasalar sarasından kurtulur. Ve eğer bir kişi onu bir organına bağlarsa menisini fazlalaştırır. Eğer küçük çocuğun başı altına koysalar ona kötü göz değmez (Eyyûb b. Halîl, vr. 216b-217a).

2.32. Hacerü’r-Rehâ

“Değirmen taşı” (Aydın ve Murad, 2019: 266) anlamına gelen ve hamile kadınların düşük yapmasını önleyici özelliğe sahip bir taştır. Bu taşın ayrıca, kan sızmalarına, vereme, şişlere, sinirlere, nikris hastalığına yararlı olduğu ifade edilir (Aydın ve Murad, 2019: 266). Taş hakkında Eyyûb b. Halîl şu bilgileri vermektedir:

Ĥacerü’r-Reĥâ: Değirmen taşıdır. Eger anuñ esfelinden bir kıţ‘a alup şol ‘avret ki oğlan düşürgen ola ol ‘avretün başına bağlasalar oğlanını düşürmeye ve sühûletle toğura. Ve eger aşağasından kan geçse ol taşı kızdurup ve üzerine sirke saçup üzerine otursa ĥanını kese.

Değirmen taşı: Değirmen taşıdır. Eğer onun en küçük bir parçasından biraz alıp bebek düşüren kadının başına bağlasalar bebeğini

düşürmez ve o kolaylıkla doğurur. Ve eğer belinin aşağısından kan geçerse o taşı kaynatıp ve üzerine sirke saçılıp üstüne oturursa kanını keser (Eyyüb b. Halîl, vr. 217a).

2.33. Hacerü's-Sâmûr

Sâmur taşı, bütün taşları kolaylıkla kesen bir taştır. Hz. Süleyman zamanında Beytül-Makdis'in inşasında taşları sessizce kesmek için kullanılmıştır. Bu taşın sesinin çıkmadığı ifade edilmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276). Eyyüb b. Halîl, bu taş hakkında şu bilgileri vermektedir:

Hacerü's-Sâmûr: Bu ol taşdur ki cemî'-i taşları sühûletle kaç' eder. Hikâyet olındı ki Süleymân peygâm-ber 'aleyhi's-selâm Beytül-Makdis'i binâ eylemek istedikde şeyâtine taş kesmek emr eyledi. Şeyâtin taşı keserler iken taşlar berk olmağın taşların şavtından halk 'âciz olup Süleymân'a şikâyet eylediler. Süleymân 'aleyhi's-selâm dahı Benî İsrâ'îl'ün 'ulemâsını ve 'afârit-i cinnî cem' édüp bi-ğayri şavtin ol taşların kesilmesine çâre istedi. Kimesne andan kaç'â haber vërmedi. Âhirü'l-emr bir 'ifrit eyitdi: Ben bir taş bilürin ol taşda taleb eyledigünüz hâşşa vardır. Ammâ mekânın bilmezsin. Lâkin bir hîle ideyin ol hîle ile aña vuşul mümkindür dedı. Süleymân dedı ki ne hîle edersün eyle dedı. Ol 'ifrit 'uqâbuñ yuvasından yumurdalarını alup ve ol yumurdaları bir şişeye koydı ki ol şişe gâyet kalın şişe idi ve şedidü's-şafâ idi. Ve şişenüñ ağızını muhkem berkitdi. Ve iledüp yine yuvasına kodı. Ba'de zamânın 'uqâb gelüp yumurdasını ol hâlde buldı. Ve ayağıyla ve minkârıyla birkaç kerre döğdi kaç'â pârelenmedi. Andan sonra uçup gitdi. İkinci günde bir taş getürdi ve ol taşı sühûletle şişenüñ üzerine bıraktı. Şişe bi-ğayri şavtin pârelenüp yumurdaya zarar eylemedi. Süleymân 'aleyhi's-selâm 'uqâbı getürdüp ol taşı kandan getürdün deyü haber şordı. 'Uqâb eyitdi: Mağrib'de Sâmur dërler bir taş vardır. Andan getürdüm dedı. Süleymân 'aleyhi's-selâm cinleri gönderüp ol taşdan kifâyet miqdârı getürtdi ve taşları anuñ ile kesdiler. Andan sonra taşdan şavt gelmeyüp halk râhat oldılar.

Sâmûr taşı: Taşların hepsini kolaylıkla kesen bir taştır. Hikaye edilir ki Hz. Süleyman aleyhisselam Beytül-Makdis'i inşa etmek isteyince şeytanlara taş kesmesini emretti. Şeytanlar taşı keserlerken taşların sert olması sebebiyle taşların sesinden halk çaresiz olup Hz. Süleyman'a [bu durumu] şikâyet ettiler. Hz. Süleyman aleyhis-

selam da İsrailoğulları'nın bütün âlimlerini ve cin ifritlerini toplayıp bundan sonra o taşların seslerinin kesilmesine çözüm istedi. Kimse bu duruma çözüm bulamadı. En sonunda bir ifrit şöyle dedi: Ben bir taş bilirim, o taşta istediğin özellik vardır. Ama yerini bilmiyorum. Ancak bir hile edeyim, o hile ile onu elde etmek mümkündür dedi. Hz. Süleyman “ne hile yaparsan yap” dedi. O ifrit, kartalın yuvasından yumurtalarını alıp o yumurtaları, son derece kalın ve geniş olan bir şişeye koydu. Ardından şişenin ağzını sağlam bir şekilde kapattı. Onu tekrar yuvasına koydu. Biraz sonra kartal yuvasına gelince yumurtasını o hâlde buldu. Ardından şişeyi ayağıyla ve gagasıyla birkaç kere dövdü, asla parçalanmadı. Ondan sonra uçup gitti. İkinci günde bir taş getirdi ve o taşı kolaylıkla şişenin üzerine bıraktı. Şişe sessiz bir şekilde parçalanıp yumurtalara zarar vermedi. Hz. Süleyman kartalı çağırıp “o taşı nereden buldun” diye sordu. Kartal dedi: Mağrip'te [Kuzey Afrika] Sâmûr denilen bir dağ vardır. Ondan getirdim, dedi. Hz. Süleyman aleyhisselam cinleri gönderip o taştan yeteri kadar getirtti. Taşları onunla kestiler. Bundan sonra o taştan ses gelmeyince halk rahatladı (Eyyûb b. Halîl, vr. 217a-217b).

2.34. Hacerü's-Semm

Bu taşta “zehir taşı” denilmektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276). Bazı kimseler bu taşta panzehir madeninin bir türü olduğunu ve zehir, taşta yaklaştığında hareket ettiğini söylemektedir (Aydın ve Murad, 2019: 276). Ayrıca, taş hakkında birçok hikayenin bulunduğu ve padişahların hazinesinde yer aldığı da rivayetler arasındadır (Aydın ve Murad, 2019: 276). Eyyûb b. Halîl, bu bilgileri verdikten sonra taşla ilgili bir hikayeye başlar fakat eser burada sona erer.

Hacerü's-Semm: Cez^c gibi bir taşdur. Ammā cez^c degildir. Ba'z-ı pādişāhlaruñ hazinelelerinde bulunur. Hāşşiyeti budur ki eger ol taş oldığı meclise semm-i kâtil hâzır olsa ol taş hareket eder. Melik Ebi'l-Hasan 'Alî'nüñ veziri İbn Nezzām *Siyerü'l-Mülûk* adlı kitâbında yazar ve hikâyet edüp [eydür ki...]

Zehir taşı: Oniks gibi bir taştır. Ama oniks değildir. Padişahların bazılarının hazinesinde bulunur. Özelliği budur ki eğer o taşın olduğu ortamda öldürücü zehir bulursa o taş hareket eder. Melik Ebi'l-Hasan Alî'nin veziri İbn Nezzâm *Siyerü'l-Mülûk* adlı eserinde yazar ve hikaye ederek [söyler ki...] (Eyyûb b. Halîl, vr. 217b).

Sonuç

Tarih boyunca insanoğlunun ilgisini çeken taşlar ve madenler hakkında bilgi veren eserler kalem alınmıştır. Bu eserler “cevhernâme” ya da “cevâhîrnâme” olarak adlandırılmışlardır. Ayrıca, çeşitli dönemlerde yazılan ansiklopedik bilgi içeren eserlerde de taşlar ve madenler hakkında bilgi veren bölümler yer almaktadır. 16. yüzyılda *Acâyibü'l-Mahlûkât* türünün bir tercümesi olan, Eyyûb b. Halîl'e ait *Tezkeretü'l-Acâyib ve Tercemetü'l-Garâyib* adlı eser de bu tür eserlerden biridir. İçerisinde pek çok konuyu ihtiva eden bu eserin ikinci makalesi olan “süfliyyât” bölümünün, beşinci nazarının on sekizinci faslı, taşlara ayrılmıştır. Eserde otuz dört taş hakkında bilgi verilmektedir. Sondan eksik tek nüshası olan bu eser, taşlar bölümünde “Hacerü's-Semm” başlığından sonra yazılmış dört satır ile sona ermektedir.

Eserde buldukları bölgelerin belirtildiği taşlar; ermeyûn (Rûm), tedmür (Mağrib), tûtiyâ (Hind ve Sind), bâh (İfrîkiye) olmak üzere dört çeşittir. Renkleri hakkında bilgi verilen taşlar; isfîzâc, bâhet, büssted, bicâdek, tûtiyâ, câlibü'n-nevm, cez', hâmî, âsmâncûnî, ebyâz, ahmer, ahdar, esved, asfar, agber, bahr ve huttâftır. Hayvanların bedenlerinden ya da hayvanlardan yararlanılarak elde edilen taşlar ise hubârâ, hayye, huttâf, decâc ve sâmûrdur.

Eserde yer alan taşların kullanım alanları, faydaları ve zararları hakkında da bilgi verilmektedir. Göze faydalı olan taşlar sırasıyla ismîd, ermeyûn, iklîmiyâ'ü'z-zeheb, iklîmiyâ'ü'l-fıdda, büssted, bûrak ve tûtiyâdır. Göze zararlı olan taş ise bîcadektir. Ağır uyku getiren taş câlibü'n-nevmdir. Uyuza ve alaca hastalığı için etkili olan taş bûraktır. Diş ve ağız hastalıkları için etkili olan taşlar sırasıyla billûr, tenkâr ve ebyâzdir. Cinsel yönden faydalı olan taşlar bâh, hubârâ ve decâctır. İshale karşı etkili olan taş hubârâdır. Kötü kokuyu gideren taşlar sırasıyla ismîd ve tûtiyâdır. Sosyal ve psikolojik açıdan insanı olumlu etkileyen taşlar sırasıyla ermeyûn, âsmâncûnî, ebyâz, ahmer, ahdar, esved, asfar, agber, huttâf ve decâctır. Akrep, yılan gibi çeşitli hayvanların zehirlenmesine karşı etkili olan taşlar sırasıyla isfîzâc, ebyâz, esved ve hayyedir. Yanık ve yaralara iyi gelen taşlar sırasıyla isfîzâc, iklîmiyâ'ü'l-fıdda, iklîmiyâ'ü'l-fıdda ve bûraktır. Böbrek taşı ve idrar için etkili olan taşlar sırasıyla büssted ve hasâtır. Sara hastalığına iyi gelen taşlar sırasıyla büssted, huttâf ve decâc Başka madenleri etkileyen taşlar sırasıyla efrencis ve tenkârdır. Olumsuz psikolojik durumlara yol açan taşlar sırasıyla bîcadek ve cez'dir. Çeşitli eşyaların yapımında kullanılan taş billûrdur. Gülmeye yol açan taş bâhetdir. Ölüme yol açan taşlar sırasıyla tedmür ve ahmerdir. Doğumu kolaylaştıran taş cez'dir. Felçlilere iyi gelen taşlar sırasıyla hâmî ve

bahrdır. Ekinlere ve ağaçlara faydalı olan taşlar sırasıyla hâmi, âsmâncûnî, ebyâz ve ahdardır. Devenin çok fazla kükremesini engelleyen taş hâmidir. Boğulmayı önleyen taş bahrdır. Kaynamayı önleyen taş bahrdır. Kadınların düşük yapmasını engelleyen taş rehâdır. Aşırı gürültüyü önleyen taş sâmurdur. Katilin olduğu mahalde hareket eden taş semmdir.

Eyyûb b. Halîl eserinde Aristoteles'in *Kitâbu'l-Ahcâr*'ından yararlanmıştı. Çoğu maddede "Hakîm Aristû eydür" diyerek bunu belirtmektedir. Bu taşlar sırasıyla ismîd, efrençis, iklimiyâ'ü'z-zeheb, iklimiyâ'ü'l-fıdda, billûr, bûrak, bîcâdek, tedmür, tenkâr, tûtiyâ, câlibü'n-nevm, cez', hâmi, âsmâncûnî, ahmer, ahdar, esved, asfar, agber, bâh, bahr ve hasât olmak üzere yirmi iki tanedir. Otuz dört taşın yer aldığı eserde, yirmi iki taş için Aristoteles'e başvurulması ve çoğu maddede birebir tercümenin yapılmış olması bu tür eserlerde *Kitâbu'l-Ahcâr*'ın önemli bir kaynak sayıldığını da göstermektedir.

Eyyûb b. Halîl'in *Tezkiretül-Acâyib ve Tercemetül-Garâyib* adlı eseri sadece taşları ele alan bir eser değil, dönemin coğrafya, astronomi, biyoloji, mineroloji, halk inanışları gibi önemli bilgilerini de içeren önemli bir eserdir. Eserde taşların anlatımında görüleceği üzere kimi zaman rivayetlere de başvurulmaktadır. Döneminin kültürel ve ilmî birikimini aktaran bu eserde yer alan taşların incelenmesinin verildiği bu çalışmada görüleceği üzere eserin dil ve kültürümüz açısından yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Ak, Mahmut (2007). *Âşık Mehmed Menâzirü'l-Avâlim I-II-III*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Aksoy, Gürsel (2021). *Aristoteles'in Taşlar Kitabı; Kitâbu'l-Ahcâr li-Aristâtâlîs (İnceleme-Arapça Metin-Çeviri-Yorum)*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Argunşah, Mustafa (1990). "15. Yüzyılda Yazılmış Tuhfe-i Murâdî İsimli Cevhernâme'de Geçen Değerli Taşlarla İlgili Terimler". *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 6: 1-20.
- Argunşah, Mustafa (1999). *Muhammed b. Mahmûd-ı Şirvânî Tuhfe-i Murâdî, İnceleme-Metin-Dizin*. Ankara: TDK Yayınları.
- Aydın, Mükerrrem Bedizel ve Murad, Sibel (2019). *Nizâmü'l-Edviye, Sakızlı İsa Efendi*. Ankara: TÜBA.

Bardakçı, Ramazan ve Tıraş Yusuf Can (2023). “Eyyûb bin Halîl’in Acâyibü’l-Mahlûkât Tercümesi: Tezkiretü’l-Acâyib ve Tercemetü’l-Garâyib”. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(3): 2438-2462.

Eyyûb b. Halîl, *Tezkiretü’l-Acâyib ve Tercemetü’l-Garâyib*, Eyyûb b. Halîl Avusturya Milli Kütüphanesi, G. Flügel, II, 508, nr. 1440.

Özcan, Emine Sonnur (2020). *Kıymetli Taşlar ve Metaller Kitabı (el-Cemâhir Fî Ma’rifeti’l-Cevâhir)*. Ankara: TTK Yayınları.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

Katkı Oranı Beyanı: Yazarlar çalışmada eşit düzeyde katkı sunmuştur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

Author-Contributions Statement: The authors contributed equally to the study.



BİR YUMUŞAK GÜÇ ARACI OLARAK ÇİZGİ FİLM: RAFADAN TAYFA ÖRNEĞİ

Cartoon as a Soft Power Instrument: *Rafadan Tayfa* Case

Ahmet Can AKGÜN*

ÖZ

Yumuşak güç yaklaşımı iletişim bilimlerinin popüler tartışma konularından biri olma özelliğini korumaktadır. Özellikle 21. yüzyılda dünyada meydana gelen değişim ve dönüşüm süreci, kültürlerarası iletişiminin önemini artırmış ve hükümet dışı aktörlere daha fazla sorumluluk yüklemiş durumdadır. Yaşanan tüm bu gelişmeler aynı zamanda ülkeler açısından yumuşak güç yaklaşımlarına artan ilgi ve merakı da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda stratejik bir iletişim yaklaşımı olan yumuşak gücün en geniş uygulama alanı ise kültür olarak kendini göstermektedir. Bu çalışma, Ak Parti dönemindeki yerli yapım çizgi filmlerin yumuşak güç potansiyelini incelemeyi amaçlamaktadır. Alanyazında yerli yapım çizgi filmleri yumuşak güç yaklaşımı bağlamında inceleyen bir çalışmaya rastlanmamış olması araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu amaçla popüler yerli yapım çizgi filmlerinden biri olan ve amaçlı örneklem ile belirlenen *Rafadan Tayfa* ele alınmıştır. Bu bağlamda *Rafadan Tayfa* çizgi filmi Van Dijk'in ortaya koyduğu söylem analizi yönteminden yola çıkılarak incelenmiştir. Araştırma bulgularına göre çizgi filmde, muhafazakâr ideolojinin, kültürel öğelerin ve Ak Parti'nin siyasal ideolojisine yönelik tarihsel ve kültürel belleğini oluşturan sembollerinin görünür kılınmaya çalışıldığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: yumuşak güç, Ak Parti, çizgi film, *Rafadan Tayfa*, söylem analizi.

ABSTRACT

The soft power approach remains a popular topic of discussion in communication sciences. Especially in the 21st century, the process of change and transformation in the world has increased the importance of intercultural communication and placed more responsibility on non-governmental actors. All these developments have also led to an increased interest and curiosity in soft power approaches for countries. In this context, the widest application area of soft power, which is a strategic communication approach, is culture. This study aims to examine the soft power potential of locally produced cartoons during the Ak Party period. The fact that there is no study in the literature that examines domestically produced cartoons in the context of soft power approach reveals the importance of the research. For this purpose, *Ra-*

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, Giresun/Türkiye. E-posta: acakgun90@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5097-8291.

Rafadan Tayfa, which is one of the popular locally produced cartoons and determined by purposive sampling, was taken into consideration. In this context, the cartoon *Rafadan Tayfa* was analyzed based on the discourse analysis method put forward by Van Dijk. According to the findings of the research, it was revealed that in the cartoon, conservative ideology, cultural elements and symbols that constitute the historical and cultural memory of the Ak Party's political ideology were tried to be made visible.

Keywords: soft power, Ak Party, cartoon, *Rafadan Tayfa*, discourse analysis.

Giriş

Günümüzün değişen ve gelişen iletişim teknolojileri yumuşak güç yaklaşımlarını ileri bir boyuta taşımıştır. Ülkeler arasındaki rekabet ortamı yeni diplomatik zeminin oluşmasına ve farklı stratejilerin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Uluslararası ilişkilerin popüler konularından biri olan yumuşak güç yaklaşımı ülkelerin uluslararası arenada daha çok görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır. Dünyada ülkelerin yumuşak güç potansiyeli bakımından öne çıkmasında pek çok aracın etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin sanal etkileyiciler, televizyon dizileri, uluslararası organizasyonlar vb. ülkelerin yumuşak güç araçları arasında yer alır.

Yumuşak güç araçlarından biri olan çizgi filmler ülkelerin kültürel kimliklerini yansıtan, tanıtım işlevi gören ve anımsanmasını sağlayan, sempatik bir ifade şeklidir. Çizgi film, “canlandırma sineması” veya “animasyon film” birbirine yakın anlamlı olarak kullanılan kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bütünsel olarak “animasyon endüstrisi” şemsiye kavram olarak değerlendirilmekle beraber, bazı ülkelerde farklı isimlendirilmelerle de kullanılabilir. Örneğin Japonya’da çizgi filmler “anime” olarak adlandırılmakta ve popüler kültür ürünü olarak pazarlanmaktadır.

Alanyazında çizgi filmleri yumuşak güç bağlamında ele alan sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Şeko (2020), *Yumuşak Güç Boyutuyla Çizgi Filmler ve Rusya Yapımı Çizgi Film Maşa ile Koca Ayı Örneği* isimli çalışmasında Hansen’in içerik analizi tekniğinden yararlanmıştır. Şeko çalışmasında, Maşa ile Koca Ayı çizgi filminin örnekleme ilk 30 bölümünü dâhil etmiştir. Araştırma sonucunda, incelenen ilk 30 bölümün içerisinde Rusya’ya ait geleneksel kıyafetler, marşlar ve şarkılar ait temsillerin yer aldığını belirtmiştir. Aynı zamanda çizgi filmin olay örgüsü içerisinde Sovyet belleğinin canlandırılması için de sembollerden yararlanılmıştır. Araştırmanın genel değerlendirilmesinde Maşa ve Koca Ayı çizgi filminin Rusya’nın yumuşak gücüne önemli bir katkı sunduğu bulgusuna erişilmiştir.

Beyazköy (2021), makalesinde içerik analizi yöntemini kullanmıştır. Çalışma da Miyazaki'nin animelerinden *Ruhların Kaçışı*, *Komşum Totoro* ve *Rüzgarlı Vadi* animelerini incelemiştir. Kültürel kodlar çıkarılarak inceleme gerçekleştirilen araştırma bulgularına göre animelerde sıklıkla vurgulanan her tema ya da her imge yumuşak gücü ve belleği beslediğine ulaşılmıştır. Aynı zamanda işlenen her kültürel kod, Miyazaki tarafından yumuşak güç aktarıcısı olarak sunulmaktadır.

Yapılan literatür taramalarında yerli yapım çizgi filmleri yumuşak güç bağlamında ele alan bir çalışmaya rastlanmaması araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın iki ana amacı bulunmaktadır: Çalışmanın birinci amacı, son yıllarda alanyazınında ivme kazanmakta olan yumuşak güç çalışmalarına katkı sağlamak, ikinci amacı ise görece yeni gelişen yerli yapım çizgi filmlerle ilgili alanyazına katkı sunmaktır. Bu kapsamda amaçlı örneklem ile belirlenen *Rafadan Tayfa* çizgi filminin Ak Parti'nin kendi dünya görüşüne uygun siyasal ve kültürel kimliğiyle ilişkisi araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1. Kavramsal Çerçeve

1.1. Yumuşak Güç

Günümüzün değişen diplomatik konjonktür, beraberinde yumuşak güç kavramını ortaya çıkarmıştır. Nye'nin "yumuşak güç" kavramsallaştırması, yeni diplomasi modelinde başkalarının tercihlerini etkileme ve şekillendirme becerisine dayanmaktadır (2017: 26). Fattor, kitabında, Nye'a yakın bakış açısıyla bilgi ve eğlence sektörünün günümüzde birer kültürel silahlanma haline dönüştüğünü ve zaman içerisinde geniş küresel etki ve yetki odağının parçası olduğunu öne sürmektedir (2017: 45). Gilboa, yeni diplomasi yaklaşımında ülkenin değerlerini ve kültürünü çekici kılmanın önemli olduğunu dile getirmektedir (2008: 6). Ayrıca Chomsky'de hükümet, medya ve halkla ilişkiler endüstrisinin ülkelerin diplomatik ilişkileri ve siyasal çıkarları doğrultusunda belirlendiği belirtmektedir (2001: 65).

Dünya üzerinde pek çok ülke yumuşak güç potansiyelini kullanarak uluslararası alanda ön plana çıkmayı amaçlamaktadır. Örneğin Fransa; turizm merkezlerini, moda markalarını, Eiffel Burs programını vb. yumuşak güç aracı olarak kullanmaktadır (Yıldırım, 2015: 364). Kore Kültür Merkezleri, Kore kültürünü yurt dışında tanıtmak için çabalamaktadır. Başta Hallyu yıldızları aracılığıyla uluslararası organizasyonlar düzenlemektedir. Bu amaçla, başta Korece olmak üzere, Kore yemeği, Tekwando, Kimchi Festivali, Kore kıyafetini (Hanbok) öne çıkarmayı hedeflemektedir (URL-5). Çin, yurt

dışında tanınırlığını artırmak amacıyla Konfüçyüs Enstitüsü'nü kurmuştur. Bu enstitünün kurulması ile yabancı diplomatlar için üç ay boyunca Çinli diplomat ve profesörler eşliğinde formasyon staj programı başlatılmış, böylece geleceğin siyasal iletişimcilerinin gözünde olumlu bir Çin imajı oluşturulması amaçlanmıştır (URL-9).

Ritzer (2019), Amerika'nın dünya üzerinde başarılı markaları ile öne çıktığını öne sürmektedir. Bu konuda, Amerika'da okul çağındaki çocuklarda yapılan bir anketin sonuçlarını paylaşmaktadır. Bu anket sonuçlarına göre çocukların %96'sının Noel Baba'dan sonra "Ronald McDonald" ismini hatırladığı ortaya çıkmıştır (2019: 33).

Yukarıda yer verilen örneklerden yola çıkarak ülkelerin yumuşak güç yaklaşımlarına önem verdiklerini söylemek mümkündür. Özellikle uluslararası alanda öne çıkmak için ülkeler hizmet markaları, eğitim diploması, gastro diploması ve kültürel diploması uygulamalarından yararlanırlar.

1.2. Ak Parti'nin Muhafazakâr Demokrat Siyasal Kimlik Anlayışı

Türkiye'nin yumuşak güç tartışmalarında Ak Parti'nin siyasal ve kültürel kimliğinde öne çıkan yaklaşımların önemli yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Bu noktada çalışma kapsamında, Ak Parti'nin siyasal ideolojisine dönük "Muhafazakâr Demokrat" bakış açısına kısaca değinmek çalışmanın kavramsal çerçevesini daha güçlü kılacaktır.

"Milli Görüş" gömleğini çıkartan Ak Parti, yeni siyasal konumlarını "Muhafazakâr Demokrat" olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşım, Ak Parti döneminde muhafazakâr söylemin toplumsal hayat üzerindeki etkileri, değişen sınıfsal pratikler ve beğeni kültürünü özetlemek amacıyla kullanılmaktadır (Akçaoğlu, 2018: 42-43). Saraçoğlu'na göre "Muhafazakârlık ve milliyetçiliğin etkileşim halinde bulunduğu AK Parti, İslamcılık ve muhafazakârlık üzerinden bir milliyetçilik tanımı yapmaktadır. Toplumu bir arada tutan temel şeyin inanç öğeleri olduğu anlayışı ile anlaşılabilir milli ve dini olanın bir aradılığı, etnisist temelli milliyetçilikten farklılaşmakta ve ortak İslami kültürle ilişkilendirilmektedir" (2011: 43). Ak Parti'nin "Muhafazakâr Demokrat" yaklaşımının helal kozmetikten, İslami Rock ya da rap müziğe kadar değişen hayatın tüm alanlarında görüldüğünü söylemek mümkündür (Akçaoğlu, 2011: 111). Ayrıca Ak Parti döneminde ilk kez dindar müşterilere özel haremlik selamlık İslami yat turları, İslami moda akımları ve alkol servis etmeme politikasını benimseyen oteller ortaya çıkmıştır (Sehlikoğlu ve Karakaş, 2014). Ak Parti'nin "Muhafazakâr Demokrat" yaklaşımında aile önemli bir yere sahiptir. Aile, geleneklerin gelecek nesillere aktarılması bağ-

lamında büyük sorumluluklara sahiptir (URL-7). Ayrıca Ak Parti'nin muhafazakârlık yaklaşımında cami inşaatlarına önem verilmektedir. Nitekim Batuman'a göre, "Ak Parti çok sayıda cami inşa etmiş, bunların mimari programlarının yeni sosyal ve kültürel işlevlerini genişleterek sosyal mekânlar olarak geliştirmeye gayret etmiştir" (Batuman, 2018: 28).

Ak Parti döneminde yurt dışında gerçekleştirilen kamu/kültür diplomasisi yaklaşımlarında muhafazakâr ideolojinin etkisini görmek mümkündür. Özellikle yurt dışında kamu diplomasisi kurumları tarafından yürütülen çalışmalarında "ecdat yadigârı" camilerin restorasyonları yapılmaktadır. Örneğin Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı'nın (TİKA) yurt dışında gerçekleştirdiği faaliyetlerle ilgili olarak "TİKA'nın Restore Ettiği Tarihi İmarethanede Ramazan Geleneği Sürüyor", "Bosna Hersek'te Yenilenen Maglay Kurşunlu Camisi Açıldı" ve "TİKA Afganistan'daki Caminin Sergi Salonunu Restore Etti" haberleri öne çıkmaktadır (URL-2).

Ak Parti'nin "Muhafazakâr Demokrat" siyasi kimliğinin; sanat, turizm, ekonomi alanlarında ve kamu diplomasisi çalışmalarında ön plana çıktığı görülmektedir. Ak Parti döneminde yaşam koşullarında ve siyasi ideolojiye dönük değişimlerin oluşmasında kitle iletişim araçlarının etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

1.3. Yeniden Kurucu Nostalji: Neo Osmanlıcılık ve Stratejik Derinlik

"Yeniden kurucu nostalji", tarihi aşarak yitirilmiş olana yönelen ve onu yeniden inşa etmek isteyen bir geçmiş özlemidir. Boym'un ifadesiyle, yeniden kurucu nostalji, adeta bir "kökene dönüş" ya da "eve dönüş" isteğinin sonucudur (2021: 20). AK Parti dönemindeki uluslararası siyasi iletişim çalışmaları, kimlik bazlı bir değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Ak Parti'nin siyasi iletişim çalışmalarında "Neo Osmanlıcılık" ve "Stratejik Derinlik" yaklaşımında siyasi ideolojisine yönelik tarihsel ve kültürel belleğini referans aldığı söyleyebiliriz. Bu nedenle çalışma kapsamında "Neo Osmanlıcılık" ve "Stratejik Derinlik" yaklaşımlarına yer verilmesi kavramsal çerçeve açısından önem taşımaktadır.

Neo Osmanlıcılık yaklaşımı, ilk olarak 1990'ların başında Turgut Özal döneminde Türkiye'nin uluslararası siyasi iletişim çalışmalarında kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası döneme uyum sağlamak amacıyla gündeme gelen bu yaklaşım, Ak Parti döneminde özellikle Türkiye'nin bölge ülkelerine olan ilgisini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Uzgel ve Duru, 2009: 357). Neo Osmanlıcılık; Osmanlı İmparatorluğu'nun dini, kültürel ve siyasi mirasının sahiplenilmesidir. Neo Osmanlıcılık, hükümet ideolojisinin

“Osmanlıcılık” ve “İslamcılık” ekseninde tanımlanması şeklinde de kullanılmaktadır. Kemalist ulusal kimlik sembolleri yerine Osmanlı geçmişini öne çıkaran alternatif bir belleği inşa etmek amaçlanmaktadır (Tokdoğan, 2018: 16). Bu noktada Türkiye’nin 2000 yılı sonrası Orta Doğu ülkeleri ile canlanan ilişkilerine kısaca değinmek gerekir. Bu durumun ilk göstergesi, bölge ülkeleri arasında yapılan kültürel anlaşmalardır. Türkiye’nin bölgede etkin bir uluslararası siyasal iletişim süreci izlemesi, bölgedeki Türkiye imgesini de olumlu bir şekilde etkilemiştir (Uzgel ve Duru, 2009: 406-407).

Türkiye’nin Orta Doğu’ya yönelik çabaların oluşmasında, Ak Parti döneminde Türkiye’nin ulusal kimliğini tanımlarken İslam ve Osmanlı referanslarının kullanılması, uluslararası alanda buna uygun adımlar atmasının çıktısı olarak değerlendirilebilir (Kılıçoğlu ve Yılmaz, 2019: 236). Yaşanan tüm bu gelişmeler, Türkiye’nin kendini yeniden tanımlayıp son dönemde muhafazakâr demokrat anlayışı doğrultusunda Türk siyasal hayatında etken güç olarak temsil edip yakın coğrafyası ile sosyo-ekonomik köprüler kurması Orta Doğu ülkelerinin Türkiye’ye gösterdiği ilgiyi artırmıştır (Çevik, 2015: 430).

Ak Parti milliyetçiliğinde Osmanlı geçmişi önemli yer tutan bir argümanı oluşturmaktadır. Milliyetçiliğin çekirdek ögesini ise “milletin şahlanış dönemini temsil ettiği düşünülen Osmanlı’nın siyasal kudretine yeniden ulaşmak” şeklinde açıklanmaktadır. Dolayısıyla Ak Parti döneminde Osmanlı Devleti’ne yapılan göndermeler öne çıkmaktadır. AK Parti milliyetçiliğinde millet terimi, ortak İslami değerler ve Osmanlı geçmişi noktalarında anlamını bulmaktadır (Saraçoğlu, 2011: 55). Ahmet Davutoğlu’nun ürettiği “Stratejik Derinlik” yaklaşımı ise Osmanlı coğrafyasında nüfus sahibi olmayı ve Türkiye’nin tarihsel ve kültürel bağlarını canlandırmayı hedeflemektedir (Ekşi, 2014: 143).

Ak Parti döneminde Osmanlı’yı anımsatan sembollerin yoğun olarak dolaşıma sokulduğu Neo Osmanlıcı ideolojisi reklamlardan, haberlere, dizilerden eğlence programlarına kadar birçok yerde görülebilmektedir. Birçok popüler kültürel üretimin içerisinde konumlanan bu yaklaşımda, “Yeni Osmanlı Rap Tim” ve “Ayyıldız Tim” gibi alt kültürel müzik grupları, Osmanlı göndermeleriyle yüklü şarkılar da karşımıza çıkmaktadır (Tokdoğan, 2018: 20, 93). Koyuncu’ya göre, “Ak Parti bir yandan, Türk ulusal kimliğinin Osmanlı ile olan tarihsel bağlarının altını çizerken, öte yandan Cumhuriyet’in kurtuluş mücadelesini de sahiplenmektedir. Ak Parti döneminde Mehmet Akif Ersoy biraz daha ön plana çıkarılmış ve 2011 yılında Mehmet Akif Ersoy yılı ilan edilmiştir.” (2014: 10).

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına kadar geri götürülebilecek iki farklı sembolik mekân (İstanbul ve Ankara) çekişmesi vardır. İslam anlatısında İstanbul "vaat edilmiş toprak" olarak nitelendirilmektedir. İstanbul aynı zamanda Ak Parti'nin ideolojisi bağlamında ulusal kimlik anlayışının önemli bir sembolüdür (Koyuncu, 2014: 80). Neo Osmanlılık markasının merkez mekânı İstanbul'dur (Mollaer, 2014: 14). Kemalizm ve Ak Parti arasında fikirsel ayrımın sembolik mekânı olarak da ifade edilmektedir (Batuman, 2018: 177). Çınar'a göre, "Kemalist kesim için çağı yakalamayan bir mekân olan İstanbul, aynı zamanda tercihini geri kalmışlık, saltanat, manda ve himayeden yana kullanandır. Buna karşın, Ak Parti açısından İstanbul, Osmanlı geçmişi yönüyle bir cihana hükmetmiş aziz başkenttir" (2020: 109).

Genel olarak bakıldığında, Ak Parti'nin siyasal ideolojisine dönük tarihsel ve kültürel belleğinde ideolojik mekânların, özel günler ve anmaların önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür.

1.4. Türkiye'de Çizgi Film Endüstrisinin Tarihsel Arka Planı

Animasyon endüstrisinin Türkiye'de ortaya çıkması 1930'lu yıllarda Disney ve çağdaşı olan filmlerin Türk sinemasında gösterime başlamasıyla olmuştur. Bu filmleri izleyen Türk sanatçılar, daha çok Türk karikatür sanatçıları, canlandırma sinemasına ilgi duymuş ve bu alanda çalışmalar başlatmışlardır. 1942 yılında Eflatun Nuri Erkoç, doğrudan film karelerinin üzerine 37 kareden oluşan bir film yapmıştır (Hünerli, 2005: 58-60). Türkiye'de bilinen ilk çizgi film, 1947 yılında seramik eğitimi sırasında bulunduğu Paris'te canlandırma sineması üzerine eğitimler alan Vedat Ar'ın, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1947 yılında, 15 öğrencisiyle çektiği 3 dakikalık Zeybek Oyunu'dur. 1951 yılında, Turgut Demirağ tarafından ilk animasyon filmi olan *Evvel Zaman İçinde* hazırlanmıştır (Onaran, 1994: 196-198). Canlandırma sineması 1960'lı yıllarla birlikte reklam piyasasıyla da çalışmalara başlamıştır. Bu dönemde birçok reklam ajansı kurulmuştur. Bunlardan en önemlileri olarak, Filmar, İstanbul Reklam, Kare Ajans, Karikatür Ajans, Radar Reklam vb. örnek olarak gösterilebilir. 1970'li yıllarda, Tonguç Yaşar'ın *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* adlı filmi bir başyapıt olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda bu çizgi film Antalya Film Festivali'nde büyük ödül kazanmıştır. Türkiye'de çizgi film sektörünün geliştirilmesi için 1970 ile 1980 arasında yarışmalar düzenlenmiştir. Bu yarışmalar şunlardır: 1. TRT Kültür ve Sanat Bilimleri Ödülleri Kısa Film Yarışması, 2. Altın Koza Film Şenliği, 3. Akşehir Nasrettin Hoca Canlandırma Film Yarışması, 4. Kültür Bakanlığı Nasrettin Hoca Konulu Çizgi Film Yarışması (Hünerli, 2005: 60-64).

Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren animasyon filmlerinin hem sinema salonları hem de televizyon programları için yapıldığı görülmektedir. Animasyon stüdyoları, TRT ile yapılan anlaşmalar gereği animasyon filmi yapmaya devam etmişlerdir. 1988 yılında Pasin Derviş tarafından Pasin-Benice Stüdyoları’nda yapılan Dede Korkut Hikâyelerinden alınarak animasyona aktarılan elli dakikalık *Boğaç Han* isimli çalışma, Türkiye’nin ilk uzun metrajlı animasyon filmi olarak kabul edilmektedir. 1980 yılında Ateş Benice’nin *Stereo* isimli filmi, Zagreb Film Festivali’nde gösterime girmiş ve ödül kazanmıştır. Türkiye’de sektörün gelişmesi için bir diğer önemli gelişme de TRT’nin renkli yayına geçmesidir. Bu dönemde çocuk programlarının genel olarak çizgi filmlerden oluşmasından dolayı animasyon stüdyoları, çocuk programlarını bir şans olarak değerlendirmiştir. TRT, bu dönemde animasyon stüdyoları ile çalışmış ve TRT için çeşitli animasyon projeleri hayata geçirilmiştir. Türkiye’de 1980 ve sonrasında sektör açısından önemli gelişmelerden biri de yapım şirketlerinin sayısının artmasının yanında, donanımlı insan kaynağı yetiştirilmesi için Anadolu Üniversitesi’ne bağlı Animasyon bölümünün kurulması olmuştur. Türkiye’de özellikle 2000 yılı ve sonrasında, teknolojinin genişleyen alt yapısına ek olarak sektöre olan ilgiden dolayı yerli yapımların sayısının arttığını söyleyebiliriz. Özellikle 2008 yılında TRT Çocuk kanalının kurulması ve ardından özel tematik çizgi film kanallarının yayın hayatına girmesinin oluşturduğu rekabet ortamı Türkiye’de çizgi film sektörü açısından önemli gelişmeler olarak değerlendirilebilir. 2018 yılı itibarıyla Türkiye’deki animasyon stüdyolarının uluslararası animasyon stüdyoları ile ortak üretim anlaşmaları yaptıkları bilinmekte ve animasyon yapımlarını ihraç ettikleri görülmektedir (URL-3).

2014 yılında yayınlanmaya başlayan *Limon ve Zeytin* çizgi filmi dünyanın en büyük dijital platformu Netflix’te yayınlanan ilk Türk yapımı olmuştur. Bu yapım 112 ülkede gösterilirken evrensel değerlere vurgu yapmasının yanında Türk kültüründen öğelere de yer vermiştir. Bu çizgi filmin bir başka önemli özelliği, Çin’de gösterilen ve Çince yayınlanan ilk yerli yapım olmasıdır (Ökmen ve Göksu, 2019: 263). Cartoon Network’te Türkiye’nin ilk yerli yapım çizgi filmi olan *Kral Şakir*, 2018 yılından itibaren başta Birleşik Arap Emirlikleri, Suudi Arabistan, Mısır, Kuveyt, Katar gibi gelişmiş Arap ülkelerinin bulunduğu 27 ülkede ve 8 farklı dil seçeneğiyle *Laith The King* ismiyle yayınlanmaya başlamıştır (URL-1). TRT’nin uluslararası yayıncılık faaliyetleri çizgi filmlerin farklı coğrafyalardaki izleyiciyle etkileşim kurması için önemlidir. Bu konuda TRT Genel Müdürü İbrahim Eren Türkiye’nin medya diplomasinin bir diğer önemli aktörü olan Anadolu Ajansı’na 1 Mayıs 2021 tarihinde

vermiş olduğu röportajında Afganistan'dan Çin'e, Çin'den Tayland'a Türk çizgi filmlerinin ihraç edildiğini dile getirmiştir. Bu sayede yerli yapım karakterlerden oluşan animasyonlar dış siyasal alanda geniş hedef kitlelere ulaşmaktadır. Son dönemlerde ihraç edilen yapımların bazıları arasında; *Momo*, *Aslan*, *Barbaros*, *Dede Korkut*, *Ege ile Gaga*, *Elif'in Düşleri*, *Nane ile Limon* ve *Pırl* yer almaktadır (URL-3). Genel olarak bakıldığında Türkiye'de çizgi film endüstrisinin görece yeni gelişmeye başladığını söylemek mümkündür.

1.5. Rafadan Tayfa

İsmail Fidan'ın yönetmenliğini yaptığı *Rafadan Tayfa* çizgi filmi 2014 yılında TRT Çocuk kanalında yayınlanmaya başlamıştır. Çizgi film, "Rafadan Tayfa" adındaki arkadaş grubunun yaşadığı maceralardan oluşur. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde yer alan arkadaş grubunun ismi, "Kamera-Motor" adlı 13. bölümde Hayri'nin gruplarına bir isim bulurken "Kafadan Tayfa" yerine açıklıktan "Rafadan Tayfa" demesinden gelmektedir (URL-4).

Çizgi Filmin Tanıtım Afişi ve Künyesi		Karakterler	
	Yönetmen: İsmail Fidan İlk Yayın Tarihi: 2014 Ortalama Yayın Süresi: 10-12 dakika Yapım Firması: ISF STUDİOS Tür: Komedi	Ana Karakterler:	Yan Karakterler:
		Hayri Basri Amca Kamil Akın Hale Sevim Rüstem Abi Fatma Nine Sadettin Usta Mert	Ankaralı Ozan Remzi Amca Kuşçu Baba

Tablo 1. Çizgi Filmin Tanıtım Afişi, Künyesi ve Karakterleri (TRT Çocuk, 2021).

Rafadan Tayfa çizgi filmi Türkiye'nin yumuşak güç yaklaşımında dikkat çekmektedir. Yurt dışında yaşayan Türk ve soydaşların sorunlarına çözüm üretmek ve sosyokültürel ilişkileri geliştirmek amacıyla kurulan Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı tarafından 2021 yılında Türk nüfusunun fazla olduğu yerlerde "Rafadan Tayfa" karakterleri ile hayranlarını bir araya getiren etkinlikler düzenlenmiştir (URL-6). Aynı zamanda TRT'nin Türk

dünyasına yönelik yayın yapan çok dilli televizyon kanalı TRT Avaz'ın yayın akışında *Rafadan Tayfa* çizgi filmine yer verilmiştir (URL-8).

2. Araştırmanın Amacı, Önemi ve Örnekleme

Yumuşak güç yaklaşımı günümüzde alanyazının popüler tartışma konularından biri haline gelmiştir. Çalışma kapsamında yapılan ön araştırma sırasında Türk televizyon dizilerinin yumuşak güç aracı olarak kullanımı üzerine farklı ülkelerde gerçekleştirilen alımlama analizi, kartopu örnekleme ile gerçekleştirilmiş yarı yapılandırılmış betimsel çalışmalar, anket çalışmaları ve sektörden paydaşlar ile yapılan derinlemesine mülakatlar öne çıkmaktadır. Ayrıca Türkiye'nin yurt dışında tanıtılması amacıyla faaliyet gösteren kültürel diplomasi kurumları ile ilgili yapılan çalışmaların da öne çıktığı tespit edilmiştir.

Bu çalışma, Türkiye'nin yumuşak güç yaklaşımlarına katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla çalışmada Türkiye'nin yumuşak güç araçlarından biri olan çizgi filmlere odaklanılmıştır. Bu çalışmada elde edilen bulgu ve önerilerin alanda yapılacak olan yeni araştırmalara yol gösterebileceğini düşünmekteyiz. Alanyazında yumuşak güç bağlamında yerli yapım çizgi filmler üzerine sınırlı çalışmanın olması çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Yerli çizgi filmler üzerine yapılan çalışmalarda kültür aktarımı ve değerler öğretimi üzerinde durulduğu dikkat çekmektedir.

Araştırma amaçlı örneklem ile belirlenen *Rafadan Tayfa* çizgi filmi ile sınırlandırılmıştır. *Trafik Tayfa* ve *Dijital Tayfa* serisi hariç tüm bölümler izlenerek bulgulara erişilmiştir. Aynı zamanda *Ramazan Tayfa* ve özel bölümler de araştırmaya dâhil edilmiştir Toplamda araştırma kapsamında 120 bölüm izlenerek kodlar çıkarılıp detaylı bir değerlendirilme yapılmıştır.

3. Araştırmanın Yöntemi

Söylem analizi, bir iletide sadece içeriğe değil iletinin kim tarafından, neye ulaşılacak için ve kime söylendiğine odaklanmaktadır (Punch, 2011: 215). Bir iletideki söylemler yazılı ve sözlü olabileceği gibi görsel göstergeler de birer söylem niteliğindedir (Doyuran, 2018: 306-307). Aynı zamanda söylem; sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik alanlar vb. sosyal hayatın tüm yönleriyle ilişkilidir (Sözen, 2017: 18). Söylem çözümlemesi kuramsal çerçevede birinci olarak, metinlerin üretildikleri ve tüketildikleri somut toplumsal çerçeve ve ikinci olarak en geniş anlamda toplumsal süreçlere yer vermektedir (Geray, 2017: 177).

Gazete haberlerinden, reklam filmlerine ve televizyon dizilerine kadar pek çok araştırmada eleştirel söylem analizinden yararlanmak mümkündür.

Eleştirel söylem analizinin amacı ideolojilerin söylemi nasıl şekillendirdiklerini ortaya çıkarmaktır (Kocaman, 2009: 32). Van Dijk'ın söylem analizi, içerik analizine bir alternatif olarak düşünülebilir. Toplumsal ve siyasal konulara yoğunlaşan araştırmacıların tercih ettiği bu yaklaşım, özellikle de ideolojii ortaya çıkarma amacıyla diğer yaklaşımlardan ayrılır. Van Dijk'e göre, toplumsal pratiklerimizin çoğu ideolojiler tarafından telkin edilir. "İdeolojileri sadece parti toplantılarından ve propagandalardan edinmeyiz. İdeolojileri popüler kültürel üretimlerden, günlük hayatımızda ailemizle, arkadaşlarımızla ve dostlarımızla yaptığımız günlük sohbetlerden öğreniriz." (Van Dijk, 2013: 18). Öte yandan Van Dijk'ın söylem analizi tekniğinin farklı çalışmaları için uygulanabilir olmasından dolayı sinema filmleri ve televizyon dizilerinin analizinde faydalanılmaktadır. Van Dijk'ın sinema filmleri ve televizyon dizileri incelemesi şu şekildedir: Makro yapı içerisinde yer alan tematik yapı incelenir. Burada filmin/dizinin ana teması, konunun yaşandığı coğrafi bölge ele alınır. Daha sonra konunun detayları, olay örgüleri ve karakterler değerlendirilerek bir bütün içinde şematik yapı ortaya çıkarılır. Mikro yapıda ise öncelikle sözdizimsel (sentaktik) yapı çerçevesinde filmin/dizinin anlatım diline bakılır; üretilen söylem dili, karakterlerin diyalogları ve eylemleri ile çözümlenir. Daha sonra söylemi destekleyici unsurlar olarak ses ve müzik ilişkisi irdelenir (Kutlu, 2019: 291-292).

Çalışma kapsamında Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" (eğitim, aile, medya, kilise vb.) yaklaşımını da bilmek önemlidir. Althusser'e göre "ideolojilerin var olabilmeleri kendilerini yeniden üretebilmelerine bağlıdır, bu nedenle egemen sınıf ideolojiiyi maddi yaşama taşıyan kurumlara gereksinim duyar. İdeolojilerin anlaşılabilmesi ve çözümlenebilmesi maddi olarak ve bunların pratikler dolayımıyla mümkündür" (2003: 55).

Araştırma kapsamında belirli varsayımlar belirlenmiştir. Bu varsayımları şu şekilde sıralamak mümkündür: 1. *Rafadan Tayfa* çizgi filminin bir yumuşak güç aracı olduğu öngörülmektedir. 2. *Rafadan Tayfa* çizgi filmin Türkiye'nin kültürel öğelerini aktarmaktadır. 3. *Rafadan Tayfa* çizgi filminin Ak Parti'nin siyasal ideolojisine dönük siyasal ve kültürel kimliğiyle ilişkisi olduğu öngörülmektedir.

4. Bulgular

Rafadan Tayfa çizgi filminin bölümleri Van Dijk'ın söylem analizi tekniği temel alınarak incelenmiştir. Çizgi filmin söylem analizinde; mekân/coğrafi bölge (olayın geçtiği coğrafya), karakterler (karakterlerin öne çıkan özellikleri, davranış biçimleri, aile bağları), inanç öğeleri ve müzikler, özel günler

ve anmalar, Neo Osmanlıcı ideoloji ve Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" yaklaşımı da göz önüne alınarak bir inceleme yapmak hedeflenmiştir. Bu kapsamda çizgi film; "mekân/coğrafi çevre", "karakterler", "inanç öğeleri ve müzikler", "önemli günler, olaylar ve anmalar" başlıkları altında incelenmiştir.

4.1. Mekân/Coğrafi Çevre

Rafadan Tayfa çizgi filminde bir taraftan 1990'lı yılların Türkiye'deki sosyo-kültürel koşulları yansıtılmakta bir taraftan Ak Parti'nin siyasal kimlik anlatısında önem verdiği mekân/sembol ile ilgili görsel söylemlere göndermeler yapılmaktadır. Aynı zamanda Anadolu kültürüne ait göstergeler de vardır.

Rafadan Tayfa çizgi filmi, geleneksel bir Türk mahalle ortamındaki insanların yaşam öyküsünü merkeze alır. Dizinin ana mekânı olan evlerin birbirine yakın oluşu, çok katlı binalara yer verilmemesi dönemin koşulları ile ilişkilidir. Tek katlı binalar, bahçeli evler gibi yerler sosyalleşme mekânları olarak öne çıkar. Mahalle kültürünün yansıtıldığı çizgi filmde, geleneksel yaşam tarzına ait öğelere sıkça yer verilir. Sokak arasında oyun oynayan çocuklar ve gerçekleştirilen ritüeller ile günümüzde özellikle yeni medya teknolojilerinin etkisiyle popülerliğini kaybeden geleneklerin yaşatılması amaçlanmıştır. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde bir taraftan İstanbul'un tarihi görüntüsü bir taraftan da Türk toplumunda önemli bir yeri olan mahalle kültürü yansıtılmaktadır. Görsel söylemlerde zaman zaman İstanbul'un çok katlı yapılarına yer verilmektedir. Göstergelerde bu yapılar çok fazla öne çıkarılmamakla beraber olay örgüsü içerisinde kullanıldığı görülür.

Çizgi filmde hikâyenin anlatıldığı İstanbul ve çevresinin ideolojik bir okuma olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Çizgi filmin her bölümünde farklı konular işlenmesine rağmen olay örgüsü içerisinde İstanbul'un kalabalık ve çarpık kentleşme gibi olumsuz yanlarına ait temsillere rastlanmaz. İstanbul'un alt ve üst yapı sorunları, çevre sorunları ve sürekli göç alması gibi olumsuz diğer yönlerine dikkat çekilmemiştir. İstanbul'un temsili, lüks yaşantıdan uzak karakterlerin yaşamlarına dair kesitlerdir. Bir arada mutlu şekilde yaşayan manevi bağları güçlü insanların yaşamlarına dair kesitlere sıkça yer verilmiştir. İstanbul'un daha çok tarihsel değerleri öne çıkarılmaktadır. Yine İstanbul deyince akla gelen boğaz, tarihi yapılar ve mimari özellikler göze çarpar. Çizgi filmdeki İstanbul'un sunumunda ayrıca çok fazla kamusal mekâna yer verilmez. Sınırlı sayıda mekân üzerinden olay örgüsü ilerler.

Çizgi filmde Basri Amca'nın müstakil bahçeli evi, geleneksel yaşam tarzını yansıtan bir mekân olarak gösterilir. Kamil'in bakkalı da Hayri ve arkadaşlarının bir araya geldiği yerdir. Bu mekânlarda kullanılan dekorlar sadedir. Karakterler belirtilen bu mekânlarda sürekli zaman geçirmemekle beraber bazı bölümlerde sosyalleşme alanları olarak kullanılır. Mert ve Akın kardeşlerin evlerinin balkonu da "Rafadan Tayfa" ekibinin bir araya geldikleri alandır.

Rafadan Tayfa çizgi filminin girişinde İstanbul görüntüsünden itibaren olay örgüsüne geçiş yapılmaktadır. Bu durum aynı zamanda Neo Osmanlı yaklaşımında önemli bir yeri olan İstanbul ve çevresinin hedef kitlenin zihninde pekiştirilmesine olanak sağlar. Cumhuriyet rejiminin ideolojik mekânı Ankara karşısında İstanbul ve çevresi öne çıkarılmıştır. Çizgi filmin olay örgüsü içerisinde İstanbul'u yumuşak güç açısından öne çıkaran ve görünür kılınmasını sağlayan ulusal kimlikte öne çıkan öğelerden biri olan coğrafi özelliklerin yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle sahneler arasında sürekli gösterilen boğaz manzarası buna örnektir. Hedef kitlenin zihninde olumlu bir imaj yaratılarak ilgisinin çekilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Çizgi filmdeki tarihsel bellek anlatı öğeleri "yeniden kurucu nostaljinin" sembollerine işaret etmektedir. Özellikle *Rafadan Tayfa* çizgi filminin olay örgüsü içerisinde yer verilen bellek mekânları, sahneler arasında geçişte ve belli zaman dilimlerinde gösterilir. Bu bellek mekânlarına ait görüntüler İstanbul'un gece ve gündüzüne ait kesitlerle sunulur. Tarihsel ve kültürel belleği hatırlatıcı mekânsal öğeler yakın ve uzak çekim açılarıyla öne çıkarılmaktadır. Çizgi filmin birçok sahnesi İstanbul'da çekilmiştir. Bu anlamda bakıldığında çizgi filmde İstanbul'un toplumsal bellek mekânları, sembolleri üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiştir.



Görsel 1. *Rafadan Tayfa*'da Yer Alan Bellek Öğeleri

Rafadan Tayfa çizgi filminde toplumsal anımsama biçimleri olarak sembolik mekânlara ait ipuçları ideolojik okumalar için önem taşımaktadır. Çizgi filmde kullanılan görsel materyaller ile Osmanlı Devleti'ni anımsatan yapılara yer verildiği görülür. Göstergeler de aynı zamanda Osmanlı Devle-

ti'nin gücünü temsil eden anlatı ve sembollere belirgin bir şekilde değinildiğini ortaya koymaktadır.

Çizgi filmde devletin ideolojik aygıtları olarak camiler ön plandadır. Özellikle ideolojik aygıtları öne çıkarmak için dini organizasyonu çağrıştıran metaforlar kullanılmıştır. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde toplumsal belleğin inşasına yardımcı olan mekânları muhafazakâr ideolojik bakış açısıyla değerlendirmek gerekmektedir. Neo Osmanlıcı ulusal kimlik anlayışının sembol mekânları çizgi filmde karşımıza çıkar. *Rafadan Tayfa* çizgi filminin her bölümünün giriş kısmında Sultan Ahmet ve Ayasofya Camii gibi önemli manevi mekânların yansıtıldığı görülür. Aynı zamanda dini kimliğe ait görseller, İstanbul'un fethinin sembol mekânları arasında yer almaktadır. Çizgi filmde İstanbul'u farklı kılacak önemli sembollere yer verildiği görülür; Osmanlı-İslam geçmişi ve algısını anımsatan yapılar yaygın bir kullanım olarak karşımıza çıkar. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde mekânsal öğelerin kullanılması geçmişin de hatırlanmasının sağlayıcısıdır. Çizgi filmde yer alan İstanbul tarihi kazı alanı ve çevresi tarih anlatıcılığının kuşaklar arası aktarımına örnektir. Çizgi filmde yer verilen göstergeler ve geçmişe yapılan atıflar (İstanbul'un fethini anımsatan mimari) tarihsel kökene aidiyetin de bir göstergesidir. Ayrıca çizgi filmde Osmanlı Devleti zamanında yaşamış olan bilginler hakkında bilgiler verilir. Özellikle çizgi filmin "İcat Peşinde" bölümünde Hezarfen Ahmet Çelebi'den bahsedilir. Aynı zamanda Osmanlı Devleti zamanındaki itfaiye teşkilatı olan Tulumbacılar ile ilgili "Tulumbacılar Takımı" isimli bölüm vardır; burada "Rafadan Tayfa" ekibi tarafından Tulumbacı Ocağı'nın görev ve sorumlulukları canlandırılır. "Denizler Fatihi" isimli bir diğer bölümde Barbaros Hayrettin Paşa'ya gönderme yapılır.

Rafadan Tayfa çizgi filmi Türkiye'nin yumuşak güç potansiyeli ile turistik potansiyelini yansıtmaktadır. Çizgi filmde İstanbul kompozisyonu aracılığıyla tarihi, turistik mekânlar ve doğal güzellikler öne çıkarılarak olumlu imaj oluşturulmak amaçlanmıştır.

4.2. Karakterler

Hayri: Hayri, fiziksel özellikleri olarak sarışın, kilolu ve renkli gözlüdür. Çizgi filmde mizah kullanımı yoğunlukla Hayri karakteri üzerinden yapılmaktadır. Aynı zamanda Hayri sözcükleri mecazi anlamlarda kullanmayı sevmekte, dolaylı anlatım öğelerini sıklıkla kullanmaktadır. En büyük hobisi yemek yemektir. Çizgi filmde yer alan esprilerin çoğu Hayri'nin sonu gelmez iştahı üzerinden gerçekleşmektedir.

Basri Amca: Yumak adında köpeği ile yaşayan Basri Amca, yaşlı bir karakterdir. Aksesuar olarak baston kullanır. Kolay sinirlenen asabi bir yapısı olmasına rağmen yardımsever bir karakterdir. Çocukların sıkıntılarıyla sık sık ilgilenmekte ve onlara öğütler vermektedir.

Kamil: Kamil, uzun boylu, gür saçlı, kilo olarak da zayıf bir karakterdir. Aynı zamanda telaşlı bir kişiliğe sahiptir. Mahallede küçük bir bakkal dükkanını işletir. Çocuklarla mahalle içerisinde en çok görüştükleri yerlerden biri de Kamil'in Nuri bakkalıdır. Kamil, Aynı zamanda çocuklar tarafından uykucu olarak anılır. Bazı sahnelerde sıkça esnediği de görülmekte ve aniden uykuya dalmaktadır.

Akın: Grubun en küçük üyelerindedir. Kilo olarak zayıf ve gür saçlı bir karakterdir. "Ama abi" sözünü sıkça kullanır. Yaratıcı fikirleri ve pratik önerileri bulunmaktadır. Bazen abilerine kendisini dinlemediği için sitem eder.

Hale: Hayri'nin kız kardeşidir. Sarı saçlı ve mavi gözlüdür. Yemek yemeyi çok sever. Hayri'nin yaramazlıkları yüzünden başına bir şey geleceğinden korkmakta ve genellikle onu uyarmaktadır.

Sevim: Hale'nin en samimi arkadaşıdır. Hayri, Mert, Kamil ve Akın'a bazen sinirlense de onların iyiliğini düşünür. Bu doğrultuda zaman zaman bazı konularda çocukları uyarır ve onlara öğütler verir. Ayrıca Hayri ve arkadaşları Sevim'in olaylar karşısında onlara vereceği tepkilerden çekinirler.

Rüstem Abi: Rüstem Abi bıyıklı, kilo olarak zayıf ve orta yaşlı bir karakterdir. Seyyar köftecilik yapan Rüstem Abi sıcakkanlı, merhametli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda çocuklar tarafından sevilir.

Fatma Nine: Mahallenin yaşlı karakterlerindedir. Geleneksel usullere göre giyinir. Aksesuar kullanımında kolundaki çanta göze çarpar. Hayri ve arkadaşlarına yardımcı olmayı sever. Türk toplumun geleneksel ritüellerini yaşatan sahnelerde öne çıkar. Çizgi filmde Türk toplumunun manevi değerlerinin aktarılmasında Fatma Nine önemli bir karakterdir. Aynı zamanda biraz da inatçı bir yapısı vardır.

Sadettin Usta: Mahallenin yaşlı, kilo olarak zayıf, kel ve gözlüklü bir sakinidir. Mahallede esnaflık yapmaktadır. Fatma Nine gibi çocuklara yardım etmeyi sevmektedir. Çocuklar mahallede herhangi bir konuda ikilemde kaldıklarında Sadettin Usta'nın bilgisine güvenirler.

Mert: Akın'ın abisi olan Mert, "Rafadan Tayfa" ekibinin tartışmalarında akılcı ve pratik yönlendirmeleri ile öne çıkar. Mert'in evinin balkonu ekibin sosyalleşme alanıdır.

Rafadan Tayfa çizgi filminin genellikle bütün bölümleri Hayri, Akın, Mert ve Kamil anlatısıyla başlamaktadır. Her bölümünün olay örgüsü çizgi filmde en fazla yer verilen bu dört karakter üzerinden ilerler. Çizgi filmin giriş sahneleri öncesinde Hayri ve arkadaşlarının söylediği “*Rafadan Tayfa*” şarkısı yer alır. Bu karakterlerin yanında Sevim ve Hale her bölüm içerisinde kısa da olsa yer alırlar Rüstem Abi de çizgi filmdeki olay örgüsü içerisinde en fazla yer verilen karakterler arasındadır.

Çizgi filmdeki yaşlı karakterler (Basri Amca, Fatma Nine, Sadettin Usta, Kuşçu Baba ve Remzi Amca) ise her bölüm içerisinde yer almamaktadır. Çizgi filmin olay örgüsü içerisinde en fazla yer verilen yaşlı karakter tek katlı bir evde yalnız yaşayan Basri Amca’dır. Çizgi filmin ilk bölümü “Ekmek Teknesi”nden itibaren olay örgüsü içerisinde görünür. Fatma Nine, çizgi filmin “Köfte Ekmek” isimli 19. bölümünde olay örgüsüne dâhil olmuştur. Bu bölümde Fatma Nine’nin adı karakterler tarafından dile getirilmiş ve köyde olduğundan bahsedilmiştir. Fatma Nine 42. bölüm olan “İnatçı Lekeler” isimli bölümde görüntü olarak olay örgüsüne dâhil olmuştur. Çizgi filmin 42. bölümüne kadar diyaloglarda öne çıkan yaşlı karakter Basri Amca’dır. Fatma Nine ile Basri Amca’nın aralarında bazı konularda anlaşmazlıklar yaşadıkları ve inatlaşmaları görülür. “*Rafadan Tayfa*” ekibi Basri Amca ile Fatma Nine arasındaki anlaşmazlıklara çözüm üreterek orta yolu bulmaya çalışırlar. Fatma Nine “*Ramazan Tayfa*” serisinde de öne çıkmıştır. Fatma Nine çizgi filmde “kuzum” kelimesini sıkça kullanır. Geleneksel hikâyeleri ile “*Rafadan Tayfa*” ekibinin yaşamlarına dokunur. Aynı zamanda *Rafadan Tayfa* çizgi filminde yaşlı karakterlerin günlük hikâyelerde abartılı temsillerine de yer verilmektedir. Günlük yaşam rutinlerinde diğer ana karakterlerle olan ilişkilerde bu abartı öğelerinin temsili sıkça görülür.

Yan karakterler (Ankaralı Ozan, Remzi Amca, Kuşçu Baba) sürekli olay örgüsü içerisinde yer almazlar. Ana karakterler dışında çok fazla olmasa da bazı bölümlerde Ankaralı Ozan ve Kuşçu Baba yan karakter olarak görülmektedirler. Orta yaşlı bir karakter ve aksesuar olarak gözlük kullanan Ankaralı Ozan yine kendi adını taşıyan çizgi filmin 48. bölümü “Ankaralı Ozan” bölümünde hikâyenin kahramanıdır. Ankaralı Ozan plak çalışması için Ankara’dan İstanbul’a gelmiştir, tek isteği iyi bir ozan olabilmektedir. Bunu başarmak için de mücadele eder. Hayri ve arkadaşları Ankaralı Ozan’ın bu mücadelesinde başarılı olması için elinden geleni yaparlar. Ankaralı Ozan aynı zamanda alt kültürün yöresel ağız özelliklerini yansıtarak kültürel çeşitliliği de temsil eder. Ankaralı Ozan, ayrıca, çizgi filmin “Göz Bağı” isimli bölümünde de hikâyenin içerisinde yer alır. Kuşçu Baba ise, çizgi film içeri-

sinde yer alan bilge bir kişiliktir. Dağınık saçlı, gözlük kullanan ve giyimine özen gösteren bir karakterdir. Aksesuar olarak kravat kullanır. Kitap okumayı, araştırma yapmayı ve kütüphanede zaman geçirmeyi çok sever. Kuşçu Baba, zaman zaman unutkanlık yaşamaktadır. “Rafadan Tayfa” ekibi Kuşçu Baba’nın yanına giderek onunla sohbet etmeyi sevmektedir. Kuşçu Baba özellikle “İstiklal Marşı” ve “Zaman Geçirgeni” isimli bölümlerde öne çıkmaktadır. Bu bölümlerde özellikle tarihsel ve kültürel konular hakkında Kuşçu Baba’ya danışılır. Hayri, Mert, Kamil ve Akın’ın tarihe olan ilgisi ve merakı Kuşçu Baba ile yakın arkadaşlık kurmalarını sağlamıştır. Kuşçu Baba her zaman “Rafadan Tayfa” ekibine yardımcı olmak için azami hassasiyet gösterir. Remzi Amca da filmin bir diğer yan karakteridir. “Gurbetten Gelen Misafir” isimli bölümde Rüstem Amca’nın amcasının oğlunu oynamaktadır. Aksesuar olarak kasket kullanır. Rafadan Tayfa, Remzi Amca’ya büyük saygı duymakta ve onun geçmişteki sportif başarılarını büyük bir heyecan ve coşkuyla dinlemektedir. Aynı zamanda çok disiplinli bir karakterdir. Çizgi filmdeki yaşlı karakterler içerisinde (Basri Amca, Fatma Nine, Sadettin Usta, Kuşçu Baba) en az yer verilendir. Remzi Amca’ya olay örgüsü içerisinde sadece “Gurbetten Gelen Misafir” bölümünün son sahnelerinde yer verilmiştir.

Karakterler arasındaki ilişkilerin günlük hikâyelerden oluştuğu *Rafadan Tayfa* çizgi filminde bağ temelli ilişkisel yapı ağır basmaktadır. Çizgi filmin olay örgüsü içerisinde iyilik ve haklının yanında olmak gibi toplumsal mesajlara sıkça yer verilir. Çizgi filmde Hayri, Kamil, Akın ve Mert çok yakın arkadaşlardır. Sürekli ortak hareket eden karakterler birlikte vakit geçirmekten de keyif almaktadırlar. Aynı zamanda bu karakterler yardımsever ve sıcakkanlıdırlar. Karakterler arasındaki arkadaşlık ilişkileri çok güçlüdür. Hayri ve arkadaşları problemler karşısında ortak hareket etmekte ve pratik çözümler üretmektedirler. Grup içerisindeki davranışlarda toplumsal uyum ve ortak karar alma eğilimi ağır basar.

Çizgi filmde, Basri Amca çocuklar arasında çıkan anlaşmazlıklarda arabulucu bir kişiliktir. Basri Amca sınırlı olduğu kadar merhametlidir de. Hayri, Akın, Mert ve Kamil’e yardımcı olmaktadır. Basri Amca, aynı zamanda çizgi filmde Hayri ve arkadaşlarının manevi lideri ve otoriter bir kişiliktir. Karakterler, problemler karşısında duygusal da davranarak duygularını dışa vurmaktadırlar. Ana karakterler aynı zamanda paylaşmanın öneminden de bahsetmektedir.

Karakterler ifadelerle anlam yükleyici bir temsili yansıtırlar. Çizgi filmde karakterler arasındaki diyaloglarda mizah unsurlarına sıkça yer verilir. Her men her bölüm içerisinde mizah kullanılması dikkat çeker. Özellikle yoğun

bir şekilde Hayri karakteri üzerinden bu kullanım gerçekleştirilir. *Rafadan Tayfa* çizgi filmindeki karakterler sözcükleri zaman zaman mecazi anlamlarda kullanırlar.

Çizgi filmde mahallede farklı meslek gruplarını temsil eden karakterler de bulunmaktadır. Bu meslek grupları arasında; seyyar satıcı, mahalle bakkalı, tamirci ve halk ozanı öne çıkar. Çizgi filmin içerisinde yer alan yaşlı karakterler olay örgüsü içerisinde sürekli gösterilmezler. Hayri ve arkadaşlarının büyükleriyle olan diyaloglarında onların söylediklerini önemser ve onlara saygılı davranmaya özen gösterirler. Toplumsal normlara uymaya dikkat eden karakterler, geleneksel aile yapısını temsil etmektedir. Örneğin Basri Amca çocuklara öğütler vermek için yaşam hikâyelerinden bahseder. Çocuklar aralarındaki problemleri Basri Amca'yı dinleyerek çözerler. Fatma Nine de düşüncelerine önem verilen ve çocukların çok sevdiği bir karakterdir. Fatma Nine gelenekleri yaşatmak için çocuklara sürekli geçmişî hatırlatıcı mesajlar verir. Sadettin Usta, Fatma Nine ve Basri Amca çizgi filmde yaşlı karakterler olarak ön plana çıkmaktadır. Bu karakterler aynı zamanda sözlü geleneğin yaşatılmasında kritik rol oynamaktadır.

Sevim, ekibin en samimi arkadaşlarından biridir. Çizgi filmin yaşlı karakterleri gibi çocuklara uyarılarda bulunmakta ve onları yönlendirmektedir. “Rafadan Tayfa” ekibi Sevim’den zaman zaman çekinir. Hayri, Kamil, Mert ve Akın arasındaki anlaşmazlıklarda arabulucu rolünü üstlenir. Sevim, olay örgüsü içerisinde yapılması gereken davranışlar noktasında “Rafadan Tayfa” ekibini ikna etmeyi başarır. Sonunda “Rafadan Tayfa”, Sevim’i dinleyerek aralarındaki anlaşmazlıklara çözüm üretir.

Çizgi filmdeki muhafazakâr yapıya sadece söylemlerde değil, karakterler arasındaki ilişkilerde de rastlanmaktadır. Aile bağları arasındaki ilişkiler, muhafazakâr eğilimi yansıtır. Günlük konuşmalara bakıldığında sosyal ilişkilerde bazı toplumsal normlara dikkat edildiği göze çarpar. “Uzay Yolculuğu” isimli bölümünde Kamil tarafından arkadaşlarına “aile gibisi var mı arkadaşlar” diyerek ailenin öneminden söz eder. Kamil aynı zamanda ailenin vatan sevgisi gibi kutsal bir değer olduğunu da ifade eder. Aile değerlerinin ön plana çıkarılması Ak Parti’nin muhafazakârlık tanımında önemli bir yer tutmaktadır. Muhafazakâr yaşam tarzı ve toplumsal kurallara azami hassasiyet karakterler arasındaki ilişkilerde sıkça görülmektedir.

4.3. İnanç Öğeleri ve Müzik Kullanımı

Rafadan Tayfa çizgi filminin genelinde günlük kıyafetler kullanılmakla beraber, bazı bölümlerde özel kıyafet ve aksesuarlar, söz ve müzikler kulla-

nılmaktadır. Çizgi filminin bazı bölümlerinde yöresel kıyafetler tespit edilmiştir. Özellikle görsel söylemler aracılığıyla hedef kitleye aktarılmaya çalışılan sembollerin bir ideolojik mesajı barındırdığını söylemek mümkündür. Çizgi filmde karakterler sade ve geleneksel bir şekilde giyinmektedir. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde kullanılan kıyafet ve aksesuarlarda özellikle inanç ve sanatsal öğelerde belirgin bir şekilde ideoloji işlenmektedir. Karakterler tarafından canlandırılan sosyal etkinliklerde Türkiye'nin giyim kültürüne ait göstergelere, kültürel bellek unsurlarına sıkça yer verilmiştir. Çizgi filmde aynı zamanda muhafazakâr ideolojinin yaygın kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Hemen hemen her bölümün içerisinde dini içerikli söylem ve yaşayış tarzına ait göstergeler karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2. *Rafadan Tayfa*'da Yer Alan İnanç Öğeleri

Çizgi filmde İslami kimliğin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Ramazan ayının sembollerinden ve Osmanlı mirası Mahya geleneği, ramazan davulu, sahur ve Fatma Nine'nin başörtüsü çizgi filmde öne çıkan inanç öğelerindedir. Ayrıca, mâni geleneği ve şerbet de Osmanlı-İslam geçmişine yapılan bir vurgu olarak kabul edilebilir. Anlatımı kuvvetlendirmek için oruç tutmanın faydalarından, teravih namazından ve Ramazan'ın İslam coğrafyası için öneminden bahsedilmektedir. İslam dinindeki yardımlaşma duygusu, paylaşma kültürü ve merhamet etmenin önemi gibi unsurlar da izleyiciye yansıtılır. Ortak etkinliklerde büyüklerin sözleri dinlenmekte, beraber dualar edilmekte, iftar sofralarına davet olmadığından da ayrıca bahsedilmektedir.

İslami sembol öğelerine yer verilerek söylemlerle anlatım desteklenmiştir. Ramazan manileri geleneği çizgi filmde geçmektedir. Hayri Kamil, Akın, Mert ve Rüstem Abi şu maniyi söylemektedir:

“Bize derler Rafadan
Acıkınca sızlanma
Sabır verir yaradan
Bize derler Rafadan
Herkes ayrı kafadan
Böyle yaratmış yaradan

Ne yapalım arkadaşlar...”

Rafadan Tayfa çizgi filminde İslami kimliği ön plana çıkararak dini söylemlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Karakterler arasında, “yaradan”, “mübarek gün”, “Allah korusun”, “maşallah”, “şükretmek”, “inşallah”, “Ramazan”, “iftar yemeği”, “oruç”, “mübarek”, “ezan”, “selamlarını iletme”, “sahur”, “teravih”, “diş kirası” ve “arife çiçeği” başlıca öne çıkan dini söylemler arasında yer almaktadır. Karakterler arasındaki söylemlerde Ramazan ayında öne çıkan ritüellere vurgu yapılmaktadır. Çizgi filmde, iftar sofrasında fakirlere yardım etmek amacıyla yapılan “diş kirası”nın önemi ve Arife Günü sokağa çıkma geleneği olan “Arife Çiçeği” anlatısı büyükler tarafından çocuklara aktarılır. Aynı zamanda, İslam dininde savurganlığın, ihtiyacından fazla harcamanın hoş karşılanmamasının önemi Fatma Nine tarafından aktarılır. *Rafadan Tayfa* çizgi filmindeki inanç öğelerine ait görsel söylemlerin İslami yaşantıyla biçimlendirildiği görülür. Toplumun bir arada tutan dini değerler, arkadaşlık ilişkileri, mahalle kültürü, aile ve komşuluğu temel olarak izleyiciye aktarılır.

4.4. Önemli Günler, Olaylar ve Anmalar

Ak Parti dönemi Türkiye'nin yumuşak güç yaklaşımları bağlamında tanıtımına önem verilen geleneklerin çizgi filmin bazı bölümlerinde hedef kitleye aktarıldığını söylemek mümkündür. Çizgi filmde Ak Parti'nin yumuşak güç yaklaşımında önemli bir yer tutan Malazgirt Zaferi ile ilgili mesajlar hedef kitleye aktarılmıştır. Çizgi filmin “Malazgirt Zaferi” isimli bölümünde TRT radyosunun “Tarihi Günler” programına katılmak üzere davet alan Kamil'in hikâyesi üzerine olay örgüsü kurulmuştur. Bu bölümde zaferin Türk tarihindeki önemi Hayri, Mert, Akın ve Kamil tarafından izleyiciye aktarılmaktadır. Anlatılarda duygu yüklemeleri ön plandadır. Malazgirt Zaferi” bölümünde Türk İslam tarihinde önemli öğelerden olan “kılıç”, “okçuluk” ve “ata binme” işlenmiştir. Bu bölümde, “Sultan Alparslan'ın Anadolu'nun kapılarını Türklere açması” ve “Turan taktiği” ile ilgili söylemler dikkat çekmektedir. Ayrıca ilgili bölümde 26 Ağustos 1071'in Türk tarihinde önemli bir gün olduğuna dair göndermeler de bulunmaktadır. Bu bölümde bir askeri savunma stratejisi olan “Turan taktiği” hakkında bilgiler de verilmektedir.

Çizgi filmde Türk toplumunu bir arada tutan manevi öğeler ön plana çıkarılmıştır. Bu anlamda çizgi filmin “İstiklal Marşı” bölümü dikkat çeker. Akın karakterinin bir şiir yarışmasına katılması üzerine İstiklal Marşı'nın anlamını bilmenin öneminden bahsetmektedir. Akın, Hayri ve Kamil'in İstiklal Marşı'nın anlamını bilmemesi üzerine anlamının bağımsızlık olduğunu belirtir.

Özellikle bu bölümde; “istiklal”, “bağımsızlık”, “bayrak”, “millet” ve “kahraman” gibi milliyetçi söylemlere yer verilmiştir. Bu söylemler “şükretmek” gibi dini bir anlatımla desteklenmiştir. Çizgi filmde, Türk milletinin geçmişten gelen savaşçı yapısına vurgu yapılmakta beraber, milliyetçi değerlerin aktarılmasında da kritik bir rol oynamaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Yumuşak güç yaklaşımının önemi günümüzde ülkeler tarafından anlaşılmış ve hayati bir öneme sahip hale gelmiştir. Bu kapsamda ülkeler yumuşak güç potansiyellerinin getirdiği fırsatları değerlendirmeye çalışmaktadır. Özellikle yumuşak güç yaklaşımında kültürel diplomasi uygulamaları aracılığıyla yürütülen faaliyetler hedef kitlenin etkilenmesinde önemli bir role sahiptir.

Günümüzde küreselleşme süreci ile uluslararası konjonktürde meydana gelen değişim ve dönüşüm sürecinde popüler kültür üretimlerinin pazarlanması ülkelerin tanıtımı açısından avantaj olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin dünyada animasyon endüstrisinde ses getiren ülkelerden biri de Japonya’dır. Japonya’nın *Pokemon* adlı anime dizisi 65 ülkede ve 30’dan farklı dilde yayınlanmıştır. Küresel çaptaki başarısı *Pokemon*’un *Time* dergisinin ana kapağı olmasına olanak sağlamıştır (Kartikasari, 2018: 43). Türkiye’de görece yeni gelişmeye başlayan çizgi film endüstrisinde popüler içerikler üretilmeye başlandığını söylemek mümkündür. Bu yapımlardan biri animasyon serileri de yayınlanan *Rafadan Tayfa* çizgi filmidir. Bu çizgi filme yönelik kültürel diplomasi kurumları tarafından yurt dışında tanıtım faaliyetleri gerçekleştirilmiş ve yumuşak güç aracı olarak ön plana çıkarılmıştır. Bu nedenle amaçlı örneklem ile belirlenen *Rafadan Tayfa* çizgi filminin yumuşak güç potansiyelini anlama ve araştırmaya odaklanan bu çalışmada bulguları detaylı bir şekilde tartışmak önemlidir.

Araştırma kapsamında ele alınan çizgi filmdeki dini söylemlerin kullanımı ve aile kurumunun önemine yapılan vurguyu Ak Parti’nin “Muhafazakâr Demokrat” kültürel ve siyasal kimliği ile ilişkilendirmek mümkündür. Muhafazakâr ideoloji, çizgi filmin genelinde yaygın olarak yansıtılmaktadır. Muhafazakâr ideoloji karakterlerin kıyafet/aksesuar kullanımına ve günlük diyaloglara kadar çizgi filmin genelinde hâkimdir. Çizgi filmde kullanılan semboller aracılığıyla da muhafazakâr ideoloji görünür kılınmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda çizgi filmdeki muhafazakâr ideolojiye, sadece söylemlerde değil, karakterler arasındaki ilişkilerde de rastlanmaktadır. Aile

bağları arasındaki ilişkiler ve toplumsal normlara azami hassasiyet gösterilmesi muhafazakâr ideolojiyi yansıtmaktadır.

Van Dijk'ın söylem analizinde mekân/coğrafi çevrenin ele alınması önemlidir. Bu nedenle *Rafadan Tayfa* çizgi filminde toplumsal bellek ve anımsama aracı olarak kullanılan mekân görüntülerinin aynı zamanda ideolojik bakış açılarını da barındırdığını söyleyebiliriz. Çizgi filmde öne çıkarılan mekânsal öğeler (İstanbul ve çevresi) Ak Parti'nin dünya görüşünü de yansıtmaktadır. Bu mekânsal öğeler Ak Parti'nin Neo Osmanlıcı tarihsel ve kültürel belleğiyle de ilişkilidir. Çizgi filmin olay örgüsü içerisinde mekânsal öğelere yer verilmesi Osmanlı-İslam geçmişiine gönderme olarak kabul edilebilir.

Van Dijk'ın söylem analizinde ulusal övünç stratejisi de önemlidir (Van Dijk, 2013). *Rafadan Tayfa* çizgi filminde, Türk milletinin geçmişten gelen savaşçı yapısına vurgu yapılmakla beraber, milliyetçi değerlerin aktarılmasında da kritik bir rol oynamaktadır. Çizgi filmin olay örgüsü içerisinde özel günler ve anmalar öne çıkarılmaktadır. Özellikle “Malazgirt Zaferi” özel bölümünde geçmişten övgüyle bahsedilmektedir.

Çizgi film karakterler açısından da ele alınmıştır. Çizgi filmde bağ temelli ilişkisel yapı; örneğin karakterler arasındaki yardımlaşma ruhu, grup içerisindeki davranışlarda toplumsal uyum ve ortak karar alma eğilimi ağır basmaktadır. Problemlere karşı ortak hareket etme eğilimi de ilişkilerin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir. Karakterler ifadelerle anlam yükleyicidir; sözcükler zaman zaman mecazi anlamlarda kullanılmaktadır. Konudan konuya atlayan sözcükleri gerçek anlamları dışında kullanmayı sevmektedirler.

Rafadan Tayfa çizgi filminde devletin ideolojik aygıtları ve “panoptik iktidar”ın görünürlüğünü sağlayan İstanbul'un fethinin sembol mekânları Ayasofya ve Sultan Ahmet Camii öne çıkmaktadır. Çizgi filmde yer verilen devletin ideolojik aygıtlarını aynı zamanda Ak Parti'nin “geçmişe önemseyen” siyasal görüşüyle ve bu göstergeleri “yeniden kurucu nostalji” ile sağlanmak istenen geçmişe duyulan özlemle ilişkilendirmek mümkündür. Kültürel kimliği oluşturan öğelerin yanında, Osmanlı Devleti'ni anımsatan semboller ve geleneksel yapının izleri çizgi filmde öne çıkmaktadır. Çizgi filmde Osmanlı Devleti zamanında yaşamış olan bilgin Hezarfen Ahmet Çelebi'den bahsedilmektedir. Aynı zamanda Osmanlı Devleti zamanındaki itfaiye teşkilatı olan Tulumbacılar Ocağı hakkında da bilgiler verilmektedir. “Denizler

Fatihi” isimli bölümde Barbaros Hayrettin Paşa’ya göndermeler yapılmakla beraber sembolik ipuçlarının verildiği söylenebilir.

Rafadan Tayfa çizgi filminde pek çok kültürel iletişim kodları bulunmaktadır. Türk kültürüne ait semboller, ritüeller ve değerlere sıkça yer verilmiştir. Örneğin semboller kategorisinde Ramazan geleneği, ritüeller arasında Türk kültüründeki selamlaşma biçimi, değerler kategorisinde de Türk aile yapısı ve mahalle kültürü öne çıkmaktadır. *Rafadan Tayfa* çizgi filmi üzerinden ülkenin dinsel yapısını, gastronomisini, turizm potansiyelini, müziğini hedef coğrafya ve bölgelere tanıtıldığı görülmektedir. *Rafadan Tayfa* çizgi filmi önemli bir algı ve imaj kaynağıdır. *Rafadan Tayfa* çizgi filminde İstanbul ve çevresi öne çıkarılmıştır. İstanbul’un olumsuz yönlerine ilişkin görüntülere yer verilmemiş, özellikle hedef kitlede İstanbul’u cazip kılacak yumuşak güç unsurları ön plana çıkarılarak, önemli destinasyon noktalarının tanıtımı gerçekleştirilmiştir.

Son olarak, alanda yapılacak yeni araştırmalara yol göstermek için çizgi filmlerle ilgili teorik ve pratik anlamda şu önerilerde bulunmak mümkündür: 1. Türkiye’ye eğitim diplomasisi programları aracılığıyla gelen yabancı öğrenciler ile yerli yapım çizgi filmlerle ilgili yapılandırılmış/yarı yapılandırılmış bir saha çalışması gerçekleştirilebilir. 2. Türkiye’deki Cosplay grupları üzerine kültürel diplomasi ile bağlantılı bir saha çalışması gerçekleştirilebilir. Türkiye’de Japon animelerin etkisi üzerine bir alımlama çalışması gerçekleştirilebilir. Özellikle anime festivallerine katılan hayranlarıyla görüşmeler gerçekleştirilebilir. 3. *Limon ile Zeytin* kültürel diplomasi bağlamında göstergebilimsel olarak incelenebilir. 4. *Kral Şakir* çizgi filmini yumuşak güç yaklaşımı ve kültürel iletişim kodları bağlamında incelemek mümkündür. 5. Film etkili turizm kapsamında *Rafadan Tayfa Göbeklitepe* ve/veya *Rafadan Tayfa Dehliz* animasyon filmleri incelenebilir.

Kaynakça

- Akçaoğlu, Aksu (2018). *Zarif ve Dinen Makbul: Muhafazakâr, Üst ve Orta Sınıf Habitusu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batuman, Bülent (2018). *Milletin Mimarisi: Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent ve Mekân Siyaseti*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Beyazköy, Dilan (2021). “Hayao Miyazaki Animelerin Yumuşak Güç Bağlamında Kültürel İnşası”. *Mediarts Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, 1: 25-40.
- Boym, Svetlana. (2021). *Nostaljinin Geleceği*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Chomsky, Noam (2001). *Amerikan Müdahaleciliği*. Çev. Taylan Doğan ve Barış Zeren. İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Çevik, Bahar Senem (2015). “Kültürel Diplomaside Devlet Dışı Aktörler: Türk Sineması ve Dizileri”. *Türk Dış Politikası ve Kamu Diplomasisi*. Ed. Mehmet Şahin ve B. Senem Çevik. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 391-437.
- Çınar, Reyhan Ünal (2020). *Ecdadın İcadı: AKP İktidarında Bellek Mücadelesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doyuran, Levent (2018). “Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde)”. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4): 301-323.
- Ekşi, Muharrem (2014). *Kamu Diplomasisi ve Ak Parti Dönemi Türk Dış Politikası*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Fattor, Eric (2017). *Amerikan İmparatorluğu ve Eğlence Cephanesi: Yumuşak Güç ve Eğlence Cephanesi*. Çev. Papatya Tabak. İstanbul: Avangard Yayınları.
- Geray, Haluk (2017). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş: İletişim Alanından Örneklerle*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Gilboa, Eytan (2008). “Searching for a Theory of Public Diplomacy”. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 666: 55-77.
- Hünerli, Selçuk (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kartikasari, Wahyuni (2018). “The Role of Anime and Manga in Indonesia-Japan Cultural Diplomacy”. *Tsukuba Gakuin University Bulletin*, 41-47.
- Kılıçoğlu, Gökmen ve Yılmaz, Ayhan Nuri (2019). *İpeğe Sarılmış Çelik: Türkiye'nin Yumuşak Gücü ve Kamu Diplomasisi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kocaman, Ahmet (2009). *Söylem Üzerine*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Koyuncu, Büke (2014). *Benim Milletim: AK Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kutlu, Mahmut (2019). “Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi Filminin Söylem Çözümlemesi”. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 2(2): 191-209.
- Mollaer, Fırat (2014). *Muhafazakârlığın İki Yüzü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Nye, Joseph Samuel (2017). *Yumuşak Güç*. Çev. Reyhan İnan Aydın. İstanbul: BB101 Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Ökmen, Yunus Emre ve Göksu, Oğuz (2019). “Kamu Diplomasisi Bağlamında Türk Dizilerinin İhracatı ve Kültür Aktarımına Katkısı”. Ed. Oğuz Göksu. *Kamu Diplomasisinde Yeni Yönelimler*. Konya: Liteatür Academia, 247-291.
- Punch, Keith (2011). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*. Çev. Dursun Bayrak. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ritzer, George (2019). *Toplumun McDonalddlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme*. Çev. Akın Emre Pilgır. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saraçoğlu, Cenk (2011). *İslami-Muhafazakâr Milliyetçiliğin Millet Tasarımı: AKP Döneminde Kürt Politikası*. İstanbul: Praksis.
- Sehlikoğlu, Sertaç ve Karakaş, Fahri (2014). “We Can Have the Cake and Eat It too: Leisure and Spirituality at ‘Veliled’ Hotels in Turkey”. *Leisure Studies*, 35(2): 157-169.
- Sözen, Edibe (2017). *Söylem*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Şeko, Yeter Ada (2020). *Yumuşak Güç Boyutuyla Çizgi Filmler ve Rusya Yapımı Çizgi Film Maşa ile Koca Ayı Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tokdoğan, Nağihan (2018). *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- URL-1: https://www.ntv.com.tr/sanat/kral-sakir-turkiye-sinirlariniasti,ADDZfcYalEuaARfd-P_6Mw (Erişim: 11.02.2024).
- URL-2: https://www.tika.gov.tr/tr/haber/tikanin_cami_restorasyon_pro_jeleri-3966 (Erişim: 25.05.2024).
- URL-3: https://bebka.org.tr/wp-content/uploads/2021/07/Animasyon_Sekto%CC%88ru%CC%88-Raporu-2018.pdf (Erişim: 01.06.2024).
- URL-4: www.rafadantayfa.com.tr (Erişim: 31.05.2024).
- URL-5: <http://tr.korean-culture.org/tr> (Erişim: 25.01.2024).

- URL-6: <https://ytb.gov.tr/haberler/ytb-rafadan-tayfayi-yurt-disinda-ya-sayan-cocuklarımızla-bulusturuyor> (Erişim: 05.05.2024).
- URL-7: <https://www.akparti.org.tr/media/318780/3-kasim-2002-genel-secimleri-secim-beyanamesi-sayfalar.pdf> (Erişim: 05.03.2024).
- URL-8: <https://www.trtavaz.com.tr/program/cizgi-film-rafadan-tayfa/35450> (Erişim: 01.07.2024).
- URL-9: tasam.org/tr-TR/icerik/1285/yukselen_cinin_kamu_diplomasisi (Erişim: 01.07.2024).
- Uzgel İlhan ve Duru, Bülent (2009). *AKP Kitabı Bir Dönüşümün Bilançosu*. Ankara: Phoenix.
- Van Dijk, Teun Adrian (2013). *Söylem ve İdeoloji, Çok Alanlı Bir Yaklaşım*. Çev. B. Çoban ve Z. Özarlan. İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldırım, Gonca (2015). *Uluslararası Halkla İlişkiler Perspektifinden Kamu Diplomasisi*. İstanbul: Beta Basım Yayım.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Yazarın Notu: Bu makale Giresun Üniversitesi’nde 2023 yılında, Prof. Dr. Necdet Ekinci danışmanlığında hazırlanan “Siyasal İletişim Çalışmaları Kapsamında Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Çizgi Filmler” isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Teşekkür: Tez danışmanım Prof. Dr. Necdet Ekinci’ye teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Author’s Note: This article was produced from the doctoral thesis titled “Cartoons as a Cultural Diplomacy Tool within the Scope of Political Communication Studies” prepared under the supervision of Prof. Dr. Necdet Ekinci at Giresun University in 2023.

Acknowledgments: I would like to thank my thesis advisor Prof. Dr. Necdet Ekinci.

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

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

FATİH SULTAN MEHMET'İN KAFTANLARININ BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

The Analysis of Fatih Sultan Mehmet's Caftans Using Barthes's Semiotic Method

Ayla YILMAZ*

ÖZ

Kaftanlar, yalnızca bir giysi olmaktan öte, hükümdarın ideolojisini, yönetim tarzını ve imparatorluğun değerlerini görsel bir dille ifade eden bir anlatı olarak işlev görür. Bu bağlamda, kaftanlar, hükümdarın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir figür olarak da gücünü pekiştiren araçlar olarak değerlendirilebilir. Fatih Sultan Mehmet'in kaftanları üzerinden yapılan analiz, Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-politik yapısını ve kültürel değerlerini daha derinlemesine kavramamıza olanak tanımıştır. Makale, Osmanlı dönemi giyim ürünlerinin anlamlandırılması ve toplumsal otoritenin inşası üzerine yeni bir metodolojik çerçeve geliştirmektedir. Estetik unsurların hükümdarın gücü ve otoritesi ile ilişkilendirilmesini ve bu ilişkinin toplum üzerindeki etkilerini analiz ederek, sanat tarihi ve kültürel çalışmalar literatürüne yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Kaftanların üzerindeki motifler ve semboller detaylı bir şekilde analiz edilerek, bu unsurların Osmanlı kültüründe taşıdığı anlamlar ortaya konulmaktadır. Ayrıca, kaftanların üretim süreçleri ve kullanılan malzemeler üzerinden dönemin sanat ve zanaat anlayışıyla ilişkisi değerlendirilmektedir. Makale, göstergebilimsel analiz yöntemiyle tarihsel bir nesnenin çok katmanlı anlamlarını ortaya koyarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin kültürel ve politik yapısını daha kapsamlı bir şekilde aydınlatmayı hedeflemektedir. Bu çalışma, tarihsel objelerin analizinde göstergebilimsel yaklaşımların nasıl kullanılabileceğine dair metodolojik bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: motif, göstergebilim, Barthes, kaftan, Fatih Sultan Mehmet.

ABSTRACT

Kaftans function not merely as garments but as narratives that visually express the ruler's ideology, management style, and the values of the empire. In this context, kaftans can be evaluated as tools that reinforce the ruler's power not only physically but also ideologically and culturally. The analysis of Fatih Sultan Mehmet's kaf-

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tasarım Kültürü Anasanat Dalı, Ankara/Türkiye. E-posta: aylabiyikk@gmail.com. ORCID: 0009-0006-8781-6126.

tans allows for a deeper understanding of the socio-political structure and cultural values of the Ottoman Empire. The article develops a new methodological framework for interpreting Ottoman period clothing products and the construction of social authority. By analysing the relationship between aesthetic elements and the ruler's power and authority, and their effects on society, it provides a new perspective in the literature of art history and cultural studies. The motifs and symbols on the kaftans are analysed in detail, revealing their meanings within Ottoman culture. Additionally, the article evaluates the relationship between the production processes of the kaftans, the materials used, and the art and craft understanding of the period. The article aims to illuminate the rich cultural and political structure of the Ottoman Empire by revealing the multi-layered meanings of historical objects through semiotic analysis. This study offers a methodological contribution on how semiotic approaches can be used in the analysis of historical objects.

Keywords: motif, semiotics, Barthes, caftan, Fatih Sultan Mehmet.

Giriş

Fatih Sultan Mehmet, 1451 ile 1481 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahı olarak hüküm sürmüştür. En bilinen başarısı, 1453'te İstanbul'u fethederek Doğu Roma İmparatorluğu'na son vermesidir. Bu zafer, Orta Çağ'ın sona erip Yeni Çağ'ın başlamasında önemli bir rol oynamıştır (İnalçık, 1954). Fatih Sultan Mehmet, sadece askeri başarılarıyla değil, aynı zamanda kültürel ve bilimsel alanda da büyük atılımlarıyla bilinir. Hukuk alanında reformlar yaparak adalet sistemini güçlendirmiştir (Ortaylı, 2006). İstanbul'u bir kültür merkezi haline getirmiş, çeşitli bilim insanlarını ve sanatçıları himaye etmiştir.

Bu çalışma, Roland Barthes'in göstergebilimsel yöntemlerini kullanarak Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen Fatih Sultan Mehmet'e ait üç seçkin kaftanın analizini yapmayı amaçlamaktadır. Kaftanlar, padişahların gönül almak ve ödüllendirmek için birine giydirdikleri değerli kumaş veya kürkten yapılmış giysilerdir. Arapça "onur giysisi" anlamına gelen "khilat" (hilat) teriminin karşılığıdır (Atasoy vd., 2001). Osmanlı İmparatorluğu'nda padişah kaftanları, sıradan bir elbise olmanın ötesinde, devletin gücünü, ihtişamını, padişahların asaletini ve diğer ülkelerle olan münasebetlerde kültürel göstergeler olarak varlık ve toplumsal yaşam tarzının simgesel değerlerini temsil eden, özel olarak tasarlanmış ve üretilmiş giysilerdi (Öztürk ve Yazar, 2017). Osmanlı döneminde giyim ürünleri, hem işlevsel hem de estetik değerleriyle dikkat çekici bir çeşitliliğe sahipti. Bu bağlamda, kaftanlar sadece dönemin estetik ve zanaatkarlık anlayışını değil, aynı zamanda Osmanlı

İmparatorluğu'nun sosyo-politik ve kültürel dinamiklerini de yansıtan önemli göstergeler olarak ele alınmıştır. Kaftanların üzerindeki motifler ve semboller detaylı bir şekilde çözümlenerek, Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve ihtişamını nasıl temsil ettikleri tartışılmıştır. Barthes'in "gösterge" kavramı çerçevesinde, kaftanların fiziksel özellikleri ve üzerlerindeki desenlerin anlamları incelenmiş, ardından bu giysilerin Fatih Sultan Mehmet'in hükümdarlık kimliğini nasıl pekiştirdiği ve toplumsal iletişimdeki rolü ele alınmıştır.

1. Göstergebilim ve Roland Barthes

Göstergebilim, işaretlerin ve sembollerin incelenmesiyle ilgilenen bir bilim dalıdır. Bu disiplin, işaretlerin nasıl anlam taşıdığını, bu anlamların nasıl üretildiğini, iletildiğini ve alındığını araştırır. Göstergebilim; dilbilim, edebiyat, antropoloji, felsefe, medya çalışmaları ve iletişim gibi çeşitli alanlarda uygulama bulur (Chandler, 2007). Göstergebilimin kökeni, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'in çalışmalarıyla şekillendi. Saussure, göstergebilimi dilbilim çerçevesinde ele alarak "gösteren" ve en azından bir parçasının dilsel metin ile yineleneyeceğini ifade eden Barthes, dilsel olmayan bir göstergebilimin varlığına inanmaz. Ona göre, anlamı iletmede olan dildir (Kıran ve Kıran, 2003). Saussure ve Peirce'in ardından, özellikle 1950'li yıllardan itibaren Roland Barthes'in gösterge teorisine yönelik araştırmalar önemli bir ivme kazanmıştır. Barthes, mitoloji, fotoğraf, edebiyat, moda gibi çeşitli konularda yaptığı incelemelerle yalnızca sinema göstergebilimine katkıda bulunmakla kalmamış, aynı zamanda mimarlık, mezarlık, cinsellik, hukuk gibi farklı alanlarda da göstergebilimsel çözümlerinin yolunu açmıştır. Bu çalışmalar, göstergebilimin geniş bir yelpazede uygulanabilirliğini ortaya koymuştur. Barthes'in ve Saussure'ün göstergebilime yaklaşımlarını birbirinden ayıran temel etmen, göstergebilim ve dilbilim ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Barthes, mutfak, moda, yazın, görüntü gibi gösterge sistemlerinin yalnızca dil desteğiyle bir anlam taşıdığına inanır. Fakat Saussure, dilbilimi göstergebilimin bir alt dalı olarak kabul eder (Rifat, 2000).

Barthes ve Saussure'ün göstergebilim yaklaşımları, temelde dilbilime bakış açılarıyla ayrışır. Barthes, göstergebilimi dilbilimin bir alt dalı olarak kabul eder; ona göre, göstergeler dilsel yapıların içinde anlam kazanır ve iletişim sağlar. Saussure ise dilbilimin göstergebilimin bir alt dalı olduğunu öne sürerek, dilin gösterge sistemlerinin genel prensiplerine dayandığını belirtir (de Saussure, 1998). Bu bakış açısı, dilin gösterge sistemleri içindeki merkezi rolünü vurgular ve göstergebilimsel analizlerin temelini oluşturur.

Roland Barthes'a göre tüm gösterge dizgeleri ve dil, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Barthes, eserinde ilkelerin tek amacını "dilbilime dayanarak çözümsel kavramlar ortaya koymak" (Barthes, 1979) olarak belirtir. Barthes, imgeler, nesnelere veya hareketlerin bir mesaj ya da anlam ilettiklerinde, bu iletişimi bağımsız olarak gerçekleştiremeyeceklerini savunur. Görsel anlatımlar ve anlamlar, genellikle dilsel bir iletişimle doğrulanır. Bu durum, sinemada ve medyada kullanılan fotoğraflar için de geçerlidir. Barthes'a göre, görsel unsurların taşıdığı anlam, dilsel yapıların desteğiyle pekiştirilir ve anlaşılır hale gelir.

Bu bağlamda, göstergebilim giyimdeki sembolik ve kültürel anlamları anlamak için etkili bir yöntem sunar. Giyim, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kodları ifade eden bir dil olarak işlev görür. Göstergebilimsel analiz, giysilerin üzerindeki motifler, renkler ve biçimlerin belirli anlamları nasıl taşıdığını ve bu anlamların toplumsal normlar ve değerlerle nasıl ilişkilendirildiğini inceleyerek, giyimdeki sembolizmi çözümlenmeye olanak tanır. Giyinme, giyimden kaynaklansa da giyinme sözü konusu olduğunda bu gözlem geçerli değildir ve bunun kendine ait göstergeleri vardır (Bircan, 2015). Bu bağlamda, giyinmenin göstergeleri kişisel tercihlerden ziyade toplumsal normlar ve değerlerle şekillenir. Giyinme eylemi, bireylerin toplum içindeki statülerini ve aidiyetlerini sembolik olarak yansıttıkları bir araç olarak işlev görür. Dolayısıyla, giyinmenin göstergeleri yalnızca bireysel seçimlerden değil, aynı zamanda toplumsal yapının beklentilerinden de etkilenir. Giyinme ile giyim arasındaki fark, giyinmenin daha derin bir anlam taşıyan ve toplumsal göstergelerle ilişkilendirilen bir süreç olmasından kaynaklanmaktadır. Bu süreç, bireylerin sosyal kimliklerini ve toplumsal rollerini ifade etmek için kullandıkları özel göstergeleri içerir. Böylece, giyim sosyal ve kültürel bağlamını anlamak, yalnızca bireylerin kendini ifade etme biçimlerini değil, aynı zamanda toplumsal yapının dinamiklerini de ortaya koyar.

2. Osmanlı Kaftanlarının Tarihsel Evrimi

Kaftanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun saray giyim kültüründe önemli bir yer tutar. Reşad Ekrem Koçu'nun tanımına göre kaftan; 1928'den önceki kıyafetlerde en üste giyilen, astarsız esvap, entari, bilhassa erkek entarisinin adıdır (Koçu, 1967). Osmanlı İmparatorluğu'nda kaftan hem iç hem de dış giysi olarak önemli bir yere sahipti. Bu giysi, sadece bir ödül değil, aynı zamanda bir onur ve statü simgesi olarak kabul edilmiştir. Hilat, devlet hiyerarşisinde yükselmenin ve padişahın gözündeki değer somut bir göstergesi olarak önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, hilatın verilmesi törenleri, Osmanlı

protokolünde belirgin bir yer tutmuş ve bu törenler, devletin disiplinli ve düzenli yapısının bir yansıması olmuştur. Bu bağlamda, hilat geleneği, Osmanlı'da sosyal ve politik yapının anlaşılmasında önemli bir kültürel unsur olarak değerlendirilmelidir. Hilat, padişahın başta sadrazam olmak üzere devlet görevlilerine, bunlardan daha alt kademede bulunanlara rütbe aldıkları bir işe atandıklarında ya da yaptıkları işin beğenildiğini göstermek için giydirilen değerli kumaştan ya da kürkten yapılmış bir giysidir (Görünür & Ögel, 2006).

Kaftanın rengi, biçimi, düğmeleri ve şeritleri, kişinin konumuna veya hizmetine göre farklılık göstermekteydi ve bu özel giysi genellikle görkemli bir törenle giydirilirdi. Kaftanın renkleri, rütbe ve statüyü belirlerken, biçimi ve süslemeleri de kişinin saraydaki veya devlet içindeki hiyerarşik konumunu yansıtır. Örneğin, yüksek rütbeli devlet adamlarına verilen kaftanlar, daha zengin kumaşlardan ve değerli süslemelerden yapılırken, alt kademe-deki memurlar için daha mütevazı tasarımlar kullanılırdı. Hilat giydirme törenleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda büyük bir dikkatle düzenlenir ve bu törenler sırasında belirli protokoller izlenirdi. Bu uygulama, Osmanlı toplumunda hem bireylerin başarılarının ve sadakatlerinin tanınması hem de devletin otoritesinin ve hiyerarşik yapısının pekiştirilmesi açısından önemli bir ritüeldi. Bu bağlamda, kaftanların verilmesi Osmanlı kültürel ve siyasi hayatında derin bir anlam taşımaktadır. Kaftanlar, saray mensupları ve devlet görevlileri tarafından günlük yaşamda giyildiği gibi, aynı zamanda önemli bir ödül olarak da kullanılıyordu. Özellikle görevlerinde üstün başarı gösteren kişilere kaftan hediye edilmesi, bu giysinin prestij ve onurun bir sembolü haline gelmesini sağladı. Bu uygulama, Osmanlı devletinin liyakat esasına dayalı ödüllendirme sisteminin bir parçasıydı ve başarılı bireylerin tanınması ve motive edilmesi amacıyla yaygın bir şekilde uygulanmaktaydı. Kaftanlar, bu bağlamda, sosyal statü ve başarıyı simgeleyen değerli bir unsur olarak Osmanlı kültüründe önemli bir yer tutmuştur (Öztürk ve Yazar, 2017).

Kaftanları değişik şekillerde sınıflandırılırsalar da; kaftanlar iç ve dış olmak üzere iki türde dokunmuşlardır (Altay, 1979). İç kaftanlar, daha ince kumaşlardan üretilerek günlük kullanım için tasarlanmış ve vücudu sararak sıcak tutmayı amaçlamıştır. Dış kaftanlar ise, genellikle daha kalın ve gösterişli kumaşlardan yapılmış, üzerlerine değerli işlemler ve süslemeler eklenmiştir. Bu dış kaftanlar, törenler ve resmi etkinliklerde giyilmek üzere tasarlanmış olup, kişinin sosyal statüsünü ve prestijini vurgulayan önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Kaftanların bu şekilde sınıflandırılması, Os-

manlı giyim kültürünün çeşitliliğini ve inceliklerini yansıtmakta, aynı zamanda dönemin sosyal ve hiyerarşik yapısını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda, kaftanlar sadece birer giysi değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerini yansıtan değerli objeler olarak değerlendirilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda kürk, özellikle Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. "Padişah kürkünü değiştirdiği zaman -ki bu umumiyetle bir Cuma namazına gidildiği sırada olurdu- saraylı bir memur merasimle sadrazama giderek durumu bildirir ve ardından bütün saray halkı kürkünü değiştirirdi" (D'Ohsson, 1973'ten akt. Özcan, 2009). Sadrazamın bu değişikliği öğrenmesinin ardından, sarayın tüm mensupları da aynı şekilde kürklerini değiştirirdi. Bu uygulama, Osmanlı sarayında hem bir hiyerarşi hem de uyum göstergesi olarak kabul edilirdi. Ayrıca, padişahın bu eylemi, saray içindeki diğer kişilerin davranışlarını belirleyen bir referans noktası olarak görülür ve toplumsal düzenin bir parçası olarak önemsenirdi.

Kaftanların tasarımında, sadece işlevsellik değil, aynı zamanda kullanılan kumaşların kalitesi ve türü de büyük önem taşımaktadır. Kaftanlar, mevsime ve kullanım amacına göre çeşitli kumaşlardan üretilmiştir. Yazlık ve günlük kaftanlar, genellikle hafif ve ince kumaşlardan yapılırken, kışlık kaftanlar içi pamuklu, kapitone edilmiş ve kürk detaylarıyla zenginleştirilmiştir. Bu kumaşların özenle seçilmesi, kaftanın hem estetik hem de pratik yönlerini desteklemektedir. Osmanlı sarayında kaftanlık ve mefruşat olarak kullanılan kumaşlardan çatma, kemha, seraser, atlas, sof, serenk, selimiye, kadife en tanınmış olanlardır (Koçu, 1967'den akt. Özcan, 2009). Her bir kumaş türü, farklı dokuma teknikleri ve süslemelerle üretilmiş olup, kullanım amacına ve sosyal statüye göre seçilirdi. Bu geniş kumaş çeşitliliği, Osmanlı saray giyim kültürünün zenginliğini ve inceliğini göstermektedir. Kaftanlarda kullanılan bu kumaşlar, sadece estetik bir değer taşımaz, aynı zamanda dönemin sosyal hiyerarşisini ve kültürel değerlerini de yansıtır. Bu nedenle, kaftanların kumaş seçimleri, Osmanlı dönemi tekstil sanatının ve zanaatkârlığının gelişmişliğini ve yaratıcılığını gözler önüne sermektedir. Kaftanların kumaş seçiminde gösterilen bu titizlik, üzerlerine işlenen motiflerin seçiminde de kendini göstermektedir. Osmanlı kaftanları, zengin kumaşların yanı sıra, bu kumaşların üzerindeki detaylı ve zarif motiflerle de dikkat çekmektedir.. Kaftanların dokumalarında ve kumaşlara yapılan süslemelerde, çeşitli şekiller ve motifler kullanılıyor, bunların içine dışarıdan bakınca anlaşılamayan şekilde şifreler yerleştiriliyordu (Öztürk ve Yazar, 2017).

Renk ve desenlerin önemli olduğu kaftanlar özellikle padişahlar için şifreli ve tılsımlı olarak üretiliyor, padişahları türlü kötülüklerden korumak amaçlanıyordu (Mantran, 1991). Bu bağlamda, kaftanların üretiminde kullanılan renkler ve desenler, sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda bu koruyucu ve tılsımlı özellikleri sağlama amacıyla da büyük bir titizlikle seçilmiştir. Osmanlı saray kültüründe bu tür inanç ve uygulamalar, devletin ve padişahın kudretini pekiştiren önemli unsurlar arasında yer almıştır. Bu nedenle, kaftanların tasarımı ve üretimi, dönemin hem sanatsal hem de kültürel değerlerini yansıtan, derin anlamlar taşıyan bir zanaatkârlık örneği olarak değerlendirilmelidir. Kaftanlarda kullanılan motifler genellikle doğadan esinlenmiş olup, çiçekler, yapraklar, dallar ve hayvan figürleri gibi unsurlar sıkça görülmektedir. Ayrıca geometrik desenler, karmaşık süslemeler ve kaligrafik yazılar da Osmanlı kaftanlarının vazgeçilmez motifleri arasındadır. Her motif, belirli bir anlam taşıyarak, kaftanın sahibinin statüsünü, makamını ve kişisel zevklerini yansıtmakta ve bu zengin motif çeşitliliği, Osmanlı sanatının ve estetik anlayışının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece, Osmanlı kaftanları, hem kullanılan kumaşların kalitesi ve çeşitliliği hem de bu kumaşlar üzerine işlenen zarif motiflerle, dönemin kültürel ve sanatsal birikimini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, kaftanlar, sadece giyim eşyası olarak değil, aynı zamanda dönemin sosyal ve kültürel yapısını yansıtan sanat eserleri olarak değerlendirilebilir. Kaftanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve özellikle padişahların giydiği özel kaftanların saklanması geleneği ile günümüze kadar ulaşmıştır. Ölen bir padişahın giydiği kaftanlar, genellikle sarayın hazineleri arasında özenle korunmuş ve saklanmıştır. Bu geleneğin temel amacı, geçmiş padişahların hafızasını ve mirasını yaşatmak, onların kişisel ve tarihsel önemlerini vurgulamaktır. Günümüzde çoğu, Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenmektedir. Osmanlı kaftanlarının tarihsel evrimi, sadece giyim tarzlarının değişimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sosyal, kültürel ve politik değişimlerin bir yansıması olmuştur.

3. Roland Barthes'in Göstergebilim Perspektifinden Fatih Sultan Mehmet'in Kaftanlarının İncelenmesi

Fatih Sultan Mehmet'in dönemine ait kaftanlar, salt estetik kıyafetler olmanın ötesinde, semboller ve işaretler aracılığıyla derin anlamlar taşırlar. Bu makale, Roland Barthes'in göstergebilim perspektifinden hareketle, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanlarını semiyolojik bir analiz çerçevesinde ele almayı ve bu analizlerin dönemin politik, kültürel ve sanatsal bağlarına ışık tutmayı amaçlamaktadır. Kaftanlar üzerinden yapılacak semiyolojik

analizler, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun dönemsel sanat anlayışını yansıtacak hem de Roland Barthes'in göstergebilim teorilerini kaftanların semboller ve işaretler aracılığıyla nasıl uyguladığımızı okuyuculara aktaracaktır. Bu çerçevede, kaftanların üzerindeki motifler, renkler, kullanılan malzemeler ve tekniklerin incelenmesi, Fatih Sultan Mehmet'in dönemindeki görsel kültür ve estetik anlayışının anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

Fatih Sultan Mehmet'in seçilmesinin temel nedeni, onun Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli ve etkili hükümdarlarından biri olmasıdır. 15. yüzyılın sonlarında İstanbul'u fethederek Bizans İmparatorluğu'na son veren Fatih Sultan Mehmet, hem askeri dehasıyla hem de kültürel ve sanatsal katkılarıyla dönemin önemli bir figürüdür. Fatih Sultan Mehmet'in askeri dehası, hukuki reformları ve stratejik vizyonu, onu Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli ve etkili hükümdarlarından biri yapmıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde Saray Nakkaşhanesi'nin kurulmasıyla motif ve desenlerde çok zengin bir repertuar oluşmuş, motifler çeşitlenip, desenler zenginleşmiştir (Karaca, 2024). Fatih Sultan Mehmet'in dönemi hakkında derinlemesine bilgi edinmek için maddi kültür unsurlarının analizi önem taşır. Onun giydiği kaftanlar, dönemin sosyal hiyerarşisini, siyasi otoritesini ve kültürel değerlerini yansıtan önemli semboller olarak görülmektedir. Her bir kaftanın incelenmesi, o dönemin sanatı, zanaatkârları ve hükümdarın ideolojik söylemleri hakkında bir anlayış geliştirmemize yardımcı olabilir. Kaftanlar, zaman içinde hem yapısal hem de sembolik değişimler geçirmiştir. Bu değişimler, Osmanlı İmparatorluğu'nun politik, kültürel ve sanatsal gelişimleriyle paralel olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla, Roland Barthes'in göstergebilim metodolojisiyle kaftanların incelenmesi, sadece giyim nesneleri olarak değil, aynı zamanda sembollerin, imajların ve kültürel kodların ifadesi olarak da yorumlanabilir. Baudrillard'a (2013) göre, insan renklerle kendi içerisinde oynayarak, diğer bir ifadeyle onların yerlerini değiştirerek, moda üretir ve üretmiş olduğu bu modanın birleştiricilik marifeti, grubun sosyolojik olarak bütünleşmesini sağlar. Gerçekten de moda, insanların bir yandan kendi normallerini üretmesine ve onun birer nesnesi konumuna dönüşmesine hizmet ederken, diğer yandan da üretim ve tüketim ilişkisinin dışında geniş veya dar ölçüde bir kolektivite üretilmesine sebep olmaktadır (Simmel, 2006'dan akt. Özcan, 2009).

3.1. 13/8 Envanter No.lu Kaftanın Göstergebilimsel Çözümlemesi

Fatih Sultan Mehmet'e ait kaftanda, zeminde güvez rengi çatma kumaş kullanılmış olup, desende sarı renk tercih edilmiştir. Astarında pembe canfes, kenar astarında ise sarı taraklı atlas kullanılmıştır.



Görsel 1-2. TSMK 13/8 Envanter No.lu Kaftan ve Kaftana Ait Motif Çizimi
(Altınar, 2023).

Kumaşın Deseni ve Motifleri: Fatih Sultan Mehmet'in kaftanında kullanılan kumaş, güvez renginde ve altın telli çatma dokuma olarak öne çıkmaktadır. Kaftanın kompozisyonu, lale, nar, Manisa lalesi, pençe ve doğadan stilize edilmiş bulut motiflerinden oluşmaktadır. Bu kompozisyonda, dört bulut motifi içerisinde ortada bir erik çiçeği, etrafında ise altı lale ve nar motifinin yer aldığı görülmektedir. Bulut formları, pençe motifleriyle birleştirilmiş, nar motifleri ve Manisa laleleriyle detaylandırılmıştır. Kaftanın düz zemin üzerine yerleştirilen kompozisyonu, sonsuzluk prensibine uygun olarak şaşkırtmalı düzende dizayn edilmiştir. Ayrıca, kaftanın şeritleri lale ve yıldız motifleriyle süslenmiştir.

Düz Anlam (Denotation): Kaftandaki güvez renkli altın telli çatma kumaş, bitkisel motifler ve stilize edilmiş bulut motiflerinden oluşan kompozisyonla dikkat çeker. Düz anlamda, kaftanın malzemesi ve üzerindeki motifler doğrudan algılanabilir özelliklerini temsil eder. Güvez rengi, altın teller ve bitkisel motifler (lale, nar, Manisa lalesi, erik çiçeği, pençe) kaftanın fiziksel özellikleridir.

Yan Anlam (Connotation): Kaftandaki bitkisel motifler ve stilize edilmiş bulut motifleri, Osmanlı saray kültürünün zenginliğini ve hükümdarın gücünü simgeler. Özellikle lale ve nar motifleri, zenginlik, refah ve güzellikle ilişkilendirilir. Manisa lalesi ise özel bir yerel motif olarak kültürel bir kimliği temsil eder. Bu motifler, Fatih Sultan Mehmet'in yönetimindeki imparatorluğun estetik ve kültürel zenginliğini yansıtır.

Tasarlanan Metafor: Metafor, göstergebilimsel analizde sembollerin taşıdığı dolaylı anlamları ifade eder. Lale motifleri, zenginlik, ihtişam anlamında hükümdarın gücüyle ilişkilidir. Aynı zamanda lale, Osmanlı İmpara-

torluğu'nun simgesi olarak da görülür ve hükümdarın liderlik vasıflarını yansıtır. Lale kelimesi, Arapça yazılış olarak, harflerin ebceci hesabına göre sayı değeri olarak "Allah" kelimesiyle aynıdır ve tersinden "Hilal" olarak okunması nedeniyle özel ve itinalı bir yere sahiptir (Ther, 1993). Nar motifleri ise bolluk, cömertlik ve refahı simgeler. Hükümdarın zenginliğini ve imparatorluğunun bolluğunu temsil eder. Osmanlılarda nar şekli olarak dünyayı, içindeki taneler de insanları, arasında bulunan zarlar ise dünya üzerindeki insanların din ve ırk farklılıklarını simgelemiştir (Ther, 1993). Nar motifine duyulan saygıdan ötürü, Osmanlı'da hanım sultanların ve padişahların belden aşağıda kullandıkları giysilerde, şalvarlarda terlik ve ayakkabılarda rastlanmaz (Berker, 1985). Bulut motifleri, hükümdarın göksel koruyuculuğunu ve imparatorluğun güçlü bağlarını yansıtır. Bulutlar, hükümdarın devlet yönetimindeki yüce otoritesini ve göksel destek aldığını ifade eder. Güvez rengi çatma kumaş (zemin); geleneksel olarak hükümdarlık ve ihtişamın ve kutsallığının sembolü olarak kabul edilir. Mor da kutsallığın ifadesi olup padişahın otoritesini ve imparatorluğun gücünü yansıtır. Sarı (desen ve kenar astarında) renk; zenginlik, güç ve hükümdarın otoritesine atıftır. Sarı, dünyanın merkezini sembolize eder; ayrıca Türk mitolojisinde Ülgen ile doğrudan bağlantılıdır. Orhun Kitabelerinde "sarığ" şeklinde geçen sarı renk, Türk kültüründe güneşin veya altının rengi olarak ifade edilirken ülke merkezini ve merkez yönetimini de belirtir (Genç, 1996). Pembe canfes (astarda) renk, hassasiyet, zarafet ve hükümdarın içsel güzelliklerini temsil eder. Pembe renk yeniliği, özellikle duygusal anlamda temizliği sembolize eder (Özdem, 2006). Astarında kullanılması, kaftanın detaylarına verilen önemi yansıtır.

Mit Oluşturulması: Sonsuzluk prensibi ve şaşırtmalı düzen; hükümdarın yönetimindeki istikrarı ve imparatorluğun sürekliliğini simgeler. Aynı zamanda şemse şeklinde birleştirilen motifler, hükümdarın otoritesinin ve liderliğinin devamlılığını vurgular. Bitkisel motifler; kaftandaki erik çiçeği, lale, nar gibi motifler, hükümdarın, adaleti ve yöneticiliğiyle ilişkilidir. Ayrıca, zenginliği ve bereketi gösterir. Bulut motifleri de yukarıda değinildiği gibi hükümdarın göksel koruyuculuğuna göndermedir. Kaftandaki şeritlerde ve yıldız motiflerindeki düzenleme; imparatorluğun büyüklüğünü, devamlılığına göndermedir. Yıldızlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun genişlemesini ve büyüklüğünü; şeritler ise birlik ve düzeni simgeler.

3.2. 13/21 Envanter No.lu Kaftana Ait Göstergibilimsel Çözümleme

Kaftanda, kemha kumaş kullanılarak krem zemin üzerine kırmızı ve mavimsi renklerde desenler işlenmiştir; astarda beyaz, kenar astarında ise sarı taraklı atlas tercih edilmiştir.



Görsel 3-4. TSMK 13/21 Envanter No.lu Kaftan ve Kaftana Ait Motif Çizimi (Altınır, 2023).

Kumaşın Deseni ve Motifleri: Kaftanın zemini krem rengindedir. Merkezinde geniş bir kırmızı dalga şekli bulunmakta olup, konturları kırmızı ve lacivert çizgilerle çevrili, altın tellerle dokunmuş dört bulut motifinden oluşan büyük bir baklava deseni meydana getirmektedir. Bu desenin merkezinde altın tellerle işlenmiş iç içe geçmiş iki Müht-ü Süleyman figürü bulunur; bu figürlerin arasından çıkan menekşe, karanfiller ve üstünde iki gül arasında büyük bir lale ile süslenmiştir (Akkaya, 2007: 112).

Düz Anlam (Denotation): Müht-ü Süleyman figürünün merkezinde penç ve penç motifleri yer almakta, etrafını lale ve sümbül motifleri sarmaktadır. Desen, düz bir zemin üzerine sonsuzluk ilkesine uygun olarak şaşırtmalı bir düzende düzenlenmiş olup, kenarları yıldız ve sümbül motifleriyle süslenmiştir.

Yan Anlam (Connotation): Kaftandaki detaylar incelendiğinde, merkezinde yer alan geniş kırmızı dalga şekli canlılık, hareket ve dikkat çekmeyi simgelerken, altın tellerle işlenmiş dört bulut motifinden oluşan baklava deseni zenginlik, gösteriş ve sanatı yansıtır. Desenin içinde bulunan altın tellerle işlenmiş Müht-ü Süleyman figürleri koruma, kutsallık ve hükümdarın liderliğini sembolize ederken, çiçek motifleri; güzellik, zenginlik ve hükümdarın estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu semboller, kaftanın sadece görsel bir öge olmanın ötesinde, hükümdarın gücünü, yönetim tarzını ve imparatorluğunun ideolojisini görsel bir dille ifade ettiğini göstermektedir. Renlerin göstergesi olarak kırmızı renk kalp ve güllerden ilham alan aşkı sembolize etmesinin yanı sıra işlevsel olarak uyarıcı rolü vardır (Bruens, 2011). Sürekli bir dinamizme sahip olduğunu ima eder.

Tasarlanan Metafor: İç içe geçmiş iki Müht-ü Süleyman figürü; adalet ve bilgelik sembolleri olarak, Fatih Sultan Mehmet'in yönetiminin adaletli ve

bilgece olduğunu vurgular. Bu figürler, onun hükümdarlığını koruyan ve ona rehberlik eden manevi bir mühür olarak düşünülebilir. Türk kaynaklarında, Süleyman Mührü ile alâkalı, yukarıya bakan üçgeninin yaradılışı, aşağıya bakan diğer üçgeninin ise bu yaradılışın potansiyelden faal alana geçmesini, böylece iki üçgenin birlikteliğiyle tüm varoluşun tevhidinde işaret edildiği yönünde açıklama yapılmaktadır (Oğuz, 2003). Floral motifler; cennet bahçelerini temsil eder ve hükümdarın refahının ve saltanatının güzelliğinin metaforlarıdır. Bu çiçekler, Fatih Sultan Mehmet'in hükümdarlığının bereketli ve göz alıcı güzellikte olduğunu simgeler. Bu motifler, onun yönetimdeki toprakların cenneti andıran bir bolluk ve güzellik içinde olduğunu ima eder. Tasavvuf inancında, insan Tanrı'nın yarattığı bahçedir; bu bahçede açan çiçekler de insanın içindeki bilgeliktir. Örneğin, yasemin çiçeği peygamberin kızı Hz. Fatma'yı; gül ve kokusu, Hz. Muhammed'i ve ilahi güzelliği sembolize eder. Buna göre, beyaz gül peygamberin göğe yükselirken ter damlacıklarından, kırmızı gül ise Cebrail'in terinden oluştuğuna inanılır (Ther, 1993).

Desenlerin sonsuzluk ilkesine uygun olarak düzenlenmesi ve şemse motifi, hükümdarlığın ve onun arayışının sonsuz ve mükemmel bir ideal olduğuna atıftır. “Şems”, Arapça kökenli olup “güneş” anlamına gelmektedir. Güneş, hükümdarlıkta olgunlaşma ve bitkilerin yaşamsal döngüleri için gerekli olan en temel unsurlardan biri olmuştur (Okuşluk Şenesen, 2011). İnsanların güneşi tanrılaştırdığı ve hükümdarların tanrısal meşruiyetlerini güneşle ilişkilendirdiği birçok kültür ve medeniyette görülmektedir. Güneşin, ışığın ve bilginin sembolü olarak sarı renk kullanılmıştır (Bilgin, 1977). Bu motifler, yönetimin zaman ve mekânla sınırlı olmadığını, hükümdarlığın evrensel ve ebedi bir düzen içinde olduğunu ifade eder. Şemse, bu mükemmeliyet arayışının merkezi bir sembolü olarak, hükümdarın vizyonunun ve ideallerinin sonsuzluğunu temsil eder. Altın teller ve motifler, zenginlik ve ihtişamın metaforları olarak, Fatih Sultan Mehmet'in sadece bir hükümdar değil, aynı zamanda zengin ve güçlü bir imparatorluk kurucusu olduğunu gösterir. Bu altın işlemler, hükümdarın sahip olduğu maddi ve manevi zenginliğin, ihtişamın ve prestijin sembolüdür. Altın teller, onun yönetiminin parlaklığını ve ışığını yansıtır.

Mit Oluşturulması: Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımına göre, mitler, toplumsal ve kültürel yapıları anlamlandıran, bu yapılarla ilişkili ideolojileri destekleyen anlatılardır. Bu bağlamda, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanındaki motifler ve renkler, belirli ideolojik ve kültürel mitlerin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Güç ve iktidar mitini oluşturan kaftandaki kırmızı renk, güç

ve iktidarın bir metaforu olarak kullanılır. Bu renk, heyecan, kudret ve akıncılık sembolü olarak anılmaktadır (Mazlum, 2011). Barthes'ın terminolojisiyle, kırmızı rengin denotatif anlamı kırmızı iken, konnotatif anlamı güç ve iktidardır. Bu mit, Fatih Sultan Mehmet'in sadece fiziksel değil, aynı zamanda siyasi ve askeri açıdan da güçlü bir figür olduğunu pekiştirir. Bu, toplumsal yapıda iktidar sahiplerinin otoritesini meşrulaştıran ve destekleyen bir söylemdir. Adalet ve bilgelik mitini oluşturan iç içe geçmiş Mühr-ü Süleyman figürleri hem dini hem de kültürel anlamlar taşır. Barthes'ın göstergebilimsel analizinde, bu semboller denotatif olarak Süleyman'ın mührü iken, konnotatif olarak adalet, bilgelik ve ilahi koruma anlamlarına gelir. Bu mit, hükümdarın yönetimindeki adaleti ve bilgeliği yücelterek, onun meşruiyetini ve otoritesini destekler. Floral motifler refah ve güzellik mitini oluşturur. Denotatif olarak çiçek motifleri, konnotatif olarak cennet bahçelerini ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bereketini ve güzelliğini temsil eder. Bu mit, Fatih Sultan Mehmet'in yönetimindeki toprakların zenginliği ve refahı hakkında bir ideal yaratır ve bu idealle halkın ve yöneticilerin moralini ve bağlılığını güçlendirir. Desenlerin sonsuzluk ilkesine uygun düzenlenmesi ve şemse motifi, ebedi ve evrensel ideal mitini temsil eder. Denotatif olarak geometrik ve sonsuzluk desenleri, konnotatif olarak Fatih Sultan Mehmet'in yönetimindeki mükemmeliyet arayışını ve bu arayışın zaman ve mekânla sınırlı olmadığını ifade eder. Bu mit, hükümdarın vizyonunu evrensel ve ebedi bir çerçevede değerlendirir ve onun yönetim anlayışının ve ideallerinin üstünlüğünü vurgular. Altın teller ve zengin motifler zenginlik ve ihtişam mitini oluşturur. Bu mit, Fatih Sultan Mehmet'in sadece bir hükümdar değil, aynı zamanda zengin ve güçlü bir imparatorluk kurucusu olduğunu ima eder. Barthes'a göre mitler, ideolojileri doğal ve kaçınılmaz göstererek toplumsal yapıları meşrulaştırır. Fatih Sultan Mehmet'in kaftanındaki motifler ve desenler, onun iktidarını, adaletini, refahını, ideallerini ve zenginliğini yücelten mitleri oluşturur. Bu mitler, hükümdarın otoritesini pekiştirir ve toplumun bu otoriteyi kabul etmesini sağlar. Mitler, Osmanlı'nın ideolojik yapısını ve hükümdarın rolünü doğal ve kaçınılmaz bir gerçeklik olarak sunar.

3.3. 13/9 Envanter No.lu Kaftana Ait Göstergebilimsel Çözümleme

Kaftanın zemininde altın klaptanlı stilize büyük çam kozalağı motifleri yer almaktadır. Bu şekillerin içinde yeşil ve pembe ipek ipliklerle hendesi (geometrik) küçük motifler bulunmaktadır. Büyük çam kozalağı motifinin üstünde nergis çiçeği, altında ise taç motifiyle birbirine bağlıdır. Desenler, düz bir zemin üzerine sonsuzluk prensibine uygun olarak yerleştirilmiş ve şaşırtmalı bir düzen oluşturulmuştur (Akkaya, 2007: 109).



Görsel 5-6. TSMK 13/9 Envanter No.lu Kaftan ve Kaftana Ait Motif Çizimi
(Altın, 2023).

Düz Anlam (Denotation): Yukarıda kaftanın betimlenmesinde olduğu gibidir. Tasvirde yer alan hususlar ile bir düzen oluşturularak kompozisyon tamamlanmıştır.

Yan Anlam (Connotation): Kaftanın zemininde altın klaptanlı stilize büyük çam kozalağı motifleri Fatih Sultan Mehmet'in zenginliği, bereketi ve güçlü yönetimini simgeler. Altın rengi, hükümdarın ilahi ve maddi zenginliklere sahip olduğunu ima ederken, çam kozalağı doğurganlık, bereket ve dayanıklılığın sembolüdür. Çam kozalağı motifinin üst kısmında yer alan nergis çiçeği, hükümdarın yönetimindeki toprakların saflığını, güzelliğini ve sürekli yenilenen bir devlet yapısını temsil eder. Nergis çiçeği ayrıca hükümdarın estetik duyarlılığını ve sanatsal zevkini de vurgular. Motifin alt kısmında bulunan taç, kraliyet ve iktidarın evrensel sembolüdür ve Fatih Sultan Mehmet'in meşru otoritesini ve kraliyet soyunu ifade eder. Kaftanın desenlerinde kullanılan yeşil ve pembe ipek iplikler, hükümdarın kutsal bir lider ve sevgi dolu, huzurlu bir yönetim anlayışına sahip olduğunu gösterir. Yeşil renk, İslam'da cennet ve kutsallığı; pembe ise şefkat, sevgi ve huzuru simgeler. Desenler içinde yer alan hendesi (geometrik) küçük motifler, hükümdarın yönetimindeki düzeni, adaleti ve evrensel düzeni yansıtırken, onun bilim ve sanat alanındaki ilgisini de ima eder.

Tasarlanan Metafor: Altın klaptanlı çam kozalağı motifi yukarıda yan anlamda verildiği şekilde açıklanabilir. Türk kültüründe çam ağacı, hayat ve yaşam sembolü olarak kutsal görülmüş; kozalakların, hayvanlara ve insanlara hayat verdiğine inanılmıştır (Alp, 2009). Bir bütün olarak bu motif, hükümdarın yönetiminin zengin, bereketli ve güçlü olduğu mesajını verir. Hükümdarın zenginliği ve kudreti, kozalak motifinin dayanıklılığı ve bereketiyle birlikte düşünüldüğünde, onun yönetiminin sağlam temeller üzerine kurulu

olduğu metaforunu oluşturur. Nergis çiçeği motifi hükümdarın yönetimindeki toprakların saflığını ve güzelliğini, aynı zamanda sürekli yenilenen ve tazelenen bir devlet yapısını temsil eder. Bu motif, hükümdarın yönetiminin hem doğal güzelliklerle dolu hem de sürekli olarak kendini yenileyen bir doğası olduğunu; hükümdarın otoritesinin ve yönetim hakkının meşru olduğunu, onun üstün bir lider olduğunu ima eder. Taç, hükümdarın yönetiminin meşruiyetini ve yüceliğini metaforik olarak ifade eder. Yeşil, İslam'da cennet ve kutsallığın rengi olarak bilinir. Eski Türklerde de hâkimiyetin bir sembolü olarak kabul edilmiştir. Orta Asya'da egemenlik kuran Kırgızların 9. yüzyılda kullandıkları bayrakta yeşil rengin yer aldığı aktarılmaktadır (Genç, 1999). Pembe ise şefkat, sevgi ve huzurun simgesidir. Yeşil ve pembe renkler, hükümdarın yönetiminde kutsallık ve şefkatin iç içe geçtiğini, bu yönetimin hem ilahi bir lütuf hem de insani bir şefkatle dolu olduğunu gösterir. Hencesi (geometrik) küçük motifler; düzen, denge ve sonsuzluk sembolleridir. Bu motifler, hükümdarın yönetimindeki düzeni, adaleti ve evrensel düzeni temsil eder. Geometrik desenler, aynı zamanda hükümdarın bilim ve sanat alanındaki bilgeliğini ve kültürel mirasa verdiği önemi de yansıtır. Bu motifler, hükümdarın yönetiminde düzenin ve adaletin hâkim olduğunu, onun bilimsel ve sanatsal bilgelikle donatıldığını simgeler. Geometrik motifler, hükümdarın yönetiminin evrensel ve sonsuz bir düzen arayışı içinde olduğunu, bu arayışın bilimsel ve sanatsal bir bilgelikle desteklendiğini ifade eder.

Oluşturulan Mit: Kaftanın üzerindeki altın klaptanlı çam kozalağı motifi ideolojik ve kültürel mitlerin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu mit, onun hem maddi hem de manevi olarak zengin bir hükümdar olduğunu vurgular, böylece onun otoritesini ve meşruiyetini pekiştirir. Saflık ve yenilenme mitinde nergis çiçeği, hükümdarın yönetimindeki toprakların saflığı ve güzelliği ile devletin sürekli yenilenme kapasitesini ifade eder. Meşruiyet mitini oluşturan taç motifi, Fatih Sultan Mehmet'in meşru otoritesinin sembolüdür. Bu mit, onun yönetim hakkının kutsal ve doğal olduğunu vurgular, böylece halkın ve diğer devletlerin gözünde meşruiyetini artırır. Kutsallık ve huzur mitini oluşturan yeşil ve pembe ipek iplikler, hükümdarın kutsallığını ve sevgi dolu, huzurlu bir yönetim anlayışı olduğunu ima eder. Düzen ve bilgelik mitini oluşturan hencesi (geometrik) küçük motifler düzen, adalet ve bilgelikle ilgilidir.

Sonuç

Roland Barthes'in göstergebilimsel yöntemiyle yapılan bu analiz, Fatih Sultan Mehmet'in kaftanındaki motiflerin, onun yönetim anlayışını ve otoritesini pekiştiren mitler oluşturduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu motif-

ler, hükümdarın çeşitli erdemlerini ve yetkinliklerini sembolize ederek, toplumsal ve kültürel bağlamda onun iktidarını meşrulaştırır ve sağlamlaştırır. Her bir motif, hükümdarın farklı bir özelliğini yüceltir ve onu ideal bir lider olarak konumlandırır: Zenginlik, adalet, istikrar, koruyuculuk ve liderlik. Makalede elde edilen bulgular, hükümdarın zenginliğini, gücünü, adaletini, estetik anlayışını ve kutsallığını yücelten mitlerin varlığını ortaya koymaktadır. Bu kaftanlar, yalnızca bir giysi değil, aynı zamanda hükümdarın ideolojisini, yönetim tarzını ve imparatorluğun değerlerini semboller aracılığıyla görsel bir dille ifade eden bir anlatıdır. Barthes'ın teorisine göre, bu mitler toplumsal ve kültürel yapıları doğal ve kaçınılmaz olarak sunar. Kaftanlar, Fatih Sultan Mehmet'in yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir figür olarak da gücünü pekiştiren bir araç işlevi görür. Fatih Sultan Mehmet'in yalnızca bir hükümdar değil, aynı zamanda ilahi bir lider olduğunu ve onun yönetiminin hem maddi hem de manevi olarak üstün olduğunu anlatır. Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemi, tarihsel ve kültürel nesnelere analizinde derinlemesine ve çok katmanlı bir bakış açısı sunar. Fatih Sultan Mehmet'in kaftanları üzerinden yürütülen bu analiz, Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-politik yapısını ve kültürel değerlerini daha derinlemesine kavramamıza olanak tanımış; Osmanlı'nın ideolojik yapısı ve hükümdarın rolüne dair yeni bir perspektif sunmuştur.

Kaynakça

- Akkaya, Deniz (2007). *İstanbul Topkapı Sarayı'nda Bulunan Kaftan Kumaşlarındaki Motif, Desen ve Kompozisyon Özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Alp, Özlem K. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- Altay, Fikret (1979). *Kaftanlar*. İstanbul: YKY.
- Altınar, Hanife (2023). *Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki XV. ve XVI. Yüzyıllara Ait Padişah Kaftan Desenlerinin Tezyinat Yönünden Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Atasoy, Nurhan vd. (2001). *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*. İstanbul: TEB.
- Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Çev. Berke Vardar & Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2013). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri ve Yapıları*. Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Berker, Nurhayat (1985). *Türk İşlemeleri*. İstanbul: YKY.
- Bilgin, Ülkü (1977). “Saf Seccadeler”. *Sanat*, 3(6): 46-57.
- Bircan, Ufuk (2015). “Roland Barthes ve Göstergebilim”. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBARD)*, 26: 17-41.
- Bruens, Ger (2011). *Form: Color Anatomy*. Den Haag: Eleven International Publishing.
- Chandler, Daniel (2007). *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
- de Saussure, Ferdinand (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- D’Ohsson, M. de M. (1973). *18. Yüzyıl Türkiye’sinde Örf ve Adetler*. Çev. Zerrhan Yüksel. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Genç, Reşat (1996). “Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil”. *Nevrüz ve Renkler: Türk Dünyasında Nevrüz İkinci Bilgi Şöleni*. Ed. Sadık Tural ve Elmas Kılıç. Ankara: AKMB, 41-48.
- Genç, Reşat (1999). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil*. Ankara: AKMB
- Görünür, Lale ve Ögel, Semra (2006). “Osmanlı Entarileri ile Entarilerinin Farkları ve Kullanılışları”. *İTÜ Dergisi*, 3(1): 59-68.
- İnalçık, Halil (1954). *Fatih Devri Üzerine Tetkikler ve Vesikalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaca, Nursel (2024). “Kanuni Sultan Süleyman Türbesi Çinilerinde Yer Alan Tam Üsluplaştırılmış Çiçekler: Hatayi, Penç ve Goncağül”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15: 1288-1311.
- Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Koçu, Reşat Ekrem (1967). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- Mantran, Robert (1991). *XVI. ve XVII. Yüzyılda İstanbul’da Gündelik Hayat*. İstanbul: Eren Yayınevi.
- Mazlum, Özge (2011). “Rengin Kültürel Çağrışımları”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31: 125-137.
- Oğuz, Burhan (2003). *Türk ve Yahudi Kültürlerine Bir Mukayeseli Bakış*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.

- Okuşluk Şenesen, Refiye (2011). “Türk Halk Kültüründe Bolluk ve Bereketle İlgili İnanç ve Uygulamalarda Eski Türk Kültürü İzleri”. *Folklor/Edebiyat*, 66: 209-228.
- Ortaylı, İlber (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özcan, Seda (2009). *Topkapı Sarayı Müzesi’nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Özdem, Emine (2006). *Açık Hava Reklam Ortamlarında Görsel Tasarım*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Öztürk, Hikmet ve Yazar, Tanık (2017). “Dokuma ve Motif Özellikleri Açısından Sembolik Değer Olarak Osmanlı Padişah Kaftanları ve Şifreleri”. *Researcher Social Science Studies*, 5(10): 148-168.
- Rifat, Mehmet (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2: Temel Metinler*. İstanbul: Om Yayınları.
- Simmel, Georg (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. Tanıl Bora vd. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ther, Ulla (1993). *Türk İşlemeleri: Osmanlı Saray İşlemelerinden Anadolu Çeyiz Sandıklarına*. Çev. Fatma Artunkal. İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



BABAYİĞİT VE KEŞANLI ALİ DESTANININ STRAUSS'UN EVRENSEL İNSAN DOĞASI İLKESİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

A Comparison of *The Playboy of the Western World* and *The Epic of Keşanlı Ali* in terms of Strauss' Principle of Universal Human Nature

Yavuz ÇELİK*

ÖZ

Yapısalcılık genel olarak, insan deneyimini ve toplumsal örgütlenmeyi şekillendiren daha derin ve genellikle bilinçdışı yapıları, özellikle Lévi-Strauss'un deyimiyle farklı toplumların ortak evrensel değerlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Strauss yapısalcılığı antropoloji ile birleştirerek geliştirdiği yapısalcı antropoloji ile özellikle farklı kültürlerin mitlerini inceleyerek aralarında ortak değerler ve eylemler keşfeder ve bunları en basit şekliyle “evrensel insan doğası” terimiyle açıklar. Yani ona göre toplumlar ve kültürler değişse de, temel insan dürtüleri aynı kalır. Strauss'un yapısalcı antropoloji yaklaşımı ekseninde evrensel insan doğası ilkesi dikkate alınarak bu çalışmada, İrlandalı yazar John Millington Synge'in *Babayiğit* (1907) ve Türk yazar Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1963) oyunları arasında bir karşılaştırma yapılmıştır. Her iki oyunda, aralarındaki zaman, mesafe ve kültür açısından var olan büyük mesafeye rağmen kendi toplumlarının folklorik ve sosyo-kültürel ortamlarına dayanmakta ve kahramanlık, kimlik ve toplumsal normlar gibi evrensel temaları ele almaktadır. Bu ortak noktadan yola çıkılarak, bu oyunların anlatı yapıları, karakter gelişimleri, tematik unsurları ve dilsel tekniklerinin incelenmesi ve oyunlarda kahraman ve kahramanlık kavramlarının ortak bir toplumsal, bireysel, düşünsel ve eylemsel yapı ve çerçeve içinde ortaya çıkmasının Strauss'un prensibine göre yorumlanması çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: yapısalcılık, Strauss, karşılaştırma, kahraman, toplum.

ABSTRACT

Structuralism in general seeks to uncover the deeper and often unconscious structures that shape human experience and social organization, especially what Lévi-Strauss called the universal values common to different societies. Strauss developed structuralist anthropology by combining structuralism with anthropology. He discovers values and actions and explains them most simply in terms of “universal human nature”. In other words, according to him, although societies and cultures

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara/Türkiye. E-posta: yavuz.celik@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0002-0439-3302.

change, basic human impulses remain the same. Taking Strauss's structuralist anthropological approach and his principle of universal human nature into account, this study analyses the Irish writer John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907) and the Turkish writer Haldun Taner's *The Epic of Keşanlı Ali* (1963). Both plays are rooted in the folkloric and socio-cultural milieu of their respective societies and deal with universal themes such as heroism, identity and social norms, despite the great distance in time, distance and culture between them. Based on this common point, the aim of this study is to analyse the narrative structures, character development, thematic elements and linguistic techniques of these plays and to interpret the emergence of the concepts of hero and heroism within a common social, individual, intellectual and action-based structure and framework according to Strauss' principle.

Keywords: structuralism, Strauss, comparison, hero, society.

Giriş

20. yüzyılın başlarında İsviçreli Ferdinand de Saussure'ün adı dilbilimin öncülerinden biri olarak anılsa da yapısalcılığın temelini attığı kabul edilir. Hatta kimi eleştirmenler onu, "cours" adını verdiği ve ancak ölümünden üç yıl kadar sonra arkadaşları tarafından yayımlanan dilbilim derslerinde "yapı" ve "yapısalcılık" kelimelerine hiç değinmese de yapısalcılığın babası olarak görür (Lyons, 1977: 231). Berna Moran da "Yapısalcılığı anlamak ya da anlatmak için işe yapısal dilbilimden başlamak zorunluğudur," der ve yapısalcı yöntemin Saussure'e olan borcunu ifade eder (1992: 186). Lyons ve Moran'dan yıllar sonra Pervical (2011: 244) da Saussure'ü, eserlerinde bu iki kelimeyi kullanmasa bile sık sık tekrarladığı "sistem" kelimesinden ötürü bir yapısalcı olarak gördüğünü söyler. Bir dilbilimci olarak dilin yapısına ve dilbilim sistemleri aracılığıyla anlamın nasıl oluşturulduğuna odaklanan Saussure'ün "sistem" kelimesiyle kast ettiği ise, bireylerin gerçek dil kullanımlarını ifade eden ve günlük hayatın içinde dil kurallarına göre yaptıkları konuşma ve yazma eylemlerini kapsayan "parole" ve bir dilin toplumsal olarak paylaşılan ve normatif kurallarını ifade eden, bir toplumun dil kullanımını için belirlediği kuralların, yapının ve dilbilgisinin toplamından oluşan "langue" gibi geliştirdiği kavramlar üzerinden ortaya koyduğu sistematik dil yaklaşımıdır (Chapman & Routledge, 2009: 113-115). Saussure'ün alana katkıları arasında, bir kelimenin ya da sembolün ses veya yazı şeklindeki fiziksel temsili olarak tanımlanan ve bir kelimenin ya da işaretin dışsal, algılanabilir formu olan "signifier" yani "gösterge" kavramı ve bu göstergenin temsil ettiği kavram, fikir veya anlama karşılık gelen "signified" yani "gösterilen" kavramı da bulunmaktadır. Bunlardan ilki, o kelimeyi oluşturan

harfleri, sesleri ve kelimenin okunabilir ve duyulabilir şeklini ifade ederken, ikincisi kelimenin arkasındaki anlamı ve zihinde canlanan görüntüyü ifade eder. Saussure bu ve benzeri kavramlarla dilin işleyişini ve anlamın nasıl oluşturulduğunu ortaya koyar ve yaklaşık kırk yıl kadar sonra ortaya çıkacak olan yapısalcılığın temelini atmış kabul edilir.

Yapısalcılık ise Saussure'den elli yıl kadar sonra 1960'larda Fransa'da dilbilimden ve Rus Biçimciliğinden doğan bir kuramsal yaklaşım ve/veya analiz yöntemi olarak şekillenir. Yapısalcılık esas olarak edebî bir eserdeki anlatıları, karakterleri ve temaları şekillendiren altta yatan yapıları anlamaya odaklanır. Anlamın dışsal referanslardan ziyade metin içindeki ilişkiler aracılığıyla üretildiğini ve kavrandığını öne sürer. Bu nedenle yapısalcı eleştirmenler metni oluşturan dış koşullardan ziyade metnin içindeki yapıya ve o yapıyı oluşturan öğelere yönelir. Nitekim Moran (1992: 186) yapısalcı yöntemi “yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramak” olarak yorumlar. Öte yandan yapısalcılar insan kültürünü ve toplumu, birbiriyle ilişkili parçalardan oluşan bir sistemler bütünü olarak görür. Bu bütünü sağlayan ve organize eden ve anlam üreten bazı yapılar vardır ki bunlar altta yatan ve dıştan bakıldığında görünmeyen, farkına varılmayan yapılardır. Hem Sigmund Freud insanın dışarıdan gözlenebilen söz ve davranışlarının altında yatan anlamı ve sebebi görünmeyen zihninde ararken hem de Noam Chomsky bu tür alt anlamları “derin yapılar” olarak tanımlarken benzer bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. Nitekim Chomsky'ye göre, dilbilgisi kuralları bir dilin derin yapılarıdır ve kimse tarafından fark edilmedikleri gibi ancak insan, zihnindeki düşünce ve duyguları cümleler hâlinde dile getirip konuştuğunda bu derin yapılar yüzey yapılara dönüşür ve görünür, duyulur bir hâl alır (Otero, 1994: 30). Yapısalcılığın üzerinde durduğu altta yatan anlamlara ve yapılara gelince, bunlar da insan zihninin bilinçsiz yani bilinç-dışı işleyiş prensipleridir ve bu yönüyle yapısalcılık onları kültürün gerçek temeli olarak görür ve ortaya çıkarıp anlamaya çalışır. Bu bağlamda yapısalcılık genellikle diğer bilim dallarına uyarlanarak ya da onlarla birlikte kullanılmıştır. Örneğin Jacques Lacan yapısalcılığı Freud'un psikanalizine uygular ve bilinçaltı ile dilin yapısının birbirine uyumlu olduğunu iddia eder. Lacan gibi yapısalcılığı farklı bir alana uygulayanlardan biri de Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'dur. “Yapısalcı antropoloji” adını verdiği yaklaşımla mitler üzerinden incelemeler yaparak farklı kültürlerden insanların davranışları arasında ortak yönler bularak buna “evrensel insan doğası” adını verir. Bu çalışmada Strauss'un bu ilkesi çerçevesinde iki farklı kültüre

ve zamana ait tiyatro oyunu karşılaştırılacak ve onun mitler üzerinden yaptığı karşılaştırma ve ortak özellikler arama eylemi, oyunlar ve oyunların geçtiği kültürler arasında yapılacaktır. Böylece zaman, mekân ve kültürlerin değişmesine rağmen insanların kimlik, tercih, kader ve duygularının değişip değişmediği karşılaştırmalı bir yöntemle ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Claude Lévi-Strauss'un Yapısalcılığı ve Evrensel İnsan Doğası İlkesi

Saussure'ün dünyaya veda ettiği 1913'ten beş yıl önce 1908'de doğan ve 2009'da ölen Strauss, yapısalcılığı bir bilim olarak görür ve yüzyılın ortalarında antropolojiyle yapısalcılığı birleştirerek yapısalcı antropolojiyi geliştirir. Bu bağlamda Jean Piaget'nin yapısalcılığı bir öğreti olarak değil, öğretisel sonuçları çok olan bir yöntem olarak tanımlaması dikkat çekicidir; Piaget (1970: 142) yapısalcılık için ayrıca "Bir yöntem olduğu için uygulanabilirliği kısıtlıdır; tam olarak verimliliği nedeniyle diğer yöntemlerle bağlantılı hâle gelmişse, bu durum diğer yöntemlerin meşruiyetini kabul eder," der ve antropolojiyle yapısalcılığı birleştiren Strauss'u bir anlamda haklı görür. Honneth ve Geuss da Strauss'un antropoloji için, Saussure'ün yapısalcı dilbilimine dönüşünü şöyle açıklarlar:

Sonunda Lévi-Strauss, anlık izlenimlerinin ötesine geçmesine ve bu karmaşık düşünce ve eylem biçimlerini titiz ve bilimsel bir şekilde araştırmamanın bir yolunu bulmasına yardımcı olması için yapısalcı dilbilim modelini benimsedi. Bu dilbilim biçimi, karşılaştığı yaşam biçimlerinin ve kültürel pratiklerin anlamını deşifre etmek için ona uygun bir yol sunuyor gibiydi, çünkü kendi öznelliğinden mümkün olan en büyük mesafeyi almasına izin vermeyi taahhüt ediyordu ve böylece Batı modernitesinin kibirli benmerkezciliğinden kurtulmanın etik emrini yerine getirmeye mümkün olduğunca yaklaşmasını sağlıyor görünüyordu (2018: 624).

Saussure'ün dildeki anlamın yapı ve ilişkilerden doğduğunu savunan anlayışını, Strauss genel olarak toplumsal ve kültürel fenomenlere uygular. Bu bağlamda en bilinen çalışmalarını mitoloji ve folklor üzerinde yürütür. Mitleri yapısalcı yöntemle çözümlendiği "Mitlerin Yapısal İncelemesi" (The Structural Study of Myth) başlıklı deneme yazısında Strauss (1955), çeşitli kültürlerdeki mitlerin ve efsanelerin ortak yapısal kalıplarını inceler; mitlerin farklı kültürler ve kuşaklar arasında benzer yapısal özellikler taşıdığını ve bu yapıların evrensel bir insan düşünce biçimini yansıttığını öne sürer. Yapısalcı antropoloji bu yönüyle esasen birbirinden çok farklı insan topluluklarının farklılık gösteren eylemleri arasında, aradan geçen uzun bir zaman dilimine

rağmen değişmeyen ortak temeli ve dolayısıyla bu değişmezliğin ve aynılığın ve/veya benzerliğin göstergesi olan evrensel kategorileri bulmayı amaçlar. Bu denemesinde Saussure'ün “parole” ve “langue” kavramlarını mitler üzerinden açıklayan Strauss, bir mitin geçmişte bir zamanda gerçekleşmiş olduğu iddia edilen olaylara gönderme yaptığını, oysa mite işlevsel değerini veren şeyin, bu anlatıda betimlenen ve geçmiş, bugün ve geleceği açıklayan zamansız spesifik yapılar olduğunu söyler (1955: 430). Klages (2006: 45) de Saussure'ün “parole” kavramının Strauss'da tarihsel bir metin ve/veya tarih olarak mitin kendisine, “langue” kavramının da zamansız ve değişmez olayların anlatımı olarak mitin öyküsüne denk geldiğini ifade eder. Bir anlamda “parole” mitin tarihsel boyutu, “langue” de o mitin öyküsü ve ondan çıkarılan yapısal ve kalıcı mesajı yani toplumsal boyutudur.

Strauss bu yazısının dışında, 1955-61 arasında dört cilt hâlinde yayımladığı *Mit-mantıkları (Mythologiques)* adlı çığır açıcı eserinde yapısal antropolojinin temel taşlarından birini atar ve mitleri anlamaya, yorumlamaya ve çözümlenmeye yönelik muazzam bir kaynak ortaya çıkarır. Strauss bu dört ciltten ilki olan *Çiğ ve Pişmiş (The Raw and the Cooked)* adlı eserinde Kuzey ve Güney Amerika'da yaşayan yerlilerin kültürlerini ve kültürel ürünleri olarak mitlerini inceleyerek, onların doğal dünyayı nasıl ham/pişmiş ya da doğa/kültür gibi ikili karşıtlıklar hâlinde kategorize ettiklerini analiz eder. Aynı zamanda bu ikili çiftlerin, özellikle de ikili karşıtlıkların, tüm insan kültürlerinin, tüm insan düşünce biçimlerinin ve tüm insan anlamlandırma sistemlerinin temel yapısını nasıl oluşturduğunu tartışır ve bunu farklı kültürlerin mitlerindeki ortak noktalara yaklaşarak yapar. Bu perspektiften bakıldığında, ortak bir “insan doğası” ya da “insanlık durumu” varsa, o da her yerde herkesin “çiğ” ve “pişmiş” gibi ikili karşıt çiftler açısından düşünmesi ve dünyalarını bu düşünce sistemine göre yapılandırmasıdır, der (Strauss, 1969: 288). Daha da önemlisi, her ikili çiftte bir terim diğerine tercih edilir: Örneğin pişmiş çiğden; güzel çirkinden; güçlü zayıftan; aydınlık da karanlıktan daha iyidir. Bu düşüncelerle antropolog Strauss, bir eserin ya da eserlerin yapısalcı açıdan incelenmesinin hümanist bakış açısının da çok sevdiği zamansız evrensel insan gerçeklerini ya da hakikatlerini ortaya koyduğunu savunur (Klages, 2006: 41). Ancak Strauss, bunun nesnel ve bilimsel bir metodoloji kullanarak yapılması gerektiğini iddia eder. Klages'e göre bu tür evrensel insani hakikatler yapı düzeyinde mevcuttur ve tüm insanların insan olma erdemiyle paylaştığı şeylerdir (2006: 42). Nitekim tüm gösterge sistemleri ve tüm kültürel örgütlenme sistemleri, Strauss'a (1955) göre, aynı temel yapılar üzerinde oluşur ve aynı temel yapıları paylaşır. Onun yapısalcı

analizi antropoloji ile birlikte kullanmasının amacı da insanların bu ortak noktasını ya da “insanlık durumu” olarak tanımladığı insan doğası ve gerçeğinin ne olduğunu ortaya çıkarmaktır. Binlerce yıldır farklı zaman ve kültürlerde oluşturulan mitlerde tekrarlanan motifler, olgular ve eylemlerin sonraki toplumlarda da tekrarlanma potansiyeline sahip olduğuna dair inancı, onu bu yönde bir çalışmaya ve araştırmaya itmiş gibidir.

Strauss’un dört ciltlik serisinin diğer üç kitabı ise *Baldan Küllere (From Honey to Ashes)*, *Sofra Adabının Kökeni (The Origin of Table Manners)* ve *Çıplak Adam (The Naked Man)* başlıklı kitaplardır. Strauss bu üç eserde sırasıyla dönüşüm ve yaşam-ölüm döngüsüne dair mitleri; yemek ve yemek yeme ile ilgili sosyal normların ve geleneklerin evrimini; insan cinselliği, toplumsal cinsiyet rolleri ve bedeninin sembolik anlamı gibi konu başlıklarıyla ilişkili mitleri inceler. Bu incelemeler onun ağırlıklı olarak mitler üzerine odaklandığının göstergesidir. Leach (1985: 22) de bu serinin amacının, mit mantıkları ile başka mantıklar arasındaki gizeme ışık tutmak olduğunu söyler. Nitekim Strauss bu eserler aracılığıyla mitleri kendi içinde bir bütün teşkil eden anlatılar olarak değil, birbiriyle dil ve anlam olarak temas ve uyum içinde olan bir bütünün parçası olarak göstermeye çalışır.

Strauss bu dörtlü seri başta olmak üzere özellikle mitlerle ilgili *Mit ve Anlam (Myth and Meaning)* gibi diğer çalışmalarıyla da insan kültürünün altta yatan yapılar ve düşünce sistemleri aracılığıyla anlaşılabilirliğini öne süren yapısalcılığın öncüleri arasında yer alır. Ona göre, aynı kültürün mitlerinde ya da farklı kültürlere ait mitlerde tekrar tekrar ele alınan konular ve karşıtlıklar incelenerek insan zihninin derinlerinde yer alan görünmez yapılar anlaşılabilir. “İnsanlığın muhtelif kısımları arasında kültürel farklılıklar olmasına rağmen, insan zihninin her yerde bir ve aynı olduğu ve aynı kapasitelere sahip bulunduğu, muhtemelen antropolojik araştırmaların pek çok sonucundan biridir.” diyen Strauss (2013: 53) mitleri birbirinden bağımsız hikâyeler olarak değil, daha geniş bir anlam sisteminin birbirini tamamlayan bir parçası olarak görür. Strauss (2013: 26) ayrıca, mitleri kuşakların birbiriyle iletişimi olarak da kabul eder. Buna bağlı olarak, farklı coğrafya ve kültürlerdeki mitleri incelediğinde, bu farklı mitlerin insan düşüncesine dair ortak bazı davranışlar sergilediğini ve insan zihninin evrensel yapılarını ortaya koyduğunu iddia eder.

Çalışmalarına bir bütün olarak bakıldığında, “evrensel insan doğası” ilkesine nasıl ulaştığı açıkça görülecektir. Bu ilke, insan doğasının bazı temel yönlerinin kültürler ve tarihsel dönemler arasında tutarlı olduğu ve farklı zamanlarda yaşamış farklı kültürlerin belli olaylar ve durumlar karşısında

benzer tepki ve davranışlar sergilediği fikrine dayanır (Strauss, 1955: 429). Ona göre evrensellik, siyaset felsefesinin de istikrar ve sürekliliğinin temelini oluşturur ve toplumu oluşturan, çevremizi kuşatan insanların davranışlarını ve siyasi yapıları anlamak için ortak bir zemin sağlar. Strauss (1955: 433) aynı zamanda insan doğası hakkında ancak felsefi sorgulama yoluyla ayırt edilebilecek zamansız yani zamana meydan okuyan ve değişmeyen gerçekler olduğunu savunarak, kültürel ve tarihsel farklılıklarına rağmen insanların belirli içsel özellikleri paylaştığını öne sürer. İnsanın daha iyi bir yaşam arayışı, bilgiye ulaşma arzusu, ölümlülük ve adalet gibi varoluşsal kaygılarla ilgili deneyimi bu özellikler arasındadır. Bu bağlamda Demir, Türkçeye çevirisini de yaptığı Strauss'un *Mit ve Anlam* kitabının ön sözünde yapıyla ilgili şu ifadeleri kaydeder:

Yapı, bir toplum içindeki bireylerin konvansiyonuna dayanan, ama yine de tek tek bireylerin iradesini aşan, tek bir bireyin kendi arzu ve iradesiyle oluşturamayacağı ve hatta yok da edemeyeceği bir sistemdir. Yapının iradesi, bireyin iradesini kuşatır. İkinci olarak yapı bilinçdışıdır. Yapısalcılığa göre birey sadece bir sosyal yapının unsuru olabilir ve farklı yapılara göre de farklı davranışlarda bulunabilir; ama bütün bunlar vuku bulurken birey asla bilinç düzeyinde bu yapının farkında değildir. Birey çoğu zaman varlığından haberdar olmadığı, görmediği ve fark etmediği yapılara göre düşünür, konuşur ve eylemde bulunur. Buna göre yapı, asli ve belirleyici olandır ve bireyin iradesini önceler; yani bir anlamda eyleyen, aktif ve bilen özneyi tahtından eden bir kavramdır (Strauss, 2013: 11).

Bu bakış açısı, insan doğasını tamamen kültürel veya tarihsel bağlamlar tarafından şekillendirilmiş olarak gören göreceli görüşlerle tezat oluşturmaktadır. Nitekim onun bu görüşü Platon ve Aristoteles gibi klasik siyaset filozoflarından derinden etkilenmiştir. Ona göre bu düşünürler de insan davranışını ve siyasi yaşamı yöneten evrensel ilkelerin peşindedirler. Bu yönüyle Strauss, hem insan davranışının zamana ve kültüre göre değişiklik göstereceğini savunan modern göreceliliği eleştirir hem de klasik felsefi sorgulamanın geçerliğini onaylar.

Evrensellik ilkesiyle Strauss, ahlaki ve felsefi hakikatlerin tamamen bireysel veya kültürel bakış açılarına bağlı olduğu fikri olan modern görecelilik eğilimine karşı bir görünüm sergiler. Ona göre, insan doğası tamamen öznel veya kültürel olarak inşa edilmiş olsaydı, farklı siyasi sistemleri veya ahlaki kodları eleştirmek veya karşılaştırmak için hiçbir temel olmazdı (Strauss, 1969: 20-25). Onun evrensellik ilkesi, insan doğasının kültürel ve tarihsel

farklılıkları aşan nesnel yönleri olduğunu ve bunun da siyasi ve etik meseleleri değerlendirmek için sağlam bir temel sağladığını ileri sürer. Strauss'un Antik Yunan'dan miras kalan klasik geleneğe bağlılığı, antik filozofların insan doğasına dair bugün de geçerliliğini koruyan iç görüleri sahip olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda Platon, Aristoteles ve diğer antik filozofların metinlerine yönelen Strauss, hem insan doğası hakkında hem de adil ve tatminkâr bir yaşama ulaşmanın en iyi yollarına dair zamana meydan okuyan kalıcı gerçeklerin ortaya çıkarılabileceğine inanmaktadır. Elbette onun bu inancı, klasik felsefeyi modası geçmiş veya ilgisiz olarak nitelendiren modern yaklaşımlarla tezat oluşturmaktadır. Bununla beraber, Strauss bu evrensel hakikatlerin ortaya çıkarılmasında felsefi sorgulamayı önceler. Ona göre felsefenin sorumluluğu sadece güncel siyasi veya sosyal meseleleri ele alıp tartışmak değil, aynı zamanda ve esas olarak insan doğasının altında yatan ilkeleri ortaya çıkarmaktır.

Strauss'un evrenselliğe vurgu yapmasının ve buradan da kültürler arasında ortak bir bilinçdışı algısı yaratarak bunu, yapısalcı çözümlenelerde kullanmasının ne derece doğru olduğu çeşitli tartışmalara (Nar, 2014: 44) konu olsa da Strauss'un evrensel ve ortak değer ya da davranış modeli vurgusu, iki farklı zamana ve kültüre ait iki tiyatro eseri arasında yapılacak bu karşılaştırmalı çalışmanın odak noktası olacaktır. Strauss kendi düşüncelerini mitleri ve özellikle mitlerdeki akrabalık ilişkilerini merkeze koyarak yapmış olsa da bu çalışmada zaman ve mekân açısından iki farklı ve uzak kültürde özellikle kahraman tiplemesi açısından ortak değerler ve algılar ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Ancak bu çalışma karşılaştırmalı bir çalışma olacağından, önce kısaca karşılaştırmalı edebiyat kuramlarına değinmek yerinde olacaktır.

Strauss'un Yapısalcılığı Bağlamında Karşılaştırmalı Edebiyat Yaklaşımları

İnsanoğlu ruh ve bedenden oluşan, ancak bedensel hareketlerini çoğu zaman zihinsel ve duygusal dürtülerine, arzu ve isteklerine, kaygı ve korkularına ya da hayal ve beklentilerine göre şekillendiren bir canlıdır. Yani bir anlamda, herkesin insanda gördüğü davranışlar ve sözler, büyük ölçüde içindeki görünmeyen dünyada büyüttüğü duygu ve düşüncelerin yansımasıdır. Bu bağlamda, tarihin farklı dönemlerinde farklı coğrafya ve kültürlerde de olsa, insanın ilk temel ve ortak ihtiyacı, Amerikalı filozof Abraham Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde belirttiği gibi, hayatta kalmak olmuştur. Yine Maslow'a göre, insanın fiziksel dünyasıyla ilgili bu ihtiyacının ardından, toplumsal ve manevi yönlerin tatmini gelir (1943: 373). Yöntem ve araçları ço-

şu zaman farklı olsa da, insanoğlunun genel anlamda bu üçlü hiyerarşiye uygun hareket ettiği kabul edilir.

İnsanlığın ilk günlerinden beri genel anlamda bu hiyerarşiye uygun yaşayan insanın doğasındaki aynılık ya da benzerlik, 20. yüzyılın ortalarında popülerlik kazanan ve kültürlerarası karşılaştırmaları da içeren karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Çünkü karşılaştırmalı edebiyat ayrı dillerde ayrı yazarlar tarafından yazılan ya da aynı yazar tarafından ayrı zamanlarda yazılan iki veya daha çok eserin içerik, karakter, yapı, dil, yöntem gibi özellikleri açısından incelenmesini içerebileceği gibi, aynı dilde, aynı toplumda, aynı zamanda yazılan iki farklı eserin ortak özellikleri veya farklılıkları açısından karşılaştırılmasını da kapsar. Örneğin Bijay Kumar Das'a (2000: 1) göre karşılaştırmalı edebiyat, bir yandan iki edebiyat arasındaki benzerlikleri, farklılıkları ve paralellikleri incelerken diğer yandan iki ya da daha fazla kültürde halk masallarının ve mitlerin nasıl kullanıldığını ve hangi tür konuların hangi üslupla ele alındığını da kendisine konu eder. Yine karşılaştırmalı edebiyat alanının öncü isimlerinden biri olan Arthur Marsh karşılaştırmalı edebiyatın amacını “edebiyat olgusunu bir bütün olarak incelemek, onları karşılaştırmak, gruplandırmak, sınıflandırmak, sebeplerine yönelik incelemeler yapmak ve sonuçlarını belirlemek” olarak tanımlar (1896: 166). Bu çerçeveden bakıldığında, karşılaştırmalı edebiyat sanki hangi yazarın hangisinden etkilendiği, çeviri yaparak yazdığı ya da ilham aldığı gibi hususlara yönelik bir dedektiflik çabası gibi algılanabilir. Nitekim 20. yüzyılın ortalarında bu alanın etkili isimlerinden René Wellek bu konuya şu sözlerle değinir:

Karşılaştırmalı edebiyatı iki edebiyatın “yabancı ticareti”nin çalışılmasıyla sınırlama girişimi, onu ikinci-sınıf yazarlar, çeviriler, seyahat kitapları ve “aracılar” gibi dışsal unsurlara yönelik bir ilgiyle sınırlar; kısacası bu durum karşılaştırmalı edebiyatı sadece yabancı kaynaklar ve yazarların şöhretleri hakkında araştırma yapan bir alt disipline dönüştürür (1959: 163).

Aslında Wellek bu yorumunu, Fransız eleştirmen Van Tieghem'e bir cevap niteliğinde yapar. Tieghem ve onu takip edenler, örneğin 1930'larda yazılan bir eserin konusunu, karakterlerini, motiflerini, olay örgüsünü, dilini, vs. ondan daha önce yazılmış bir eserde arayarak, bu iki eser arasında çok sayıda benzerlik, paralellik ve ilişki ortaya çıkarırlar (1931: 8-15). Bu da, Wellek'e göre, sadece bir yazarın kendisinden önce yaşamış ve yazmış olan başka bir yazarı okumuş olduğunu gösterir.

Bu çalışmada özellikle aralarında uzun bir zaman dilimi olan iki ayrı eser karşılaştırıldığında ortaya çıkan benzerlikler, Strauss'un mitlerle ilgili yaptığı çalışmalarda ortaya koyduğu insan doğasındaki aynılığa ve dolayısıyla evrenselliğe; farklılıklar da geçirdiği değişikliklere tanıklık etmek üzere yapısalcı bir karşılaştırmaya tabi tutulacaktır. Yani bir anlamda Van Tieghem'in karşılaştırma yöntemi ve Strauss'un yapısal antropoloji yaklaşımı kullanılacak, ancak aralarında yaklaşık altmış yıllık bir zaman dilimi ve binlerce kilometrelik bir mesafe olan iki ayrı kültüre ait oyunların ortak yanları ortaya koyulduktan sonra, zaman ve mekândaki bu uzaklıklara rağmen, oyunların geçtiği mekânların ve bu mekânlarda öne çıkan karakterlerin benzerliğine dikkat çekilecek ve insan doğasının değişmezliği ya da Strauss'un deyimiyle evrenselliği betimlenmeye çalışılacaktır.

İrlandalı oyun yazarı John Millington Synge'in 1907 tarihli *Babayiğit*¹ (*Playboy of the Western World*) adlı oyunu ve Türk oyun yazarı Haldun Taner'in 1963 tarihli *Keşanlı Ali Destanı* adlı müzikal epik oyunu, bu çalışmada bu yaklaşımla incelenecek iki ayrı oyundur. İki oyun arasındaki yaklaşık altmış yıllık sürenin, Türkiye gibi, İrlanda'ya hem coğrafi konum hem de kültürel açıdan çok uzak olan bir ülkede neleri değiştirip değiştirmediği ve her iki oyundaki insanların tepkileri, davranışları ve yazgılarının değişen zaman ve mekânla birlikte farklılık gösterip göstermediği gibi soruların cevabı için, belirtilen iki oyun Strauss'un yapısalcı antropoloji yöntemiyle karşılaştırılacaktır. Strauss bu incelemeyi farklı kültürlerin mitleri üzerinden yaparken, bu çalışmada iki farklı kültüre ait iki oyun üzerinden konuya yaklaşılabilecektir. Bu bağlamda, konuyla ilgili önemli bulguları ortaya koyması açısından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Özellikle de küreselleşme adı altında neredeyse bütün farklı kültürlerin benzeşme ve tekilleşme sürecinde olduğu son yarım yüzyılda aslında insan ruhunun ve zihninin yani görünmeyen iç evreninin zaten yüzyıllardır benzeştiği ve hemen hemen aynı tepkileri verdiği ve aynı koşullardan etkilendiği gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda her iki oyun; yazıldıkları yer ve kültür, dil ve anlatım, kurgulandığı zaman ve mekân ile ana kahramanlar olarak kadın ve erkeğin resmedilmesi üzere dört farklı alanda karşılaştırılacak ve benzerlikleri ortaya koyulacaktır.

¹ Bu çalışma için oyunun Mitoş-Boyut yayınlarından Saffet Korkut çevirisiyle 2003'te yayımlanan Türkçe metni kullanılmıştır. Oyunun adının motamot Türkçe karşılığı *Batı Dünyasının Playboyu*'dur, ancak çevirmen başlık için *Babayiğit* kelimesini kullandığından, buradan sonra oyun bu isimle anılacaktır.

Kültürel Bağlamları İçinde *Babayiğit* ve *Keşanlı Ali Destanı*

Synge oyununa yazdığı ön sözde, Paris'te karşılaştığı çağdaşı İrlandalı yazar William Butler Yeats'in ona edebiyatın gerçek malzemesinin modern büyük şehirlerde olmadığını ifade etmesinin ardından, *Babayiğit* ve diğer oyunlarına malzeme için İrlanda'nın ücra köşelerinden biri olan Aran Adaları'na gittiğini ve bir süre orada yerlilerin arasında zaman geçirdiğini söyler (Synge, 2003: 5). Oradaki yerli halk ile konuşup onların hikâye ve sorunlarını dinler ve kullandıkları dilin şiirselliğini özümser. Teknolojiyle kapitalizmin ulaşamadığı ve dolayısıyla kirletemediği bu küçük yerde, yine kendi ifadeyle gerçek İrlanda'yı bulur. Çünkü o dönemde İngiltere'nin yönetimindeki İrlanda'nın büyük şehirlerinde yaşayan İrlandalılar eğitim, din, dil ve benzeri araçlarla neredeyse İngilizleşirken, İngiliz kültürünün ve anlayışının pek ulaşamadığı Aran Adaları gibi ücra yerlerde halk hâlâ İrlanda kimliğini, geleneğini, dilini ve kültürünü yaşatmaya büyük ölçüde devam etmektedir. Bir anlamda Synge, dâhil olduğu İrlanda Ulusal Tiyatro Hareketi içinde İrlanda milliyetçiliğini uyandırmanın yolunu bu insanların yaşadığı küçük ama folklorik ve kültürel değerlerine, kimliğine ve düşüncelerine bağlı toplumda bulur.

1900'lerin başında Synge'de karşılaştığımız bu dürtü, altmış yıl kadar sonra Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyununun çıkış noktası olarak da karşımıza çıkar. Taner de bu oyunu için belli bir süre, Ankara'da modern yaşam koşullarının ve şehrin olanaklarının pek girmediği fakir bir gecekondu bölgesinde yaşar ve orada yaşayanlarla içli dışlı olarak onların yaşam tarzlarına, heyecan ve korkularına, kullandıkları dile ve anlattıkları öykülere birebir tanık olur. Nitekim başkentin hem ruh hem de kimlik açısından o dönemde kenarında hatta dışında kalan Altındağ ilçesindeki bu varoş semt, Taner'e göre, ekonomik açıdan dışlanmışların ve aşağılanmışların yaşam alanıdır (Taner, 2014: 7). Yani her iki yazarın da oyunlarına konu, karakter, vs. bulmak için bir müddet zaman geçirdikleri yer, merkezî otoriteden ve hem politik hem de ekonomik güç odaklarından uzaktadır. Her iki yazarın buldukları bu ortak noktaya rağmen, oraya gitme amaçları farklılık arz etmektedir: Synge'in, gerçek İrlanda kimliğinin bozulmadığı yer olarak kabul ettiği Aran Adaları'na gitme amacı İrlandalılarda milliyetçilik duygusunu uyandırmakken, Taner'in oyunu için bu gecekondu semtinde yaşama sebebi, kapitalizmin yol açtığı ayrımcılığı, fakirliği, geri kalmışlığı ve eğitimsizliği ortaya koymak ve böylece kendi ideolojisi olan sosyalizmin bir anlamda propagandasını yapmaktır. Görünen o ki, her iki yazar da gerçekçi bir oyun yazmak için yola çıkmıştır. Ancak Synge'in oyunu İrlanda milliyetçiliğini tetiklemek için

İrlanda'nın kendi öz kimliğine doğru bir yolculuk olarak düşünülmesi gerekirken, Taner'in oyununda, gecekondu bölgesinde ezilen tabakanın sorunlarına dikkat çekmek için izlenen sosyalist bir bakış açısı karşımıza çıkar. Nitekim Taner'in oyunu için seçtiği ve oyununun ön sözünde açıkladığı epik tiyatro üslubu (2014: 7), Marksist ve sosyalist bir oyun yazarı olan Alman Bertolt Brecht'in tam da Taner gibi yenilikçi ve eşitlikçi yazarların toplumsal bilinçlenme amacına hizmet etmek ve seyirciyi, sahnede tanık olduklarını sorgulamaya ve cevaplar aramaya teşvik etmek için geliştirdiği bir yöntemdir. Nitekim Brecht, "Epik Tiyatro'nun en belirgin ve temel özelliği, belki de duygulardan çok akla hitap etmesidir," (Willett, 1957: 23) diyerek, kendi amacının insanların duygularını kabartmak değil, aklını kullanıp düşünmesini sağlamak olduğunu ifade etmiştir. Sevda Şener (1982: 222) de bu konuyla ilgili olarak, Brecht'in "toplumun karmaşık yapısını ve toplumsal ilişkilerin diyalektiğini açıklayarak, seyircinin bu konularda düşünmesini sağlamayı" amaçladığını ifade eder. Brecht ayrıca, Epik Tiyatro'da ortaya koyduğu ve geliştirdiği tiyatral hünerlerini ve anlayışını, asıl amacı olan toplumsal kötülükleri ve sorunları ortaya koymak ve ileride daha iyi koşulların egemen olduğu bir toplumu göstermek için kullanabilmeyi umar, çünkü ona göre bu hünerler, bu amaçlar için kullanılmaya çok uygundur (Hieber, 1997: 62-65).

Synge'in milliyetçi amacı ile Taner'in sosyalist amacı arasındaki farklılık, oyunların yazıldığı dönemde yazarların ve toplumların hassasiyetlerine göre de yorumlanabilir. Synge 20. yüzyılın başında bu oyunu yazdığında İrlanda, İngiltere'den bağımsızlığını kazanmayı hayal ediyordu ve Synge'in de aralarında olduğu bir grup yazar, bu davaya tiyatrolarıyla destek veriyordu. Bir ulusun bağımsızlığı için ilk adım öz kimliğine dönmek olacağından, Synge de İrlanda'nın İngilizleşmemiş öz kimliği için Dublin gibi merkezî yerleşim alanlarından çok uzak olan küçük adalara gider, çünkü orada İrlanda'nın gerçek ruhunu ve kimliğini bulacağına inanır, daha doğrusu çağdaşı Yeats tarafından buna inandırılır. Öte yandan Taner'in yazdığı 1960'lar Türkiye'de ekonomik krizin ve zengin-fakir arasındaki uçurumun çok büyüdüğü, nüfusun büyük kısmının fakirlik sınırlarında yaşadığı bir dönemdi. Taner de Marksist dürtüleriyle, Ankara'nın zenginleriyle bilinen ilçesi olan Çankaya'sında oturup fakirlerin zorluklarını yazamayacağına inanır ve Altındağ ilçesinde gecekondu mahallelerine gider, çünkü hakkında yazacağı insanlar orada yaşamaktadır.

Her iki yazar da gittikleri yeri gerçekçi bir şekilde eserlerine yansıtırlar. Hayal gücüne gerek kalmadan, orada kaldıkları sürece tanık oldukları ortamı, kişileri, dili ve anlatıları bir anlamda derler ve oyunlarına aktarırlar. Cal-

houn (2002: 411) bunu “katılımcı gözlem” olarak adlandırır ve “antropolojide bir kültüre uzun süre dalmayı ve günlük faaliyetlerine katılmayı içeren bir araştırma yöntemi” olarak tanımlar. Yapısalcı yaklaşım her ne kadar metin dışı unsurları dikkate almasa da bu iki oyunun metin içinde yer alan mekânların bu gerçekçilikle yansıtılması nedeniyle, oyunlara ilham olan dış yaşam koşullarının belirtilmesi önemlidir. Öte yandan oyunlar, sadece yazarların ilham aldığı topluluklar açısından değil, aynı zamanda oyunda olayların geçtiği yer açısından da büyük benzerlik gösterir. Seçilen mekânlar, oyunların olay örgüsü ve kurgusu için son derece uygundur. Örneğin Synge’in *Babayiğit*’i İrlanda’nın kırsal bir kesiminde ve devlet otoritesinden uzak, daha çok yaşlıların, kadın ve çocukların yaşadığı, ekonomik açıdan zayıf insanların bulunduğu ve Shawn gibi korkak karakterlerin doldurduğu az gelişmiş bir yerde kurgulanır: “Olay, Mayo’nun vahşi bir sahilinde bir köy civarında geçer” (Synge, 2003: 16). Oyunda kapalı alanlar dışında kalan doğal ortamlara çok sayıda göndermede bulunulur ve İrlandalıların hem doğaya hem de toprak sahipliğine verdikleri bilinçaltı önem oyunun temelini oluşturacak şekilde ortaya konur. Örneğin oyunun erkek kahramanı ve babayiğidi Christy, köyündeki günlerini ve oradan kaçışını anlatırken sık sık bu tür göndermelerde bulunur: “Yorgunum ya; tam on bir gündür dünyayı dolaştım, hendeklerin hem büyüğüne hem küçüğüne saklandım, sağıma soluma baktım. Gözümün alabildiğine taşlı tarlalar gördüm; yer yer bataklıklar, kırlar” (Synge, 2003: 31). Öte yandan oyunun tamamı, yöreye ait barlardan birinde 24 saat içinde geçer. Eğitim düzeyleri açısından da düşük seviyede olan karakterler özellikle ilk perdede çoğu zaman içki içerken görülür. Bu açılardan bakıldığında, oyunun 20. yüzyılın başlarında İrlanda’nın sosyo-kültürel dinamiklerini ve folklorik kökenlerini yansıttığı söylenebilir.

Synge’in oyunundaki ücra mekâna paralel olarak, Taner’in oyunu da bir başkent merkeze uzak bir semtinde ve gecekondu bölgesinde geçer. Polislerin bile güvenliği sağlamakta yetersiz kalışı, haraç toplayan çetelerin çokluğu, sıradan halkın bu durum karşısındaki çaresizliği ve ekonomik açıdan zayıflıkları bu oyunu Synge’inkine daha da yakınlaştırır. Nitekim oyunun ilk sahnesinin dekor tasvirinde bu ekonomik düşüklük anlaşılır: “Üç kapıda helaların iç avlusu. Arka cephede helalar. Erkekler 00, Kadınlar 00 yazılı.” (Taner, 2014: 21). Oyunun geçtiği yer olarak karşımıza çıkan bu sahne, halkın yaşam kalitesini, eğitim düzeyini ve ekonomik seviyesini göstermesi açısından çarpıcıdır. Tasvir edilen bu dekorun arkasına projeksiyonla yansıtılan “Sineklidağ’da Anarşi Devri: Sefalet, Rezalet, Cinayet” (Taner, 2014: 21) yazısı da bunu destekler. Bir başkent olarak Ankara’nın yerleşik modern ha-

yatının çok uzağında âdeta ilkel şartlar altındadır Sineklidağ. Nitekim her işten anlayan ama belli bir işi olmayan Nuri, bıçak bileycisi Temel, süt satan Hafize, adliye kapılarında bekleyip daktilosuyla dilekçe, vs. yazarak geçinen Derviş, ilkokul üçten terk Hidayet, hamal Niyazi ve toplumun alt sınıfından benzeri birçok karakterle doludur bu yer. Şarkısıyla “İşsiz çoğu erkekler / Kahvelerde pinekler / Irgat olur bazısı / Amelelik ederler” diyen Nuri (Taner, 2014: 20) bu gerçeği anlatırken, “Sineklidağ burası / Şehre tepeden bakar / Ama şehir ırakta / Masallardaki kadar” diyen Koro (Taner, 2014: 20) da şehirle yaşadıkları Sineklidağ arasında büyük farklılıklar olduğunu ortaya koyar.

Her iki oyundaki toplumu oluşturan bireyler, hemen her açıdan zayıf, güçsüz ve sanki bir kurtarıcı ihtiyacı içinde gibidirler. Öyle ki daha ilk sahne- de karşımıza çıkan iki polis kendi aralarında konuşurken bu güvensizlik ve emniyetsizlik korkusu yankılanır sözlerinde:

Ş. Polis: Her hafta bir cinayet.

Z. Polis: Bir gün bizi de şişler bunlar. Haşarat yatağı. Topu serseri alayı...

Ş. Polis: Tek başına başa çıkılmaz kardeşim. Kökünden kazıyacak- sın ki... (Taner, 2014: 22).

Her iki oyunun, oradaki halkın beğeni ve saygısını kazanan, ama bunu o ortam için değerli bir nitelik sayılan hitabet, cesaret ve gözü peklikle başa- ran iki genç adam etrafında kurgulandığı düşünüldüğünde, kanundan ve otoriteden uzak olan bu kaotik sayılabilecek iki ayrı mekânın, her iki oyunun olay örgüsü ve karakter gelişimi için de ideal olduğu söylenebilir. Nihayetinde kahraman bir bireydir, ancak onun kahraman unvanı aldığı toplum birey- lerin oluşturduğu bir bütündür. Bu düşünceden yola çıkılarak, bir kişinin kah- raman olmasını, kişinin kendisi mi yoksa toplum mu sağlar sorusunun cevabı için toplumun da ele alınması gereklidir. Strauss’un farklı kültürlerin mit- lerinde tespit ettiği ortak özelliklere benzer şekilde, erkek karakterlerin kah- ramanlaşması ya da kahramanlaştırılması konusu etrafında gelişen her iki oyun da birbirine yakın toplumsal özellikler sergilemekte, bu nedenle Stra- uss’un yapısalcı antropoloji yöntemiyle tekrarlanan motifler, olgular ve ey- lemler etrafında incelenmeye uygun görünmektedir.

Dil ve Üslup Açısından *Babayiğit* ve *Keşanlı Ali Destanı*

Her iki oyunun çıkış noktasını oluşturan ve yazarların oyunlarına yazdik- ları ön sözde ifade bulan ve yukarıda açıklanmaya çalışılan benzerliğe, da- ha oyunun ilk sayfalarında karakterlerin konuştukları dilde karşılaşılan ben-

zerlikler de eklenebilir. Synge'in karakterleri İngiltere'de ve hatta İrlanda'da konuşulan modern İngilizce ile değil de İrlanda'nın kendi lehçesini kullanan Mayo halkının kendi dilleriyle, kelime ve deyimleriyle konuşurlar. Böylece formel yazı dili yerine halk dili hatta mahallî dil oyuna girer. Bunda amaç, belli ki, yine milliyetçi bir bakış ve farkındalık uyandırıp İrlanda'nın İngiltere yönetimi altında olmadan önceki kimliğine dair İrlanda halkına fikir vermektir. Nitekim dil, bir toplumun milliyetçi uyanışı için ilk akla gelen ve en etkili olan araçtır. "Dilin Doğuşu" adlı yazısında Gottfried von Herder (1772) şu retorik soruyu sorar ve milliyetçilik ile dil arasındaki ilişkiye işaret eder:

Bir ulusun atalarının dilinden daha değerli bir şeyi var mıdır? [...] Akrabalık grupları kabilelere ve uluslara dönüştüğünde dil ne büyük bir hazinedir! En küçük uluslar bile... atalarının büyük işlerini anlatan tarihi, şiirleri ve şarkıları kendi dilinde ve dili aracılığıyla yaşatır. Dil onun kolektif hazinesidir (URL-1).

Benzer şekilde tanınmış bir dilbilimci ve filolog olan Humboldt (1836: 44) da "Dil bir ulusun manevi/ruhsal soluğudur," diyerek dilin bir topluluğun ulus olma bilincine yaptığı katkıyı dile getirir. Çünkü dil, geçmişten bugüne taşınan ve bir toplumu bir arada tutan hikâye ve anlatıların taşıyıcı gücüdür; dil değerler sisteminin sigortasıdır; dil bağımsızlığın ve özgürlüğün aracıdır. Synge de bu nedenle olsa gerek, oyunundaki karakterleri İrlanda'nın yerel dili olan Keltçe konuşturur ve Kelt kültüründen motiflerle, anlatılarla ve metaforlarla süsler. "Synge'in *Babayiğit'i*, yerel hikâye anlatma sahnesinin (Aran Adaları'nda temsil edildiği gibi) sahne dramasına dönüştürüldüğü bir tür kültürel performans olarak işlev görür." diyen Turner (1982: 21-24), "Sosyal dramaların çoğu, üstü kapalı da olsa, düzeltici süreçlerinde bazı kamusal düşünömsellik araçları içerir. Basit bir eğlenceden öte, kültürel performanslar 'kendimizi' kendimize gösterme anlamında yansıtıcıdır," ifadesiyle Synge'in oyunu gibi kültürel tabanlı oyunların gördüğü ayna görevini betimler. Özellikle kültür eksenli oyunlar o kültürden doğmakta ve dolayısıyla o kültürün diliyle, konusuyla, kişilerle beslenmektedir. Bu da oyunların hem toplumun aynası olmasıyla hem de topluma ayna tutmasıyla sonuçlanır. Çünkü toplum oyunun tuttuğu bu aynada artışı ve eksisiyle kendini görür.

Taner'in karakterleri de gecekondu adı verilen ve daha çok köylerinden iş bulmak umuduyla şehirlere taşınan ya da göç eden düşük geliri ve az eğitilmiş insanların doldurduğu, şehrin dışında, büyük ölçüde şehir yaşantısından uzak kalan yaşam alanlarında konuşulan sokak diliyle ya da kendi yerel lehçeleriyle konuşurlar. Kullandıkları günlük ifade ve deyimler, küfür

ve lakaplar tam da o topluluğu temsil eder niteliktedir. Örneğin Ali'nin Çamur İhsan'ı öldürmesini anlatanlardan biri olan Niyazi'nin "Çivileyivermiş terezi oracıkta" (Taner, 2014: 29) ifadesinde "terez" kelimesi, "gavur, dinsiz" anlamına gelmekte; "Sen yok musun sen! Hay Allah cızırtını versin senin e mi!" (Taner, 2014: 75) diyen Zilha'nın "Alla cızırtını versin" deyiimiyle kast ettiği Olga'nın sözlerinden duyduğu şaşkınlığı ifade etmektedir. Yine Hafize'nin "Ha.. Ha.. A. Ah. Çüş be. Beş yüz liraya bitli besleme yok bugün piyasa" (Taner, 2014: 59) sözleri, bir kadının ağzından dökülen argo ve kaba sözcükler olarak kabul edilebilir. Ancak oyunların diline bakıldığında, Synge'in daha çok düzyazı ve şiir dili kullanmasına karşılık, Taner'in bunların yanı sıra şarkı ve şiirleri sıkça kullandığı görülür. Gerçi bu iki unsur epik tiyatronun özellikleridir ve oyundaki yanılısama duygusunu önlemeye yöneliktir. Bununla beraber, Synge'in başkarakterinin şiir değil de şiirsel bir dil kullandığı hatta bu yolla diğer karakterlere üstünlük kurduğu da söylenebilir. Yine Taner'in oyunundaki koro, Synge'de karşılaşılmayan bir tiyatro ögesidir. Koro sanki Antik Yunan'daki görevini yerine getirip, oyuna yorum ve açıklama getirmektedir.

Evrensel İnsan Doğası Bağlamında Kahraman - Toplum İlişkisi

Fiziksel özellikleri açısından yukarıda belirtilen benzerlikleri sergileyen her iki oyun, onlara adını veren iki başkarakterin gelişimi açısından da önemli benzerliklere sahiptir. İlk olarak Synge'de karşımıza çıkan Christy Mahon, oyunun ilk kısmında pısrık, korkak ve kendini bile ifade edemeyen bir karakterdir. Gece vakti bir şeyden ya da birilerinden kaçtığı açıkça belli olan bir adamdır Christy ve bir suçlu edasıyla girdiği küçük barda oradaki insanların merakını uyandırır. Önce çekingendir; etrafına toplanan insanların onu dinlemeye arzulu olduklarını görünce biraz toparlanır. Ardından, anlattığı öyküye gösterdikleri ilgi ve hayranlık karşısında giderek özgüven kazanır. Burada dikkat çeken husus, Christy'nin babasını öldürdüğünü anlattığı hikâyenin, bu ilgi ve beğenin çıkış noktası olmasıdır. Yani halk, babasını öldürdüğünü söyleyen genç bir adamı suçlamak ve kovmak yerine, takdir eder ve hayranlıkla sahiplenir. İlk başta çok da normal gelmeyen bir tepkidir bu. Onun baba cinayeti karşısında bardaki kişilerden Philly "Babayiğit, gözük pek dediğin, böyle olur işte." derken, Michael "Bu öyle bir suç ki cezası idamdır, evlat. Kim bilir ne büyük bir sebep vardı da böyle bir iş yaptın." der önce şaşkınlık sonra hayranlık içinde (Synge, 2003: 26). Michael cümlesinin son kısmındaki "Kim bilir ne büyük bir sebep vardı da böyle bir iş yaptın." ifadesiyle Christy'yi haklı çıkarmaya bile çalışır. Bir cinayetin insanları ürkütmesi gerekirken büyülemesi, ancak o insanların böyle cesur bir kahra-

mana ihtiyaç duymasıyla açıklanabilir. Yani halkın acizliği ve zayıflığının, onları böyle bir kahramana mecbur bıraktığı söylenebilir. Çünkü baba figürü otoriteyi ve gücü temsil eder. İrlanda gibi o dönemde bir başka devlet tarafından yönetilen bir ülkenin ve halkının milliyetçilik duyguları da otoriteye başkaldırıyla tetikleneceğinden, babasını öldürdüğünü iddia eden Christy karakteri oradaki insanlar için, yazar Synge'in gözünden bu bağlamda ideal bir örnek sayılabilir. Christy'nin bu eylemi, öte yandan, toplumun ya da toplumda söz sahibi kişilerin beklentilerine ve isteklerine başkaldırı açısından gençlik-yaşlılık ya da yöneten-yönetilen arasındaki mücadeleye de ilişkilendirilebilir. Taner'in oyununda suçlulardan korkan polisler gibi, orasının emniyetli bir yer olup olmadığını ve kanunun elinden kurtulup kurtulamayacağı soran Christy'ye Michael şu sözlerle seslenir: "Tabii kurtulursun. Polisler senden korkarlar, hepsi de kendi hâlinde, mıymıntı fakir adamlardır. Gece bile gelseler, muhakkak köpeğe dokunur, geldiklerini önceden haber verirler." (Synge, 2003: 29).

Taner'in oyununda ise, hapisten çıkan Ali adlı bir delikanlının mahalleye gelip mahalleliyi haraççılardan ve kabadayılardan hatta kanunları çiğneyen devlet görevlilerinden koruyacağına inanan mahallelinin sözcülüğünü koro yapar ve "Artık bir şefimiz var / Her belayı o savar." der; bunun karşılığında Nuri karakteri, "İnsanın eski huyu / Kendine hep bir put yapar / Oldum bittim böyle bu / Kendi yapar kendi tapar." (Taner, 2014: 43) diyerek, aslında kahraman olan kişilerin kendi yetenek, beceri ve güçlerinden ziyade onun kahramanlığına ihtiyaç duyanların zayıflığı, eksikliği ve korkaklığından ötürü bu unvanla taçlandırıldıklarını ima eder. Karl Marx'ın (2013: 30) "İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yazarlar, ancak bunu yaptıklarını bilmezler." şeklindeki ünlü sözü, bu iki oyunda ana karakterin kahramanlaşmasına ve etraflarındaki kişilerin onları kahramanlaştırmasına da uyarlanabilir: İnsanlar kendi kahramanlarını kendileri yaratırlar, ancak çoğu zaman bunu yaptıklarının farkında bile değildirler.

Bu düşünceye paralel olarak Christy'nin, gittiği köyde insanlar kendi pırsıklık ve korkaklıklarından dolayı, güvenip sarılabilecekleri, onları koruyup haklarını savunacağına inandıkları bir kahraman arayışında olduğu için kısa sürede gözde bir genç adam olduğu görülür. Örneğin, sığındığı bar sahibinin kızı Pegeen, babası o gece evde olmayacağı için geceyi yalnız geçirmekten korkmakta ve kendisine bir koruyucu aramaktayken, onunla nişanlı olan köyün yerlisi Shawn, köydeki papazın tepkisinden korkarak bundan kaçınır, ancak Christy bunu kabul eder ve daha oyundaki ilk anlarında kahraman rolüne ısınır. Neredeyse herkes bir şeyden korkmaktadır orada; kimisi din

adamından kimisi yetkililerden kimisi de yabancılardan. Ancak Christy onu dinlemek isteyenlere birçok defa anlattığı ve her anlatışında öyküsünü dil ve anlatım açısından zenginleştirip süslediği ve kendisini de içinde yücelttiği öyküsü sayesinde kısa sürede köyün kahramanı olur ve kısa sürede dil aracılığıyla kendini gerçekleştirir (Çelik, 2012: 140-142). Bir anlamda Christy'yi, onu dinleyenlerin gözünde yücelten, anlattığı eylemi yapma cesareti kadar hatta ondan daha çok o eylemi anlatırken dili şiirsel bir şekilde kullanma becerisidir, denilebilir. Bu da yine İrlanda'nın folklorik kökenlerine inildiğinde o toplumda öykü anlatımı ve/veya şiir okuma gibi eylemlere duyulan ilgiye, saygıya ve sevgiye işaret eder (Kilroy, 1968: 440-441). Örneğin Madden ve arkadaşları, Papua Yeni Gine'de Kope kabilesinde yaptıkları gözlem ve incelemeler sonucunda kabilenin lider seçimi için şu koşulun olduğunu belirlerler: "Kabile liderinin ana rolü kabileler arası müzakerelerde kabilesini temsil etmektir. Sonuç olarak, bir şef için en önemli beceri hitabettir. Yerel tarih ve siyaset konusunda bilgili olması gerekirdi, ancak sadece bilgisi değil, bunu sunma becerisi de önemliydi." (2006: 40) Bu durum okuma yazma bilmeyenlerin ve hatta bildiği hâlde okumayanların çoğunlukta olduğu bir toplumda, insanların dinlemeye çok fazla değer ve önem vermesi ile açıklanabilir. Çünkü bu tür toplumlarda dinleme, hem bir öğrenme ve eğitim hem de bir eğlenme ve zaman geçirme aracıdır. Yine Madden ve arkadaşları (2006: 38) bu tür kültürlerde dinlemenin önemini, insanların haberlere ve dedikodulara ilgi duymaları ve hikâyelere düşkün olmaları ile açıklarken, geleneksel olarak hikâyeye anlatmanın en ciddi ve önemli amaçlarından birinin "kabilenin tarihini korumak, hatırlamak ve nesilden nesile aktarmak" olduğunu söylerler. Synge'in oyunun geçtiği Mayo toplumu da Christy'yi, anlattığı hikâyenin sıra dışılığından ve anlatış kabiliyetinden ötürü kahramanlaştırırlar. Bu noktada önemli olan, anlatıcının anlattığının doğru olup olmaması değil, dinleyicinin o anlatılanı sahiplenmesidir. Bu sahiplenme, dinleyicinin ihtiyacından ve bir anlamda çaresizliğinden kaynaklandığında ise anlatıcı kaçınılmaz olarak kendini kahraman ve/veya kurtarıcı olarak görmeye meyledecektir.

Babayiğit'in Christy'sine benzer şekilde, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Ali, yıllar önce işlediği daha doğrusu işlediği iddia edilen bir cinayetten ötürü hapse girmiş ve oyunun başında tahliye olup, eski mahallesi olan Sinekli Bakkal'a geri dönmüştür. Mahalleli onun güçlü kuvvetli olması ve geçmişinde işlediği cinayetten ötürü etrafına korku salmasıyla gurur duyar. Bir cinayet nedeniyle hapse giren Ali'yi dışlamak ve mahalleden kovmak yerine, onu başarılarına basar ve âdeta sahiplenirler. Christy'nin Mayo halkını monoton-

luktan ve polis gücü dâhil yetkililerden koruyacağına inanılması ve bu nedenle kahramanlaştırılması gibi, Ali de bir anlamda Sinekli Bakkal'da yaşayanlar için bir kurtuluş ve korunma yoludur. Ali de onların onu sahiplenmelerini ve ona güvenlerini boşa çıkarmaz ve mahallenin koruyucusu rolünü sahiplenir:

Temel: Çarşambayı perşembeyi bize haram ediyorlar.

Ali: Edemezler.

Niyazi: Demin polis de söyledi. Damlarımızı hepten yıkacaklarmış.

Ali: Yıkamazlar.

Lütfiye: Ya bu ağaların açgözlülüğü?... Sus parasını iki misli alacaklarmış...

Ali: Alamazlar (Taner, 2014: 32).

Konuşmada da görüldüğü gibi, mahalledeki insanların korktukları ve kaygı duydukları ne varsa, Ali hepsi için âdeta bir panzehirdir. Zorbalıklar karşısında elleri kolları bağlı kalan halk, kendisi için bir kurtarıcı, bir kahraman ve bir kalkan arayışındadır. Nihayetinde Sinekli Bakkal ekonomik gücü zayıf, eğitimsiz ve köyden şehre gelmiş, henüz şehir yaşantısının kanun, kural, düzen ve değerleriyle tanışmamış ve hâlâ kanundan ziyade fiziksel gücün otorite sayıldığı bir nevi kabadayı dolu bir mahalledir. Mahalleli muhtarlık seçimlerinde Ali'nin muhtar olmasından yanadır. Seçim için neler yapılması gerektiğini konuşurlarken, propagandanın yanı sıra, gerekirse kredi veya borçla para bularak halka para ya da para eden hediyeler verilmesi gerektiğine kanaat getirirler. Görünen o ki, mahallede yaşayanlar hem güçsüz ve aciz hem de fakir ve ekonomik açıdan zayıf durumdadırlar. Sonuçta ortaya çıkan tabloda şu söylenebilir: Bir grubun kahramanı olmak için, o grubu oluşturanların eksik taraflarının tamamlanması ya da tatmin edilmesi gerekmektedir. Sinekli Bakkal halkı maddi açıdan zayıf ve yoksul olunca, onlara seçimlerde para dağıtılması fikrinin onlar üzerinde işe yaracağı düşünülür. Bunun yanı sıra, bölge halkı haraççıların, mafyanın, idarecilerin ve farklı illegal oluşumların tehdit ve baskısına maruz kalmaktadır. Bunun sebebi de, haklarını arayacak bilince ve eğitim düzeyine, güce ve gelir düzeyine, dolayısıyla cesarete ve dayanışmaya sahip olamamalarıdır. Yapabildikleri tek şey, içlerinden çıkan ve güvendikleri bir kabadayıyı, katili ve iri kıyım bir adamı parlatıp cilalamak ve ona onları kurtarabilecek, mahalleye barış, huzur, güvenlik ve zenginlik getirebilecek bir kahraman olduğunu hissettirmektir. Aslında bu karşılıklı bir süreçtir. Onlar Ali'yi kendi kahramanları ve kurtarıcıları ilan ederken, onun da onları kurtaracağına inanırlar. Kara Düğün, Türk destanlarında merkezî kahraman tipinin özelliklerini incelediği

çalışmasında kahramanın esas amacının “kendi gücünü sınamak ve başarısını herkese göstererek şan kazanmak” olduğunu, diğer bir amacının da “halkın refahını sağlamaya yönelik olarak verimli yerleşim sahaları elde etmek” olduğunu, çünkü onun için halkın mutluluğunun her şeyden önemli olduğunu söyler (2012: 27). Türk kültürünün geleneksel kahraman tiplmesine uygun davranan “katil” kahraman Ali, öte yandan, katil olduğu için belki kötü de olsa o insanların kendi kötüleridir ve onları daha kötü ve sayıca daha kalabalık olanlardan koruyacağı için, onların iyisidir.

Benzeri bir durum *Babayiğit*'te de gerçekleşir. Baba katili olduğunu söyleyen bir genç, yine halktan kahraman muamelesi görür. Nitekim orada yaşayanların çoğu orta yaşlı çiftçiler, zamanlarının çoğunu içki içerek geçiren yaşlılar ve genç kızlarla dullardan oluşmaktadır. Hemen herkes bu genç adamda, kendisinde eksik olan bir şeyler bulur. Örneğin genç kızlar ve dul kadınlar böyle eli kanlı bir babayiğidi, güçlü ve kuvvetli bir genci, kendileri için koca aday olarak görüp sahiplenir ve yüceltirken, yaşlı erkekler de kendi işlerinde yardımcı olacağına ve anlatacağı destansı öykülerle can sıkıntılarını gidereceğine inandıkları bu genci aralarına alırlar ve tabiri caizse pohpohlarlar. Christy isimli bu genç de, babasını öldürme eylemini her anlatışında, anlattığı eyleme şiirsel ve masalsı bir hava katarak, ilave açıklama ve tasvirlerde bulunur. Örneğin ilk anlattığında “... bana vurdu diye zavallı babacığımı öldürdüm ben.” (Synge, 2014: 27) şeklinde birkaç kelimeyle ve kısık bir sesle anlattığı babasını öldürme eylemini, ertesi gün “Tırpanla şöyle üzerime saldırdı. Ben doğuya doğru zıplayıverdim, sonra arkamı kuzeye verip döndüm. Kafasının kenarına şöyle bir indirdim; hemen yere serildi. Kafası ta gırtlığındaki tümseğe kadar yarıldı.” (Synge, 2014: 44) şeklinde çok daha uzun bir cümleyle ve göğsünü gere gere anlatır. Çünkü onu dinleyenler, anlattığı eylemin ne kadar korkunç bir suç ve günah olduğuna değil, eylemin yapılışı esnasında ne kadar cesur, atik ve güçlü bir şekilde davrandığına ve bunu ne kadar etkili bir dille anlattığına bakarlar. *Keşanlı Ali*'de olduğu gibi, bu oyunda da fiziksel güç ve kabadayı tavrı, genç adamı etrafındakilerin gözünde bir lider ve kahraman yapar. Ona bu unvanı verenlerin ortak özelliklerine bakıldığında, yine eğitim, ekonomi ve güç açısından zayıf ve yetersiz oldukları görülür.

İki oyun arasındaki bir başka benzerlik, öldürülen kişilerin dinleyicilerin gözünde kötü olmalarıdır. Örneğin Christy, babasının ona kötü davrandığını, onu sırf para için kendisinden 30 yaş büyük şişman dul bir kadınla evlenmeye zorladığını ve tarlada çalışırken ona vurmaya çalışan babasının kafasına refleks olarak savunma amaçlı baltayla vurup ikiye yarıldığını söyler. Aslında

babasını tasvir ederken kullandığı ifadeler de halkın onu bir kahraman olarak görme sebebi sayılabilir. Çünkü baba figürü bir otoritedir ve Christy, kendisine zulmeden ve haksızlık yapan otoriteye başkaldırmıştır. Bu da onun baba katili olarak anılmasından çok, hakkını arayan bir babayiğit olarak görülmesini sağlar. Benzer şekilde Ali'nin öldürdüğü Çamur İhsan da, mahallelinin belalısıdır ve herkesten haraç almakta, kız ve kadınlara sarkıntılık yapmaktadır. Ayyaş ve çirkef bir adam olan İhsan'ı öldürdüğüne inanılan Ali, bu yönüyle mahalleliyi bir beladan kurtarmış ve katil kimliğinden çok, kurtarıcı kimliğiyle öne çıkmıştır. Her iki kültür de, öyle görünüyor ki, yapılan işin yani cinayetin kötülüğünü değil, bu işin kötü birisine karşı yapıldığını önemsemektedir.

Karakter gelişimi açısından bakıldığında, Christy ve Ali'nin bu cinayet masalına ve halkın onları kahraman gibi görmesine kadar pasif, pısrık, korkak, zayıf, çelimsiz, yüreksiz ve beceriksiz oldukları görülür. Örneğin Zilha, Ali'ye "Kurşuncu Hasibe'nin sidikli Alisi" (Taner, 2014: 54) diye hitap ederken, babası Christy için, "çirkin, salağın biri, ... pis, kekeme, ahmağın teki, ... zavallı aptal" (Synge, 2003: 54-55) gibi olumsuz ve aşağılayıcı sıfatlar kullanılır. Oysa hem Zilha'nın tasvir ettiği Ali hem de babasının resmettiği Christy insanların onları beğenmesi ve pohpohlamasından sonra değişirler ve kahraman gibi davranırlar, çünkü artık özgüven kazanmışlardır. Nitekim babasının ifadesiyle o güne dek tarla kazmayı bile beceremeyen Christy, kahraman gibi karşılandığı köyde ertesi gün yapılan ve bedensel güce dayalı koşu, ağırlık fırlatma, at binme gibi bütün yarışları kazanır. Halkın gözünde daha da büyür. Bunlara tanık olan babasının şaşkınlığını bu değişimi açıkça gösterir: "Mümkün değil onu kimse böyle alkışlamaz." (Synge, 2003: 66).

Benzer şekilde Ali de, halk tarafından bir kahraman ve lider olarak görülünce, kendisinde gerçek bir lider gücü bulur ve mahalleyi belalılardan kurtarır. "Sineklidağ ahalisi kahraman kıldıkları Ali ne olursa olsun, ne derse desin, onu öyle görmek ister ve Ali'ye buna uymaktan başka bir yol tanımaz. Ali de bu oyunu oynamak zorunda kalacak ve güçlünün güçsüzü ezdiği bir düzende kabadayılık yasasını işletecektir" (Çamurdan, 2010: 13). Örneğin oyunun sonlarına doğru, herkesin onun öldürdüğünü sandığı Çamur İhsan'ı gerçekten öldüren Cafer isimli kabadayı çıkıp gelir ve Ali'ye meydan okur. "Korkmuyor musun, gitme adamın yanına." diyen Zilha'ya, "Korkmasına korkuyorum. Ama neylersin ki ortada destan ve adım var. Destanı yalan koymak olmaz." (Taner, 2014: 102) diyerek, katilin üzerine yürür. Elinde silahı olan bu gerçek kabadayıyla kavgaya girer ve kurşunla yaralanır, ancak yine de onu öldürür. Gariper (2005: 96) yorumuyla, Ali'de gözlenen bu değişimi

ve farkındalığı teyit eder: “*Keşanlı Ali Destanı*’nda, senelerdir ağaların hâkim olduğu sömürü düzenine baş eğmek zorunda kalan halk, kendi çıkarlarını kollayacak bir kahraman yaratmak zorundadır.” Belli ki halkın bir kahramana, kahramanın da onda bu kimliği görecektir ve ortaya çıkaracak bir topluluğa ihtiyacı vardır. Strauss’un ikili zıtlıkları çerçevesinde Ali ile Cafer iyi ile kötüyü temsil eder ve Ali, Cafer’e göre daha çok tercih edilen ve iyi olarak sunulandır. Benzer bir durum Christy’de de yaşanır. Oyunun başında Shawn ile Christy arasındaki ikili karşıtlık Christy’den yana bir ilgiyle sonuçlanır. Christy oyunun sonunda kahramanlığını ve halkın gözündeki değerini korumak için, aslında öldürmediği ve kaçtığı babası onu bulunca bu kez gerçekten öldürmeye çalıştığına üzerine saldıran kalabalığa şu cümleyle seslenir: “Bağırıp durmayın be! Siz beni yalan zoruyla güçlü kuvvetli bir adam yaptınız.” (Synge, 2003: 78). Christy’nin bu sözü daha doğrusu isyanı, aslında kendisinin de farkında olduğu bir gerçeğin yani esasen kahraman olmadığı ve normal koşullar altında ondan bir kahraman çıkmayacağı gerçeğinin yankısı gibidir. O da farkındadır, kendisinde daha önce görmediği kahramanlık niteliklerini, köylülerin özellikle de genç kızların ona gösterdiği ilgi-den sonra keşfettiğinin. Nitekim ikinci perdenin başında kendi kendisiyle konuşurken bu gecikmiş farkındalığı itiraf eder: “Ben zaten yakışıklı olduğumu bilirdim. Memleketteki ayna bu melek gibi gözlerimi şaşkaloz gösterirdi. Bundan sonra daha da güzelleşirim. Cildim yumuşar, parlaklaşır; ömrüm bütün gün tarla sürüp gübre küremekle geçen o hantal delikanlılarınkı gibi olmaz.” (Synge, 2003: 39). Christy’nin daha oradaki ilk gecesinin sabahında kendisine yönelik bu farklı ve yeni bakış, insana çevresinden gelen sözlü ve psikolojik desteğin onda yaratabileceği etkiyi ve değişimi göstermesi açısından önemlidir. Nitekim kendi köyünde aşağılanan Christy pısrık biriyken, yeni geldiği bu yerde övülen Christy özgüveni yüksek bir delikanlıdır.

İki karakterin bir başka ortak özellikleri ise, ikisinin de bir sevgilisinin olmasıdır. Kadınların güçlü ve lider ruhlu bir erkeğe olan ilgisi ve sevgisi, özellikle köyün kızlarının Christy’ye âşık olmalarında açıkça görülebilir. İlk gece kendisine barda eşlik eden ve onu korumaya hazır olan Christy’ye Pegeen de âşık olur. Dahası, ertesi sabah onu görmeye ve ondan hikâyesini dinlemeye hediyelerle gelen köyün diğer genç kızlarını da bir anlamda kıskanır. Ancak *Keşanlı Ali*’de ortaya çıkan tablo biraz daha farklıdır. Ali, hapse girmeden ve kahraman olarak kabul görmeden önce Zilha ile sevgilidir. Ancak Ali, Zilha’nın dayısını öldürdüğü iddiasıyla hapse girdiği için Zilha ona kırgındır ve onunla hapisten sonra sevgili olarak kalmak istemez. Oyunun sonunda Zilha, Ali’ye, dayısının gerçek katilini öldürdüğü için döner; Pegeen ise babasını

gerçekten öldürmeye çalıştığı için Christy'den ayrılır. “Cesur bir masal dinlemekle kötü bir işi işlenirken görmek arasında dünyalar kadar fark varmış.” diyen Pegeen'in (Synge, 2003: 80) bu ifadesi, kurgu ile gerçeklik arasındaki karşıtlığın dramtizasyonu olarak oyuna dair çok sayıda yorumu tetiklemiştir. Bir anlamda görmenin ve tanık olmanın, dinlemekten daha etkili bir eylem olduğu mesajı verir âdeta Synge ve bir anlamda İrlandalıları onlara anlatılan masallara değil de kendi gördüklerine inanmaları için teşvik eder.

Bu iki oyunda en dikkat çeken ortak özellik kahraman arketipi etrafında şekillenir: Christy ve Ali aslında öldürmedikleri birini öldürdüklerini söyleyerek, küçük bir topluluk tarafından sahiplenir ve kahraman ilan edilirler. Onlara kahramanmış gibi davranan halkın bu ilgisi, sevgisi ve saygısı karşısında kendilerini gerçekten büyük biri gibi gören ve hisseden bu iki karakter de onlardan aldığı bu cesaretle gerçekten yiğitçe ve kahramanca işler yaparlar. Yani insanın çevresi tarafından tanınma ve onurlandırılma ya da alkışlanma arzusu, Strauss'un penceresinden bakıldığında, evrensel insan doğasının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Ancak her iki oyunun da sonunda Ali'nin Çamur İhsan adlı belalı tipi öldüren kişi olmadığı, Christy'nin de babasını öldürmediği ortaya çıkar. Bu noktadan sonra Christy babasıyla, Ali de gerçekte Çamur İhsan'ı öldüren kabadayı Cafer'le bir kavgaya girer. Çünkü ikisi de kendilerinde olmayan bir sıfatı onlara veren ya da bahşeden toplum karşısında bu unvanlarını korumak isterler. Eski hâlleri olsa bu kavgaya girmeyecek hatta kavgadan kaçacak olan Christy ve Ali, kavga sonunda sırasıyla babasını ve Cafer'i öldürecek konuma gelirler. Christy babasını öldüremez, çünkü babasını öldürdüğünü anlattığı için onu kahraman ilan eden toplum, onu gerçekten babasını öldürürken görünce dehşete kapılarak babasını onun elinden kurtarır ve onu köyden afroz eder. Ancak Christy artık köye ilk geldiğindeki pısrık Christy değildir ve babasına bile sözü geçen yiğit Christy'dir. Ali ise Cafer tarafından yaralanır, ancak onu öldürmeyi başarır ve gerçek bir kahraman olarak hem halkın hem de Zilha'nın sevgisini bir kez daha kazanır.

Sonuç

Gerek Synge'in *Babayiğit* gerekse Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunları Strauss tarafından dile getirilen insan doğasının evrensel yönlerine dair derin iç görüler sunmaktadır. Her iki oyun da, farklı kültürel ortamlarına, zamanlarına ve anlatım tarzlarına rağmen, Strauss'un insan davranışının bazı temel yönlerinin zaman ve mekânı aştığı ve özünde aynı kaldığı, birbirini tekrarladığı ve dolayısıyla zamansız ve evrensel bir boyut kazandığı fikrini yansıtmaktadır.

Strauss'un "evrensel insan doğası" ilkesinin merceğinden bakıldığında, her iki oyun da insanın tanınma ve onurlandırılmaya yönelik zamansız arzusuna ışık tutmaktadır. Çünkü insan, çevresinden onay ve kabul görmeye, çevresi tarafından yüceltmeye ve onurlandırılmaya hemen her zaman meyilli olmuştur. Örneğin *Babayiğit*'te Christy'nin ürkek bir yabancından yerel bir kahramana dönüşmesi, insanın kendi toplumu içinde saygınlık ve statü özleminin altını çizer. Hatta onun bu özlemini giderdikten ve o toplumda saygın ve güvenilen bir kişi olduğunu hissettikten sonra kendisini gerçek bir kahraman gibi hissetmesi ve ondan beklenmeyen işleri ve görevleri başarması, bu özlemin insan doğasındaki varlığına ve etkisine işaret eder. Benzer şekilde, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Ali'nin efsanevi yükselişi, bireylerin nasıl kolektif özlemlerin sembolü hâline gelebileceğini vurgular ve kahraman figürlere duyulan evrensel ihtiyacı yansıtır. Ayrıca, bu oyunlar bireysel kimlik ve toplumsal beklentiler arasındaki gerilimi de irdelemektedir. Synge'in oyununda Christy'nin toplumsal normlara karşı isyanı ve Taner'in oyununda Ali'nin kültürel beklentiler arasında gezinmesi, kültürler arasında bireylerin karşılaştığı evrensel bir mücadeleyi ortaya koymaktadır; bu mücadele, toplum onayı ve toplumsal beklentilere ve normlara uygunluk baskıları arasında kendini tanımlama arayışı olarak tanımlanabilir.

Bunların yanı sıra, her iki anlatıda da mit ve efsanenin rolü bir başka evrensel gerçeğin altını çizmektedir. Bu evrensel gerçek, insanoğlunun kendilerinden güçlü, farklı ve/veya üstün bireyleri mitleştirme ve ikonik bir statüye yükseltme eğilimidir. İster Christy'nin tesadüfi ünü ister Ali'nin uydurma kahramanlığı olsun, bu anlatılar insanlığın toplumsal değerlere meydan okuyan ya da onları somutlaştıran figürler etrafında mitler inşa etme yönündeki zamansız eğilimini yansıtmaktadır. Çünkü kişinin kahraman olma becerisinden çok, halkın onu kahraman yapma arzusu ve hatta ihtiyacı daha ağır basmaktadır.

Babayiğit ve *Keşanlı Ali Destanı* İrlanda kırsal yaşamı ve Türk kent folkloru gibi belirli kültürel bağlamlara dayanırken, tematik keşifleri Strauss'un evrensel insan doğasına ilişkin gözlemleriyle yakından uyumlu bir görüntü sergilemektedir. Her iki oyun da bu yönüyle, edebiyatın kültürel sınırları aşarak insanlık durumuyla ilgili temel gerçekleri nasıl ortaya çıkarabileceğine dair ilgi çekici örnekler teşkil etmektedir. Öyle ki günümüzde bu oyunlar kalıcı ve zamansız bir üne ve öneme sahip başyapıtlar olarak kabul edilirken, onur, efsane yaratma, mitleştirme ve bireyin toplumsal kısıtlamalara karşı mücadelesini keşfetmesi farklı izleyici toplulukları arasında hâlâ yankı bulmaya devam etmektedir. Synge ve Taner, ustalıklı hikâye anlatımlarıyla,

yaşadıkları dönem ve kültürler farklı olsa da, bireylerin arzularının, ikilemelerinin ve zaferlerinin tarih boyunca dikkate değer ölçüde tutarlı kaldığını okurlarına hatırlatmaktadır. Bu durum Strauss'un yapısalcı antropoloji yöntemiyle mitlerde bulunduğu ortak insan doğasına ve insan kimliğinin ve gerçeğinin zamansızlığına karşılık gelmektedir.

Kaynakça

- Calhoun, Craig (ed.). (2002). *Dictionary of the Social Sciences*. Oxford: Oxford University Press.
- Çamurdan, Esen (2010). "Haldun Taner Oyunlarında Ol(ma)mak Sorunsalı". *Uluslar Arası Haldun Taner'de Yerellik ve Evrensellik Sempozyumu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çelik, Yavuz (2012). "John Millington Synge'in 'Babayiğit' Adlı Oyununda Kendini Gerçekleştirme Aracı Olarak Dil". *Dil Araştırmaları*, 11: 131-146.
- Chapman, Siobhan & Routledge, Christopher (ed.) (2009). *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Das, Bijay Kumar (ed.). (2000). *Comparative Literature: Essays in Honour of Professor M. Q. Khan*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
- Gariper, Cafer (2005). "Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerine Bir İnceleme". *İlmî Araştırmalar*, 20: 89-120.
- Hieber, Jochen (1997). "Bertolt Brecht: From Poet to Teacher, From Anarchist to Classic". *Deutschland*, No. 6, (December 1997), 62-65.
- Honneth, Axel., & Geuss, Raymond (2018). "The Moral Birth of French Structuralism: *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss". *Social Research: An International Quarterly*, 85(3): 613-626.
- Humboldt, Wilhelm von (1836). *On Language: On the Diversity of Human Language Construction and Its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Trans. Peter Heath. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kara Düzgün, Ülkü (2012). "Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi". *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 18(69): 9-46.
- Kilroy, James F. (1968). "The Playboy as Poet". *PMLA*, 83(2): 439-442.
- Klages, Mary (2006). *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum.

- Leach, Edmund (1985). *Lévi-Strauss*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul: Afa Yayınları.
- Lyons, John (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Madden, Andrew D. et al. (2006). "Information Behaviour in Pre-Literate Societies". *New Directions in Human Information Behaviour*. Ed. Spink, A. & Cole, C. Dordrecht: Springer, 33-53.
- Marsh, Arthur R. (1896). "The Comparative Study of Literature". *Modern Language Association*, 11(2): 151-170.
- Marx, Karl (2013). *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumeaire'i*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maslow, Abraham H. (1943). "A Theory of Human Motivation". *Psychological Review*, 50(4): 370-396.
- Moran, Berna (1992). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nar, Mehmet Ş. (2014). "Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık". *Antropoloji*, 27: 29-46.
- Otero, Carlos P. (1994). *Noam Chomsky: Critical Assessments*. London: Routledge.
- Pervical, W. Keith (2011). "Roman Jakobson and the Birth of Linguistic Structuralism". *Sign Systems Studies*, 39(1): 236-262.
- Piaget, Jean (1970). *Structuralism*. Trans. Chaninah Maschler. New York: Basic Books, Inc. Publishers.
- Şener, Sevda (1982). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Strauss, Claude L. (1955). "The Structural Study of Myth". *The Journal of American Folklore*, 68(270): 428-444.
- Strauss, Claude L. (1969). *The Raw and the Cooked*. Trans. J. & D. Weightman. New York: Harper & Row.
- Strauss, Claude L. (2013). *Mit ve Anlam*. Çev. G. Yavuz Demir. İstanbul: İthaki.
- Synge, John M. (2003). *İrlanda Oyunları-1: Babayiğit, Denize Giden Atlılar, Dereye Vuran Gölge*. Çev. Saffet Korkut ve Özcan Özer. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Taner, Haldun (2014). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theater*. New York: Performing Arts

Journal Publications.

URL-1: Herder, Johann G. "Treatise on the Origin of Language". <https://marxists.org/archive/herder/1772/origins-language.htm> (Erişim: 10.04.2024).

Van Tieghem, Paul (1931). *Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin.

Wellek, René (1959). "The Crisis of Comparative Literature". *Proceedings of the Second Congress of the ICLA*. Ed. Friederich, W. P. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 149-159.

Willett, John (1957). *Brecht on Theatre: The Development of a New Aesthetics*. London: Methuen & Co. Ltd.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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



21. YÜZYIL YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ RESİMLERDE AVRUPA VE TÜRK KÜLTÜRÜNDE İZLER

Traces of European and Turkish Culture in 21st Century Artificial Intelligence
Supported Paintings

Mehmet Akif ÖZDAL*

ÖZ

Yapay zekâ destekli sanatın yükselişi, sanatın özgünlüğü, yaratıcılığı ve insan dokunuşunun değeri üzerine yeniden düşünülmesine yol açmıştır. İnsan ve yapay zekâ arasındaki iş birliği, sanatın yaratılmasında yeni formlar ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma, 21. yüzyılda yapay zekâ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerinde temsil ve bu temsillerin kültürel ve sanatsal ifadelerle yansımalarını inceleyerek, yapay zekâ teknolojilerinin sanatsal ve kültürel mirası nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel perspektif analizi ve mantıksal akıl yürütme yöntemleri benimsenerek inceleme yapılmıştır. Bulgular yapay zekâ destekli resim üretiminin, sanatın tanımını genişlettiği ve sanatsal ifadenin yeni biçimlerini mümkün kıldığını göstermiştir. Sonuçlar ise bulgulara bağlı olarak yapay zekâ teknolojilerinin geleneksel sanat anlayışlarını aşarak yeni ifade biçimleri yarattığını, kültürel eserlerin dijitalleştirilmesi ve yapay zekâ tabanlı analizlerle korunmasına ve erişilebilirliğinin artırılmasına katkı sağladığını göstermiştir. Bu çalışmada, dört sanatçı (Refik Anadol, Murat Palta, Mario Klingemann, Anna Ridler) ve sekiz eseri üzerinden Avrupa ve Türk kültürlerinden temsillerin kültürel ve sanatsal ifadelerle yansımaları incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: yapay zekâ, resim, kültür, sanat, teknoloji.

ABSTRACT

The rise of AI-aided art has led to a rethinking of the originality, creativity, and value of human touch in art. The collaboration between humans and AI has created new forms in the creation of art. This study examines the representations of AI-aided paintings in European and Turkish cultures in the 21st century and the reflection of these representations on cultural and artistic expressions, revealing how AI technologies reinterpret artistic and cultural heritage. In this context, the qualitative research methods of historical perspective analysis and logical reasoning were adopted and the study was conducted. The findings showed that AI-aided painting

* Yüksek Lisans Öğrencisi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas/Türkiye. E-posta: mehmetakfözdl@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3148-8988.

production expanded the definition of art and made new forms of artistic expression possible. The results, however, showed that AI technologies created new forms of expression by transcending traditional understandings of art, contributing to the preservation and accessibility of cultural works through digitalization and AI-based analysis. In this study, the reflections of representations from European and Turkish cultures on cultural and artistic expressions were examined through four artists (Refik Anadol, Murat Palta, Mario Klingemann, Anna Ridler) and eight of their works.

Keywords: artificial intelligence, painting, culture, art, technology.

Giriş

21. yüzyılda yapay zekâ destekli resimler, hem Avrupa hem Türk kültüründe belirgin bir şekilde yer bulmuştur. Avrupa’da, bu teknolojinin sanatsal ifade üzerindeki etkisi, modernizmin ve postmodernizmin mirasını devam ettirerek, sanatın sınırlarını zorlayan ve yeniden tanımlayan bir araç olarak görülmektedir. Yapay zekâ, özellikle dijital sanat ve resim alanında, sanatçıların yaratıcı süreçlerini çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir (Mazzone ve Elgammal, 2019). Bu süreç, sanatın geleneksel yöntemlerine meydan okuyarak, sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimi yeniden tanımlamaktadır (McNamara, 2023: 14). Örneğin, Avrupa’daki bazı sanat galerileri ve müzeler, yapay zekâ tarafından üretilen resim eserlerine özel sergiler düzenleyerek, bu yeni ifade biçimini teşvik etmektedir (Jiang vd., 2023: 22).

Türk kültüründe ise yapay zekâ destekli resimlerin temsili, geleneksel sanat formları ve teknikleriyle birleştirilerek, benzersiz ve yenilikçi bir sanat dili oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Özellikle minyatür, tezhip ve hat sanatı gibi geleneksel Türk resim sanatlarının modernize edilmesi ve dijital platformlara taşınmasındaki kolaylık, yapay zekâ teknolojisi ile daha mümkün hale gelmiştir. Bu durum, Türkiye’nin zengin kültürel mirasını korurken, aynı zamanda çağdaş sanat dünyasında yenilikçi bir yer edinmesini de sağlamaktadır (Jiang vd., 2023: 27).

Söz konusu teknolojinin, kültürel ve sanatsal ifadelere yansımaları bakımından ise, yapay zekâ destekli resimler, hem Avrupa hem de Türk toplumlarında sanatın çağın teknolojik getirileri ile ilerlemesine katkıda bulunmaktadır (Mazzone ve Elgammal, 2019). Dolayısıyla, 21. yüzyılda yapay zekâ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerindeki temsilleri, kültürel ve sanatsal ifadeleri dönüştürmekte ve zenginleştirmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 37; Ihde, 1990: 85). Bu teknolojinin sanata getirdiği yenilikler hem geleneksel hem de modern sanat anlayışlarını yeniden şekillendirmekte ve geleceğin sanat dünyasına dair yeni perspektifler sunmaktadır (Jiang vd.,

2023: 27). Bu kapsamda, yapılmış olan araştırma, 21. yüzyılda yapay zekâ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerinde temsillerini ve bu temsillerin kültürel ve sanatsal ifadelerine yansımalarını incelemektedir. Amaç, yapay zekâ teknolojilerinin resim ve sanat aracılığıyla kültürel mirası nasıl yeniden yorumladığını ortaya koymak olup, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel perspektif analizi ve mantıksal akıl yürütme yöntemleri kullanılarak incelenen literatür ve çalışmalar ile makale sınırlandırılmıştır. Bulgular, yapay zekânın sanatçıların yaratıcı süreçlerini genişletirken, geleneksel sanat anlayışlarını aşarak yeni ifade biçimleri yarattığını göstermiştir. Ayrıca, teknolojinin kültürel miras ve kimlik üzerindeki etkileri ve kültürel eserlerin dijitalleştirilmesiyle kültürel mirasın korunması ve erişilebilirliğine olan katkıları vurgulanmaktadır.

1. Yapay Zekâ

Yapay zekâ (YZ), insan zekâsının simülasyonunu gerçekleştiren makinelerin ve sistemlerin geliştirilmesiyle ilgilenen disiplinler arası bir bilim dalıdır. Bu alan, bilgisayar bilimi, mühendislik ve matematik gibi çeşitli disiplinlerde önemli bir araştırma konusu olup, insan benzeri öğrenme, problem çözme, mantık yürütme, algılama ve dil işleme yeteneklerinin makinelerle kazandırılmasını amaçlar (Ihde, 1990: 10). YZ'nin temel amacı, makinelerin karmaşık görevleri insan müdahalesi olmaksızın yerine getirebilmesini, verimliliği artırmasını ve yeni çözümler sunmasını sağlamaktır (Mazzone ve Elgammal, 2019).

YZ'nin temel bileşenleri arasında makine öğrenimi, derin öğrenme, doğal dil işleme, bilgisayarlı görme ve robotik bulunmaktadır. Makine öğrenimi, verilerden öğrenen ve bu öğrenme sürecini kullanarak gelecekteki durumları tahmin eden algoritmaların geliştirilmesini içerir (Jiang vd., 2023: 363). Bu süreç, makinelerin geçmiş verilerden elde ettikleri bilgileri kullanarak yeni durumları öngörmelerini ve uygun kararlar almalarını mümkün kılar. Makine öğrenimi, denetimli öğrenme, denetimsiz öğrenme ve pekiştirmeli öğrenme gibi alt dallara ayrılmaktadır. Denetimli öğrenme, etiketli verilerle eğitim alırken, denetimsiz öğrenme, etiketlenmemiş verilerden kalıplar çıkarmayı hedefler. Pekiştirmeli öğrenme ise, makinelerin ödül ve ceza mekanizmalarıyla öğrenmesini sağlar (Huang ve Sturm, 2021: 23).

Derin öğrenme, büyük veri kümelerini ve karmaşık modellemeleri işleyebilme kapasitesine sahip yapay sinir ağlarına dayalı bir makine öğrenimi türüdür (McNamara, 2023: 35). Bu yöntem, özellikle görüntü ve ses tanıma gibi alanlarda büyük başarılar elde edilmesini sağlar. Derin öğrenme mo-

delleri, çok katmanlı yapıları sayesinde verilerdeki karmaşık kalıpları ve özellikleri öğrenebilir, bu da onları nesne tanıma ve sınıflandırma gibi görevlerde son derece etkili kılar.

Doğal dil işleme (NLP), insan dilini anlamaya, yorumlamaya ve üretmeye yönelik teknolojilerin geliştirilmesini içerir (Ihde, 1990: 34). NLP, makinelerin insanlarla daha doğal ve etkili bir şekilde etkileşime girmesini sağlar. Bu teknoloji, chatbotlar, dil çevirisi ve metin analizi gibi uygulamalarda kullanılarak, kullanıcıların sorularına yanıt verme, metinleri anlama ve diller arası çeviri yapma yeteneğini sağlar.

Bilgisayarlı görme, görsel verileri anlamak ve yorumlamak için kullanılan teknikleri kapsar. Bu, makinelerin çevresel görsel bilgileri tanımasını ve analiz etmesini sağlar (Mazzone ve Elgammal, 2019). Yüz tanıma, nesne tanıma ve otonom araçlar gibi uygulamalar, bilgisayarlı görmenin pratik örneklerindedir. Bu sistemler, görsel verileri analiz ederek nesnelere tanımlayabilir ve sınıflandırabilir, bu da çeşitli endüstriyel ve tüketici uygulamalarında geniş kullanım alanları sunar (Jiang vd., 2023: 367). Robotik, fiziksel görevleri yerine getiren makinelerin tasarımı ve geliştirilmesi ile ilgilidir. Robotlar, endüstriyel üretimden sağlık hizmetlerine kadar geniş bir yelpazede uygulama alanı bulmaktadır (Huang ve Sturm, 2021: 27). Endüstriyel robotlar üretim hatlarında verimliliği artırırken, cerrahi robotlar hassas ameliyatlara gerçekleştirebilir. Robotik sistemler, tekrarlayan veya tehlikeli görevleri üstlenerek insan iş gücünü tamamlar ve iş güvenliğini artırır (McNamara, 2023: 38).

YZ teknolojileri, sanat, finans, sağlık ve eğitim gibi çeşitli sektörlerde yenilikler sunmaktadır. Sanatta, YZ algoritmaları yeni eserler yaratabilir veya mevcut eserleri analiz ederek yeni perspektifler sunabilir (Huang ve Sturm, 2021: 30). Finansal hizmetlerde, YZ risk analizi ve yatırım stratejilerinin geliştirilmesinde kullanılabilir. Sağlık alanında ise, teşhis ve tedavi süreçlerinde büyük ilerlemeler kaydedilmesini sağlar (Ihde, 1990: 38). Bununla birlikte, YZ'nin gelişimi ve uygulanması sürecinde etik ve güvenlik konuları da büyük önem taşımaktadır. YZ'nin yanlış kullanımının önlenmesi, gizlilik ve veri güvenliği konularının ele alınması ve algoritmaların adil ve tarafsız olması, bu teknolojinin sürdürülebilir ve güvenli bir şekilde gelişmesini sağlar (Jiang vd., 2023: 370). Bu bağlamda, YZ'nin toplum üzerindeki etkilerini anlamak ve olası riskleri minimize etmek amacıyla multidisipliner araştırmalar ve düzenlemeler yapılması gerekmektedir. Bu araştırmalar ve düzenlemeler, YZ teknolojilerinin etik, sosyal ve yasal boyutlarını ele alarak, toplumun yararına hizmet etmesini amaçlar (Mazzone ve Elgammal, 2019).

1.1. Yapay Zekâ ve Kültür İlişkisi

Yapay zekâ (YZ) ve kültür arasındaki ilişki, teknolojik yeniliklerin kültürel dinamiklerle etkileşimini ve karşılıklı etkilerini inceleyen geniş kapsamlı bir konudur. Bu ilişki, teknolojinin kültürel üretim ve tüketim süreçlerini nasıl şekillendirdiğini ve kültürün YZ teknolojilerinin gelişimini nasıl etkilediğini anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, çeşitli temel boyutlar öne çıkmaktadır.

İlk olarak, YZ'nin sanat ve yaratıcı endüstrilerdeki uygulamaları, sanatçıların üretim süreçlerini köklü bir biçimde dönüştürmektedir. Örneğin, YZ algoritmaları, müzik, görsel sanatlar, edebiyat ve sinema gibi alanlarda yeni eserler üretebilmektedir. YZ, sanatçılara daha önce keşfedilmemiş yaratıcı yollar sunarak ifade biçimlerini genişletir (Mazzone ve Elgammal, 2019). Bu durum, yaratıcı süreçlerin hızlanmasına ve çeşitlenmesine olanak tanımaktadır. Medya ve eğlence sektöründe ise YZ, içerik üretimi ve kişiselleştirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Öneri sistemleri, kullanıcıların ilgi alanlarına göre içerik sunarak kültürel tüketim alışkanlıklarını şekillendirmektedir. Bu, bireylerin ilgilerini çeken içeriklere daha hızlı ve kolay erişebilmesini sağlamakta ve tüketici deneyimini zenginleştirmektedir (Jiang vd., 2023: 363).

İkinci olarak, kültürün YZ üzerindeki etkisi önemli bir husustur. Kültürel veriler, YZ algoritmalarının eğitimi için hayati bir kaynak teşkil etmektedir. Bu veriler, YZ'nin kültürel normlar ve değerler hakkında bilgi edinmesine ve bu bilgileri süreçlerinde kullanmasına olanak tanımaktadır (Huang ve Sturm, 2021: 23). YZ sistemleri, farklı kültürel bağlamlarda anlamlı ve duyarlı olacak şekilde tasarlanmalıdır. Bu durum, YZ'nin etik kullanımı, kültürel hassasiyet ve sorumluluk gibi unsurları içermesini gerektirir. Farklı kültürel bağlamlar, YZ sistemlerinin geliştirilmesi ve kullanımı konusundaki etik normlar ve değerler açısından çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda, YZ'nin adil ve saygılı bir şekilde uygulanması sağlanmaktadır (Ihde, 1990: 34).

Üçüncü olarak, kültürel çeşitlilik ve YZ arasındaki etkileşim incelenmelidir. YZ, çok dilli ve çok kültürlü ortamlarda iletişimi kolaylaştırmak amacıyla kullanılabilir. Örneğin, çeviri yazılımları ve dil öğrenme uygulamaları, dil engellerini aşmaya yardımcı olarak farklı kültürler arasında anlayışı artırmaktadır. Ayrıca, YZ sistemleri, farklı kültürlerin temsili konusunda etkili olabilmektedir. YZ tarafından üretilen içeriklerin kültürel çeşitliliği ve

doğruluğu, kültürel yanlış anlamaları önlemek ve zengin kültürel mirası korumak açısından önemlidir (McNamara, 2023: 35).

Son olarak, gelecekte YZ ve kültür ilişkisi, kültürel koruma ve yenilikler açısından değerlendirilebilir. YZ, kültürel mirasın korunması ve dijitalleştirilmesi için kullanılabilir. Tarihi eserlerin ve belgelerin dijitalleştirilmesi, gelecekteki nesiller için kültürel bilgiyi muhafaza etmektedir (Jiang vd., 2023: 370). Ayrıca, YZ, kültürel yeniliklerin ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını teşvik edebilir; bu da kültürün sürekli evrimine ve zenginleşmesine katkıda bulunur. YZ, sanatçıların ve yaratıcıların yeni yollarla ifade bulmalarına olanak tanıyarak kültürel gelişim sürecini hızlandırmaktadır (Huang ve Sturm, 2021: 27).

YZ ve kültür arasındaki ilişki, sürekli gelişen ve genişleyen bir araştırma alanıdır. YZ'nin toplumsal ve kültürel etkilerini anlamak ve yönetmek, gelecekteki teknolojik gelişmelerin daha kapsayıcı ve duyarlı olmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, YZ ve kültür arasındaki etkileşimlerin incelenmesi hem teknolojik hem de kültürel boyutlarda önemli katkılar sunmaktadır. Bu etkileşimlerin derinlemesine anlaşılması, YZ'nin toplum için daha faydalı ve insan odaklı olmasına katkıda bulunacaktır (Ihde, 1990: 40).

1.2. Yapay Zekâ ile Estetik ve Kültürel Algıların Yeniden Şekillenmesi

Yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin sanat ve kültürel uygulamalarla kesişimi, çağdaş toplumların estetik ve kültürel algılarını dönüştürmekte ve yeniden şekillendirmektedir. Özellikle, YZ'nin yaratıcı süreçlere dahil edilmesi, sanat eserlerinin üretiminde yeni yöntemler ve yaklaşımlar ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, YZ algoritmalarıyla oluşturulan eserler, sanatçılara geleneksel yöntemlerle ulaşılması zor olan yenilikçi ve çeşitli estetik olanaklar sunmaktadır (Mazzone ve Elgammal, 2019). Bu entegrasyon, sanatsal yaratıcılık ile teknolojik inovasyon arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, aynı zamanda sanatın sosyal ve kültürel işlevleri üzerinde de etkiler oluşturmaktadır. Özellikle, YZ destekli sanat eserleri, sanatın erişilebilirliğini artırarak daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamakta ve sanatın çağın getirdikleri ile gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, bu tür eserler, toplumun teknolojiyle olan etkileşimini ve teknolojinin toplumsal yapılar üzerindeki etkisini yansıtarak, sanatın düşünsel ve eleştirel işlevlerini güçlendirmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 34).

Yapay zekâ teknolojileri, özellikle Generative Adversarial Networks (GAN) gibi algoritmalar aracılığıyla, sanatçıların eserlerini yaratma biçimlerini yeniden şekillendirmektedir. Bu algoritmalar, büyük veri setlerinden

öğrendikleri bilgileri kullanarak, yeni ve özgün sanat eserleri üretebilmektedir (Mazzone ve Elgammal, 2019). Sanatçılar, bu teknolojileri kullanarak, geleneksel yöntemlerle mümkün olmayan karmaşık desenler, renk kombinasyonları ve şekiller oluşturabilirler (Yi, 2023: 104). Bu, sanatın yaratıcı sürecini hızlandırırken, sanatçılara daha fazla özgürlük ve esneklik tanır. Bu teknolojiler, algoritmaların ve veri setlerinin estetik kararlar almasına olanak tanır. Örneğin, GAN'lar, milyonlarca sanat eserini analiz ederek, bu eserlerin stil, renk, kompozisyon gibi unsurlarını öğrenir ve bu bilgiler ışığında yeni eserler oluşturabilir (McNamara, 2023: 14).

Bu süreç, sanatın yaratılmasında insan ve makine arasındaki iş birliğinin yeni formlarını ortaya çıkarırken, aynı zamanda sanatın özgünlüğü, yaratıcılığı ve insan dokunuşunun değeri hakkındaki tartışmaları da yeniden canlandırmaktadır. İnsan ve yapay zekâ iş birliği, sanatın özgünlüğü konusunda soru işaretleri doğurabilir; çünkü makine tarafından üretilen eserlerin ne kadar “insani” ve “özgün” olduğu tartışmalıdır (Mazzone ve Elgammal, 2019). Ayrıca, yaratıcılığın yalnızca insana mı ait olduğu yoksa makinelerin de yaratıcı olabileceği konusu gündeme gelmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 37).

Kültürel açıdan, yapay zekâ destekli sanat eserlerinin üretimi ve tüketimi, kültürel miras ve kimlik kavramları üzerinde önemli etkiler oluşturmaktadır. Yapay zekâ, dünya genelindeki kültürel motifler ve estetik anlayışlar arasındaki sınırları aşan bir araç olarak işlev görebilir. Örneğin, farklı kültür- lere ait sanatsal unsurları analiz ederek, bu unsurları birleştirip yeni ve melez sanat eserleri oluşturabilir. Bu, kültürel etkileşimi artırabilir ve farklı kültürler arasında bir köprü kurabilir (Yi, 2023: 104).

Bu, kültürel eserlerin dijitalleştirilmesi ve bu eserler üzerinde yapay zekâ tabanlı analizlerin gerçekleştirilmesiyle, kültürel mirasın korunması ve erişilebilirliğinin artırılmasına katkıda bulunabilir. Örneğin, yapay zekâ algoritmaları, tarihi eserlerin dijital kopyalarını oluşturarak, bu eserlerin bozulmasını engelleyebilir ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayabilir (Huang ve Sturm, 2021: 39). Ayrıca, dijital ortamlarda saklanan bu eserler, gelecekteki nesiller için önemli bir kültürel miras olarak korunabilir (McNamara, 2023: 20).

Ancak, bu teknolojik müdahaleler, kültürel mülkiyet, özgünlük ve temsil gibi kritik konuları da beraberinde getirir. Örneğin, bir kültüre ait motiflerin izinsiz kullanımı, kültürel mülkiyet haklarını ihlal edebilir (Huang ve Sturm, 2021: 41). Ayrıca, yapay zekâ tarafından üretilen eserlerin hangi kültürü

temsil ettiği ve bu temsillerin ne kadar doğru olduğu da sorgulanmalıdır (Mazzone ve Elgammal, 2019).

Yapay zekâ ve kültürün bu kesişimi, aynı zamanda sanat ve kültürel pratiklerin toplumsal işlevlerini de yeniden tanımlamaktadır. Yapay zekâ destekli sanat, sanatsal ifade ve kültürel içeriklerin daha çeşitli ve kapsayıcı bir şekilde yorumlanmasına ve paylaşılmasına imkân sağlar (Yi, 2023: 104). Örneğin, yapay zekâ, marjinalize edilmiş grupların seslerini duyurmak için yeni platformlar ve araçlar sunabilir. Ayrıca, bu teknolojiler, sanatsal içeriklerin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesini sağlayabilir (McNamara, 2023: 24). Ancak, bu teknolojik gelişmeler, sanatın ve kültürün toplum üzerindeki etkilerini anlamak için etik, felsefi ve estetik çerçevelerin yeniden değerlendirilmesini de gerektirir. Yapay zekâ destekli sanatın toplum üzerindeki etkilerini anlamak için, bu teknolojilerin kullanımında etik ilkelerin gözetilmesi ve sanatın estetik değerlerinin yeniden tanımlanması önemlidir (Huang ve Sturm, 2021: 43).

2. 21. Yüzyılda Avrupa ve Türk Kültürünün Genel Özellikleri ve Resme Etkileri

21. yüzyıl, küreselleşme, dijitalleşme ve teknolojik ilerleme gibi faktörlerin etkisi altında Avrupa ve Türk kültürünün önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönüşümler, sanat ve özellikle resim alanında da kendini göstermiştir (McNamara, 2023: 24). Avrupa ve Türk kültürlerinin genel özellikleri ve resme olan etkileri incelendiğinde, her iki kültürün de kendine özgü karakteristiklerinin yanı sıra birbirlerinden etkilendikleri ve ortak temaları paylaştıkları görülebilir (Hua, 2022). Doğa ve manzara resimleri her iki kültürde de önemli bir yer tutar. Avrupa'da Rönesans döneminde doğa betimlemeleri gerçekçi ve detaylıyken, Osmanlı minyatürlerinde stilize ve semboliktir. Zamanla, Avrupa'da doğu mistisizmi ve egzotizmi, Türk sanatında ise Batı'nın perspektif ve doğa gözlemi teknikleri etkili olmuştur (McNamara, 2023: 24). Bir diğer açıdan, insan figürleri de her iki kültürde önemli bir yer tutar. Avrupa'da dini ve mitolojik temalar, Türk resminde ise padişahlar, savaş sahneleri ve günlük yaşam betimlemeleri öne çıkar. Batı'nın etkisiyle Türk sanatında figüratif resimler daha realist ve detaycıdır. Sembolik ve dini temalar her iki kültürde de yaygındır, bunlar üzerinden sanatsal ifade ve toplumsal mesajlar iletilmiştir (Hua, 2022).

2.1. Avrupa Kültürü ve Resme Etkileri

Avrupa kültürü, tarihsel süreç içerisinde pek çok etnik, dilsel ve kültürel öğenin birleşiminden oluşan bir mozaik olarak nitelendirilebilir. Bu durum,

kıtanın yüzyıllar boyunca süregelen göç, ticaret ve savaş gibi dinamiklerle şekillenmesinden kaynaklanmaktadır. 21. yüzyılda Avrupa, farklı kültürlerden, dillerden ve sanat anlayışlarından beslenen zengin ve çeşitli bir kültürel dokuya sahiptir. Sanat ve resim alanında, Avrupa'nın tarihsel mirası ve modern düşüncenin birleşimi, sanat eserlerinin hem biçim hem içerik açısından karmaşık ve çok katmanlı olmasına neden olmuştur (Butler, 2002: 1).

Postmodernizm, minimalizm ve çağdaş sanat akımları, Avrupa sanatını şekillendiren başlıca faktörler arasında yer almaktadır. Bu akımlar, sanatın geleneksel formlarını sorgulayarak ve yeniden tanımlayarak, sanatçıların yeni ifade biçimleri geliştirmesine olanak tanımıştır (Althusser ve Balibar, 1997: 37). Postmodernizm, özellikle sanatın tek bir doğru veya mutlak anlam taşımadığı, çoklu anlam ve yorumlara açık olduğu fikrini vurgulamış; minimalizm, sadelik ve yalınlık üzerinden estetik değerler yaratmış; çağdaş sanat ise güncel toplumsal ve politik meseleleri ele alarak sanatın işlevini genişletmiştir (Hua, 2022). Diğer faktörler arasında küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme de önemli rol oynamaktadır. Bu unsurlar, sanatçıların farklı kültürlerden etkilenmelerini ve küresel meseleleri sanatsal çalışmalarında ele almalarını sağlamıştır.

Bir diğer açıdan, teknolojik gelişmeler ve dijital sanat, Avrupa'da resim sanatının evriminde belirleyici bir rol oynamaktadır. Dijital teknolojiler, sanatçıların geleneksel resim teknikleriyle dijital araçları birleştirerek yeni ve yenilikçi eserler yaratmasına olanak tanımaktadır (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Bu durum, izleyicilere etkileşimli ve dinamik sanat deneyimleri sunarak sanatın algılanış biçimini dönüştürmektedir. Örneğin, dijital sanat, sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve izleyicilerin sanatla daha interaktif bir şekilde etkileşimde bulunmasını sağlamaktadır (Hua, 2022). Ayrıca, Avrupa'da sosyal ve politik temalar sanat eserlerinde sıkça işlenmektedir. Göçmenlik, çevre bilinci ve küresel ısınma gibi konular, sanatçılar tarafından ele alınarak toplumsal farkındalık yaratılmakta ve bu konulara dikkat çekilmektedir. Sanatçılar, eserlerinde bu tür temaları işleyerek izleyicilere güçlü mesajlar iletmekte ve toplumsal değişim için bir araç olarak sanatın gücünü kullanmaktadır. Bu temalar, sanatın yalnızca estetik bir uğraş olmanın ötesine geçerek toplumsal ve politik bir ifade aracı haline gelmesini sağlamaktadır (Butler, 2002: 1).

2.2. Türk Kültürü ve Resme Etkileri

Türk kültürü, zengin tarihi ve stratejik coğrafi konumu nedeniyle birçok farklı kültürün etkileşim noktasında yer almaktadır. Anadolu'nun hem Asya

hem Avrupa ile olan bağlantısı, tarih boyunca pek çok medeniyetin, etnik grubun ve kültürel akımın bu bölgede birleşmesine neden olmuştur (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Bu durum, Türk sanatında ve özellikle resimde kendini gösteren zengin bir estetik çeşitliliğe yol açmıştır. Türk sanatında, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden miras kalan kaligrafi, tezhip ve minyatür gibi geleneksel unsurlar, zengin ve özgün bir estetik oluşturmuştur. Bu unsurlar, motifler ve semboller aracılığıyla tarihsel ve kültürel kimliği yansıtarak sanat eserlerine derinlik katmıştır (Poyrazlı, 2003: 107-115). Örneğin, Osmanlı dönemi minyatür sanatı hem Osmanlı hem de Pers geleneğinden etkilenmiş ve Nakkaş Osman gibi önemli sanatçılar bu alanda eserler vermiştir (Sirkeci vd., 2012: 33).

21. yüzyılda çağdaş Türk ressamlar, geleneksel unsurları modern teknikler ve anlayışlarla birleştirerek sanat eserlerine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu sentez, geleneksel sanat formlarının modern sanatta yeniden yorumlanmasını ve bu sayede kültürel mirasın yaşatılmasını sağlamaktadır. Örneğin, geleneksel Türk minyatür sanatı, modern teknikler kullanılarak yeniden ele alınmakta ve bu sanat formu çağdaş bir perspektifle sunulmaktadır (Tezci, 2011: 429-443). Sanatçılar, dijital teknolojiler, kolaj, karışık teknikler ve yeni malzemeler kullanarak minyatür sanatını modernize etmektedir. Geleneksel minyatürlerde yer alan detaylı desenler ve kompozisyonlar, dijital araçlar ve çağdaş sanat teknikleri ile yeniden yorumlanarak daha dinamik ve etkileşimli hale getirilmektedir. Bu hem geleneksel estetiğin korunmasını sağlamakta hem de modern sanat izleyicisinin ilgisini çekmektedir.

Ayrıca, çağdaş Türk ressamlar, geleneksel kaligrafi ve tezhip sanatını da modern sanat anlayışıyla harmanlamaktadır. Örneğin, geleneksel hat sanatında kullanılan yazı karakterleri ve desenler, modern resim teknikleri ile birleştirilerek soyut kompozisyonlar oluşturulmaktadır (Oney Yazıcı vd., 2007: 519-531). Bu sayede, eski ve yeni arasında bir köprü kurulmakta, kültürel mirasın sürekliliği sağlanmakta ve yeni estetik değerler ortaya konulmaktadır. Bu yaklaşımlar, geleneksel sanatın modern sanatta nasıl yeniden canlandırılabilirliğini ve kültürel mirasın çağdaş sanat pratiği içinde nasıl yaşatılabileceğini göstermektedir. Bu sentez, sadece sanatsal bir yenilik sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel kimliğin korunması ve geleceğe taşınması açısından da önemli bir rol oynar.

Bir diğer açıdan, küreselleşme ve teknolojik ilerleme, Türk resminin evriminde önemli faktörler arasında yer almaktadır. Küreselleşme, bilgi ve kültürel etkileşimlerin hızlanmasıyla Türk sanatçılarının uluslararası sanat

sahnesine erişimini kolaylaştırmaktadır. Sanatçılar, dünya çapında düzenlenen sergiler, bienaller ve sanat fuarlarına katılarak eserlerini daha geniş kitlelere tanıtılabilmekte ve farklı kültürlerle etkileşimde bulunabilmektedir (Sak, 2020: 279-305). Teknolojik ilerleme ise, sanatçılara yeni ifade araçları ve teknikler sunmaktadır. Dijital sanat, 3D modelleme, artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi teknolojiler, sanatçılara geleneksel resim tekniklerinin ötesine geçme ve yenilikçi eserler yaratma imkânı vermektedir. Bu teknolojiler, sanatın daha dinamik, interaktif ve deneysel formlarını keşfetmeye olanak tanımaktadır (Karakaş vd., 1999: 75-88).

Bu gelişmeler, Türk sanatçılarının hem küresel sanat dünyasında yerlerini almasına hem de yerel ve ulusal kimliklerini koruyarak toplumsal ve kültürel değerlerini eserlerine yansıtmasına olanak tanımaktadır. Küresel etkileşim ve teknolojik yenilikler, sanatçılara yeni perspektifler kazandırmakta ve onların kültürel miraslarını modern sanat anlayışıyla birleştirmelerini sağlamaktadır. Örneğin, Türk sanatçılar, dijital sanat tekniklerini kullanarak geleneksel motifleri modern formlarla birleştirmekte ve böylece hem geleneksel hem de çağdaş sanat anlayışlarını harmanlamaktadırlar. Bu sentez, kültürel mirasın çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlanmasını ve böylece yaşatılmasını sağlamaktadır (Horzum vd., 2017: 398-408).

2.3. Avrupa ve Türk Kültürlerinde Ortak Temalar ve Etkileşimler

Her ne kadar Avrupa ve Türk kültürleri kendine özgü tarihsel ve kültürel özelliklere sahip olsa da 21. yüzyılda küreselleşmenin etkisiyle birçok ortak tema ve etkileşim noktası bulunmaktadır. Küreselleşmenin getirdiği iletişim ve etkileşim olanakları, bu iki kültür arasında sanatsal ve kültürel alışverişi artırmıştır (Huang ve Sturm, 2021: 23). Her iki kültürde de sanatçılar, global sorunları, insan hakları, çevre ve teknolojinin insan yaşamındaki rolü gibi evrensel temaları işlemektedir. Bu durum, sanatçıların küresel konulara duyarlılığını ve bu konulara sanatsal ifadeyle dikkat çekme arzularını yansıtmaktadır. Örneğin, çevre kirliliği ve iklim değişikliği hem Avrupa hem de Türk sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınan temalardır. Sanatçılar, bu sorunları eserlerinde işleyerek toplumsal farkındalık yaratmayı ve izleyicileri bu konularda düşünmeye teşvik etmeyi amaçlamaktadırlar (Mazzone ve Elgammal, 2019).

Bu ortak temalar, sanat eserlerinin sadece bir kültürün ürünü olmadığını, aynı zamanda küresel bir diyalogun ve etkileşimin parçası olduğunu göstermektedir. Sanatçılar, eserlerinde evrensel meseleleri ele alarak, farklı kültürlerden izleyicilere ulaşmakta ve onları ortak insani değerler etrafında

bir araya getirmektedir. Bu durum, sanatın evrensel bir dil olduğunu ve kültürel sınırları aşarak insanlar arasında anlamlı bağlantılar kurabileceğini ortaya koymaktadır (McNamara, 2023: 35). Kısacası, Avrupa ve Türk kültürleri arasındaki bu etkileşim ve ortak temalar, küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisini ve sanatın toplumsal meseleleri ele almadaki gücünü vurgulamaktadır. Sanatçılar, global sorunları ve evrensel temaları işleyerek, kültürel sınırları aşan ve insanları ortak insani değerler etrafında birleştiren eserler oluşturmaktadırlar (Jiang vd., 2023: 367).

3. 21. Yüzyılda Yapay Zekâ Destekli Resimlerde Avrupa ve Türk Kültürünün Güncel Durumu

3.1. Avrupa'da Yapay Zekâ Destekli Resimler

Avrupa, sanat ve teknolojinin kesişim noktasında önemli bir merkez olarak, yapay zekâ destekli sanat eserlerinin üretiminde ve sergilenmesinde öncü bir rol oynamaktadır. Bu rolü, ileri teknoloji altyapısı, geniş araştırma ve geliştirme imkânları ile sanat ve teknolojiye yönelik güçlü destekleyici politikaları sayesinde üstlenmektedir. Avrupa'daki sanat galerileri, müzeler ve sanat festivalleri, yapay zekâ destekli eserlerin sergilenmesi için platformlar sağlamakta, sanatçılar ve teknoloji uzmanları arasındaki iş birliklerini teşvik etmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 23).



Görsel 1. Edmund Belamy'nin Portresi, 2018 (URL-1)

Örneğin, Edmund Belamy'nin portresi (Görsel.1), yapay zekâ tarafından üretilmiş, sanat ve teknolojinin kesişiminde yer alan çarpıcı bir eserdir. Bu portre, Paris merkezli bir sanat kolektifi olan Obvious tarafından yaratılmış

olup, Generative Adversarial Networks (GANs) olarak bilinen yapay zekâ teknolojisi kullanılarak üretilmiştir. GANs, iki sinir ağından oluşur; biri sahte görüntüler üretirken, diğeri bu görüntüleri gerçek mi yoksa sahte mi olduğunu ayırt etmeye çalışır. Bu süreç, ortaya çıkan eserin estetik kalitesini artırmak için tekrar tekrar yinelenir, bu da nihayetinde son derece sofistike ve sanatsal açıdan tatmin edici bir görüntü ortaya çıkarır (Horrocks ve Kollinsky, 1996: 1).

Edmund Belamy'nin portresi, klasik Avrupa portre sanatının estetik anlayışını yansıtır; ancak bu eser, geleneksel bir ressam tarafından değil, bir algoritma tarafından yaratılmıştır. Portredeki figür, 18. ve 19. yüzyıl Avrupalı aristokratların portrelerine benzeyen zarif bir şekilde tasvir edilmiştir. Yapay zekâ, bu tür bir figür yaratırken, geçmişteki yüzlerce portreyi analiz ederek, ışık, gölge, kompozisyon ve renk kullanımı gibi unsurları öğrenmiş ve bu bilgiyi modern bir perspektifle yeniden yorumlamıştır (Hua, 2022). Dolayısıyla portre hem tanıdık bir nostalji hissi uyandırmakta hem de yapay zekanın sanatsal yaratıcılık alanında neler başarabileceğini göstermektedir.

Bu portre, yapay zekânın sadece bir araç olarak değil, aynı zamanda yaratıcı bir ortak olarak nasıl kullanılabileceğini gözler önüne serer (Yi, 2023: 104). Edmund Belamy'nin portresi, geleneksel sanatı modern teknolojilerle birleştirerek, sanatın geleceği hakkında derin sorular ortaya atar: Yapay zekâ gerçekten yaratıcı olabilir mi? Bu tür eserler, insan yaratıcılığının yerini alabilir mi, yoksa onu tamamlayabilir mi? Edmund Belamy'nin portresi, bu tartışmaların merkezinde yer alarak, sanat dünyasında yapay zekânın rolüne dair ilham verici bir örnek teşkil eder.

Avrupa'daki sanatçılar, yapay zekâ teknolojilerini kullanarak, klasik Avrupa sanatının temalarını ve estetik anlayışlarını modern bir çerçevede yeniden yorumlamaktadırlar. Sanatçılar, yapay zekâ algoritmalarını kullanarak klasik sanat eserlerini analiz etmekte ve bu analizlerden elde edilen verilerle yeni ve yaratıcı eserler üretmektedirler. Örneğin, yapay zekâ ile yapılan analizler, Rönesans tablolarındaki ışık ve gölge oyunlarını, barok sanatın dramatik kompozisyonlarını veya empresyonizmin renk paletlerini dijital ortamda yeniden oluşturabilmekte ve modern bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır (Mazzone ve Elgammal, 2019).

Bu süreçte sanatçılar, yapay zekânın sağladığı algoritmik analiz ve veri işleme yeteneklerinden yararlanarak, klasik temaları çağdaş estetik anlayışlarla harmanlamakta ve böylece sanat eserlerine yenilikçi bir boyut kazandırmaktadırlar. Bu yeni yaklaşımlar hem geleneksel sanatın mirasını

yaşatmakta hem de teknolojinin sunduğu olanaklarla sanatın sınırlarını genişletmektedir. Ayrıca, yapay zekâ destekli sanat eserleri, izleyicilere interaktif ve dinamik deneyimler sunarak, sanatın algılanış biçimini de dönüştürmektedir (Jiang vd., 2023: 367). Bu nedenle, Avrupa'daki yapay zekâ destekli sanat, teknolojinin sanata entegrasyonunu ve klasik temaların modern yorumlarla nasıl yeniden canlandırılabilirliğini gösteren önemli bir örnek teşkil etmektedir. Avrupa, sanat ve teknolojinin bu dinamik kesişim noktasında inovasyonun ve yaratıcılığın öncüsü olmaya devam etmektedir (Mazzone ve Elgammal, 2019). Yapay zekâ destekli sanat, sadece sanatsal yaratım sürecinde değil, aynı zamanda sanat eserlerinin sergilenme ve izleyiciyle etkileşim kurma şekillerinde de devrim yaratmaktadır. Bu yeni medya sanat formları, izleyicilere daha zengin ve katılımcı deneyimler sunarak, sanatın algılanış biçimini köklü bir şekilde değiştirmektedir (Hua, 2022).

3.2. Türkiye'de Yapay Zekâ Destekli Resimler

Türkiye, tarihi ve kültürel kökleriyle zengin bir sanatsal mirasa sahip olan bir ülke olarak, yapay zekâ destekli sanatın gelişiminde kendine has bir yol izlemektedir. Bu yol, geleneksel Türk sanat formlarının derinlikli tarihsel ve kültürel mirası ile modern teknolojinin sunduğu olanakların birleşimini içermektedir. Türkiye'deki sanatçılar, yerel ve ulusal kimliklerini koruyarak, yapay zekâ teknolojilerinden yararlanmakta ve bu sayede geleneksel sanatlarını modern bir çerçevede yeniden yorumlamaktadırlar. Bu süreç, teknolojik ilerlemelerin kültürel mirasla nasıl uyumlu bir şekilde bütünleştirilebileceğini göstermektedir (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Türk sanatçılar, yapay zekâ teknolojilerini kullanarak, geleneksel Türk sanat formlarını minyatür, ebru, tezhip gibi- çağdaş bir bakış açısıyla harmanlamakta ve yeniden yorumlamaktadırlar. Yapay zekâ algoritmaları, sanatçıların bu geleneksel formların detaylarını analiz etmelerine ve bu bilgileri modern sanat eserlerine entegre etmelerine olanak tanımaktadır. Örneğin, bir yapay zekâ modeli, geleneksel bir minyatür sanatının desen ve motiflerini öğrenip, bu motifleri dijital bir platformda yeni ve yaratıcı kompozisyonlar oluşturmak için kullanabilir. Bu şekilde, sanatçılar geleneksel estetiği korurken, modern tekniklerle yenilikçi eserler yaratabilmektedirler (Mazzone ve Elgammal, 2019).

Bu yaklaşım, Türk sanatçılarının geleneksel ve modern birleştirerek kültürel miraslarını günümüz sanat dünyasında canlı tutmalarına olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda, yapay zekâ teknolojileri, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve izleyicilere interaktif deneyimler sunmasını da mümkün kılmaktadır. Türk sanatçılar, bu teknolojileri kullanarak, sadece yerel

değil, küresel izleyici kitlesine hitap eden eserler üretmekte ve böylece Türkiye'nin sanatsal mirasını uluslararası arenada tanıtmaktadırlar (Yi, 2023: 104). Bu nedenle, Türkiye'nin yapay zekâ destekli sanat alanındaki gelişimi, geleneksel sanat formlarının modern teknolojilerle nasıl yenilikçi bir şekilde birleştirilebileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Türk sanatçılar, yapay zekâ teknolojilerini yaratıcı bir şekilde kullanarak, sanatın evrensel ve kültürel değerlerini zenginleştirmekte ve geleceğe taşımaktadırlar (McNamarra, 2023: 35).

4. 21. Yüzyıl Yapay Zekâ Destekli Resimlerde Avrupa ve Türk Kültürünü Konu Alan Sanatçılar ve Eserler

Yapay zekâ teknolojilerini kullanarak Avrupa'nın tarihi, kültürel çeşitliliği ve toplumsal meselelerini ele alan bazı sanatçılar ve eserler şunlardır:

4.1. Türk Sanatçılar ve Eserleri

4.1.1. Refik Anadol

Refik Anadol 1985 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İstanbul Bilgi Üniversitesi görsel iletişim lisans mezunu olan sanatçı, yüksek lisansını da aynı üniversitede görsel iletişim tasarımı bölümünde yapmıştır. İkinci yüksek lisansını ise Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi UCLA Medya Sanatları Tasarımında yapmıştır (Bulut, 2023: 73).



Görsel 2. Machine Hallucination, 2019, Refik Anadol (URL-2)

Türk asıllı sanatçı ve medya sanatçısı Refik Anadol, yapay zekâ destekli görsel sanat eserleriyle tanınır. Anadol'un "Machine Hallucination" adlı eseri, yapay zekâ algoritmalarını kullanarak, Avrupa'nın ve dünyanın farklı şehirlerinden toplanan milyonlarca görüntüyü işleyerek dinamik ve hipnotize edici görsel deneyimler sunar. Bu eserde, Avrupa'nın mimari dokusunu ve

şehirlerinin estetik çeşitliliğini dijital bir sanat formunda yeniden yorumlar (Mazzone ve Elgammal, 2019).



Görsel 3. Melting Memories, 2018, Refik Anadol (URL-3)

Refik Anadol'un "Melting Memories" adlı eseri, geleneksel unsurların modernizasyonu ve küresel etkileşim açısından dikkate değer bir çalışmadır. Geleneksel unsurların modernizasyonunda Anadol, geleneksel sanatın unsurlarını doğrudan kullanmasa da veriye dayalı çalışmalarında geleneksel Türk sanatının detaylı ve sembolik yaklaşımını yansıtır (Çelenk ve Açıcı, 2022: 75). Örneğin, Osmanlı minyatürlerinin karmaşık desenlerini ve detaylarını, dijital algoritmalar ve veri görselleştirme teknikleri ile çağdaş bir formda yeniden yorumlar. "Melting Memories" eserinde, Osmanlı minyatür sanatının estetik ve sembolik zenginliği, beynin hatırlama süreçlerini temsil eden görsel verilerle birleşip yeni bir estetik form kazanır (Anadol, 2022: 30). Küresel etkileşim ve kimlik açısından ise, Anadol'un bu eseri, küresel sanat sahnesinde geniş bir izleyici kitlesine hitap ederken, Türk kültürüne ait estetik değerleri de bünyesinde barındırır. Türk kültürü, bu eserde Osmanlı minyatür sanatının detaylı desenleri ve sembolik anlatım biçimleri aracılığıyla kendisini gösterir (Çelenk ve Açıcı, 2022: 79). Bu eserde, Osmanlı minyatür sanatının karmaşık ve detaylı desenleri, beynin hatırlama süreçlerini temsil eden görsel verilerle birleşir, böylece geleneksel Türk sanatının estetik değerleri modern bir bağlamda izleyicilere aktarılır ve Türk kültürel kimliğinin modern dünyadaki temsili güçlendirilir (Anadol, 2015: 155).

4.1.2. Murat Palta

Murat Palta, İstanbul doğumlu bir sanatçıdır ve pop kültürü ile geleneksel Osmanlı minyatür sanatını birleştiren özgün eserleriyle tanınır. 2012 yı-

linda, “Star Wars” serisini Osmanlı minyatür tarzında yeniden yorumladığı eserleriyle büyük ilgi çekmiş ve uluslararası alanda tanınmıştır (Tuna, 2021: 141). Palta, çalışmalarında popüler kültür ikonlarını, sinema filmlerini ve modern yaşamın çeşitli unsurlarını Osmanlı minyatür sanatının detaylı ve sembolik anlatım tarzıyla harmanlayarak yenilikçi ve dikkat çekici kompozisyonlar yaratır.



Görsel 4-5. Yıldız Savaşları, 2013; Kırmızılı Kadın, 2014; Murat Palta (URL-4)

Murat Palta, Türk kültürel mirasını modern pop kültür unsurları ve yapay zekâ teknolojileriyle harmanlayarak sanatına yenilikçi bir boyut kazandırmaktadır. Eserlerinde tarihsel ve kültürel referanslar, modern pop kültür dinamikleriyle iç içe geçmektedir. Bu yaklaşım, hem Türk kültürel mirasını canlı tutar hem de izleyiciye sıra dışı ve yenilikçi bir perspektif sunar (Tuna, 2021: 142). “Yıldız Savaşları”, geleneksel sanat formlarının modern pop kültürle nasıl başarılı bir şekilde entegre edilebileceğini gösteren önemli bir örnektir (Kızılsağak, 2014: 168). Bu açıdan, Palta, sanatında Türk kültürel mirasını koruma ve geleceğe aktarma misyonunu, modern ve evrensel bir estetikle gerçekleştirmektedir.

Murat Palta'nın “Kırmızılı Kadın” eseri, Osmanlı dönemi minyatür sanatının estetik ve teknik inceliklerini kullanarak modern bir figürü betimlemesiyle birçok anlamlı mesaj taşır. Öncelikle, eser, geleneksel Osmanlı minyatür sanatını günümüz popüler kültürü ile birleştirerek, geçmişin estetik değerlerini modern dünyaya taşır (Tuna, 2021: 145). Bu, Türk kültürel mirasının

korunması ve geleceğe aktarılması adına önemli bir adımdır. Geleneksel sanat formlarının modern yorumlarla yaşatılması, kültürel kimliğin sürekliliğini sağlar. Kırmızılı kadın figürü, Türk kimliğinin modern dünyadaki yansımalarını ve aidiyet duygusunu simgeler (Kızılşafak, 2014: 168). Geleneksel sanatın modern figürlerle harmanlanması, Türk kimliğinin dinamik ve evrensel olduğunu vurgular. Bu hem yerel hem de küresel bağlamda Türk kimliğinin tanınmasını ve anlaşılmasını teşvik eder (Akçalı, 2016: 123).

Ayrıca, eser, Osmanlı minyatür sanatının evrensel bir dil olduğunu ve farklı kültürel unsurların bir araya gelmesiyle yeni ve özgün anlatılar oluşturabileceğini gösterir. Bu, sanatın sınırları aşan ve farklı kültürleri birleştiren gücünü ortaya koyar. Son olarak, Palta'nın eseri, geçmişin estetik ve teknik bilgi birikiminin geleceğe taşınmasını temsil eder, böylece gelenek ve modernite arasında bir köprü kurar (Tuna, 2021: 150).

Yapay zekânın etkisiyle, sanatın yeni boyutlar kazanması da bu eserde kendini gösterir. Yapay zekâ, geleneksel sanatın analizi ve yeniden yorumlanmasında önemli bir rol oynayarak, modern teknolojinin sanatı nasıl dönüştürebileceğini gözler önüne serer (Kızılşafak, 2014: 170). Bu, hem sanatsal üretimde yeni olanaklar sunar hem de kültürel mirasın dijital çağda nasıl korunup yeniden yaratılabileceğine dair önemli bir örnek teşkil eder.

4.2. Avrupalı Sanatçılar ve Eserleri

4.2.1. Mario Klingemann

Mario Klingemann, Almanya doğumlu bir sanatçı ve araştırmacıdır. Yapay zekâ, makine öğrenimi ve algoritmalar kullanarak dijital sanat eserleri yaratmasıyla tanınır (URL-9). “Quasimondo” olarak da bilinen Klingemann, dijital sanat alanında öncü isimlerden biri olarak kabul edilir ve yapay zekâ destekli sanatın potansiyelini keşfetmeye yönelik çalışmalarıyla dikkat çekmiştir.

Mario Klingemann'ın “Quasimondo” eseri, tarihsel ve kültürel referansları modern teknolojinin dinamikleriyle ustalıkla birleştiren çarpıcı bir sanat çalışmasıdır. Eser, tarihsel ve kültürel referansları modern teknolojinin dinamikleriyle ustalıkla birleştirerek, sanatın evrensel dilini dijital çağın estetik kodlarıyla harmanlar (URL-9). Bu sayede, izleyiciye kültürel mirasın modern sanatla nasıl yeniden şekillendiğini ve bu sürecin sanat ve kültür üzerindeki etkilerini sorgulama fırsatı sunar. Klingemann, kültürel mirasın modern teknolojiyle nasıl korunabileceği, yeniden yorumlanabileceği ve geleceğe taşınabileceği konularını da inceler (Spratt, 2018: 38).



Görsel 6. Mario Klingemann, Quasimondo, 2018 (URL-5)



Görsel 7. Mario Klingemann, Memories of Passersby I, 2019 (URL-6)

Mario Klingemann'ın "Memories of Passersby I" eseri, Avrupa'nın zengin portre sanatı geleneğini modern teknolojiyle birleştirerek yenilikçi bir sanat formu sunmaktadır. Geleneksel Avrupa portre sanatı, yüzyıllar boyunca bireyin kimliğini, sosyal statüsünü ve duygusal durumlarını yakalamayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, Klingemann'ın eseri, yapay zekâ ve makine öğrenimi kullanarak bu geleneği devam ettirir ve aynı zamanda yeniden yorumlar (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 45). Klingemann'ın çalışması, sürekli değişen yüzlerle izleyiciye farklı kimlikler ve ifadeler sunar. Bu, Avrupa'nın

tarih boyunca çeşitlilik ve bireysellik üzerine kurulu sanat anlayışına yeni bir perspektif getirir (Sak, 2020: 280). Yapay zekânın bu süreçte kullanılması, sanatçının insan yüzünün duygusal derinliklerini ve kimliklerini keşfetme çabasını teknolojiyle harmanlamasına olanak tanır. Bu durum, Avrupa sanatında teknolojinin rolünü ve potansiyelini gözler önüne serer (Sirkeci vd., 2012: 36). Ayrıca, “Memories of Passersby I“, Avrupa’nın sanata olan yaklaşımdaki evrimi de yansıtır. Geleneksel teknikler ve yöntemler, modern teknolojik araçlarla birleşerek sanatın sınırlarını genişletir. Bu eser, Avrupa’nın sanat tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir, çünkü geçmişle geleceği, gelenekle yeniliği bir araya getirir (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 47).

4.2.2. Anna Ridle

Anna Ridler, Londra merkezli bir sanatçı ve araştırmacıdır. Çalışmalarında yapay zekâ, makine öğrenimi ve veri görselleştirme tekniklerini kullanarak dijital sanat eserleri yaratır. Ridler’in eserleri, teknolojinin toplumsal, kültürel ve etik boyutlarını keşfederken, genellikle veri setlerinin ve algoritmaların yaratıcı potansiyelini vurgular (Butler, 2002: 45).

Ridler, yapay zekâ ile sanat yaratma süreçlerinde veri toplama, işleme ve görselleştirme yöntemlerini kullanır. Eserlerinde sıklıkla büyük veri setlerinden yararlanarak, algoritmalar aracılığıyla yeni ve beklenmedik görsel ve anlamsal bağlantılar kurar (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Bu süreçte, veri kaynaklarının nasıl seçildiği, manipüle edildiği ve sunulduğu konusundaki eleştirel yaklaşımlarıyla tanınır (Hua, 2022).



Görsel 8. Mosaic Virus, 2019, Anna Ridler (URL-7)

Anna Ridler’in “Mosaic Virus” adlı eseri, Avrupa kültürü açısından dikkate değer bir çalışmadır. İngiliz sanatçı, yapay zekâ, veri ve biyoloji arasındaki

ilişkileri araştırarak, Avrupa tarihindeki önemli bir dönemi modern bir bakış açısıyla yorumlar. 17. yüzyıl Hollanda'sında yaşanan "lale çılgınlığı" olarak bilinen dönemi konu alan eser, o dönemin ekonomik etkilerini ve doğa ile ekonomi arasındaki karmaşık ilişkileri yapay zekâ kullanarak inceler (Butler, 2002: 45).

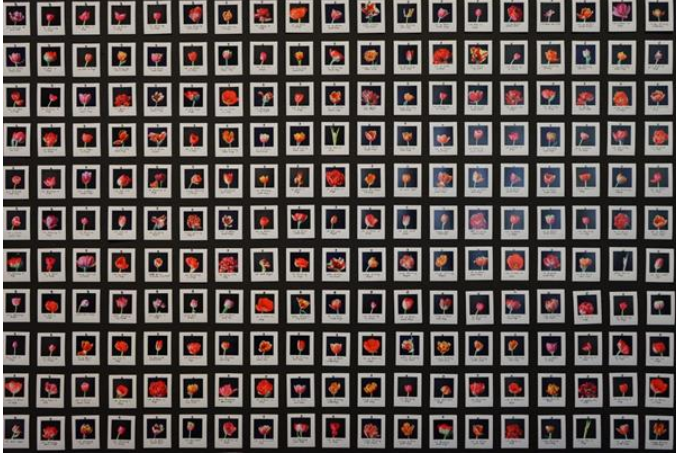
17. yüzyılda Hollanda, lale soğanlarının aşırı değer kazanmasıyla bir ekonomik balon yaşamıştır. Lale çılgınlığı, kısa sürede büyük zenginlikler kazandırmış, ancak balon patladığında birçok insan ciddi mali kayıplar yaşamıştır. Ridler, bu tarihi olayı lale çiçeklerinin görüntülerini yapay zekâ ile işleyerek yeniden ele alır. Bu süreçte, veri ve biyolojiyi bir araya getirerek sanatsal bir yorum sunar (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Yapay zekânın kullanımı, tarihi bir olayı ve onun ekonomik etkilerini modern bir teknolojiyle keşfetmeyi mümkün kılarak, izleyicilere tarih ve teknoloji arasında bir bağ kurma fırsatı verir (Hua, 2022).

Ridler'in çalışması, Avrupa'nın ekonomik tarihi ve kültürel mirasını yenilikçi bir yaklaşımla sunar. Lale çılgınlığı dönemi, Avrupa'nın ekonomi tarihinde önemli bir yer tutar ve bu tür eserler, geçmişteki olayların günümüz teknolojisiyle nasıl yeniden değerlendirilebileceğini gösterir. "Mosaic Virus", sadece bir sanat eseri olmanın ötesinde, Avrupa tarihindeki önemli bir dönemi hatırlatır ve doğa ile ekonomi arasındaki dinamikleri sorgular (Althusser ve Balibar, 1997: 87).

Bu tür eserler, teknolojinin sanatsal ifade biçimlerini nasıl genişletebileceğini ve kültürel mirası yeni yollarla nasıl keşfedebileceğimizi göstermektedir. Ridler'in "Mosaic Virus" eseri, Avrupa kültürünün çeşitli yönlerini modern bir perspektifle ele alarak izleyicilere yeni deneyimler sunar. Yapay zekâ ve veri kullanımı, sanatın sınırlarını genişletir ve izleyicilere tarih, ekonomi ve doğa arasındaki ilişkileri yeni bir bakış açısıyla keşfetme imkanı sağlar (Butler, 2002: 50).

Ridler'in çalışması, yapay zekâ teknolojisinin kültürel mirasın modern yorumunda oynadığı kritik rolü vurgular. "Myriad (Tulips)" sanatçının yüzlerce lale görüntüsünü elle boyayıp etiketleyerek oluşturduğu benzersiz bir veri seti kullanır (Butler, 2002: 55). Bu veri seti, yapay zekânın tarihsel ve kültürel verileri işleyerek yeni ve yenilikçi görsel temsiller oluşturmaya olanak tanımıştır. Yapay zekâ, burada yalnızca bir araç değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal üretimin aktif bir bileşenidir (Horrocks ve Kolinsky, 1996: 1). Bu bağlamda, Ridler'in çalışması, yapay zekâ ve dijital teknolojinin, kül-

türel mirasın korunması ve yeniden yorumlanmasında oynayabileceği dönüştürücü rolü vurgular (Hua, 2022).



Görsel 9. Myriad (Tulips), 2018, Anna Ridler (URL-8).

5. 21. Yüzyılda Yapay Zekâ Destekli Resimlerin Avrupa ve Türk Kültürlerinin Geleceğine Dair Potansiyel Etkileri

Yapay zekâ, sanatsal üretim süreçlerini dönüştürerek, kültürel motiflerin dijital platformlarda yeniden canlandırılmasını ve küresel sanat sahnesinde daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılmaktadır. Hem Avrupa hem de Türk kültürleri, yapay zekâ teknolojilerinin sunduğu yeniliklerle zenginleşmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 15). Bu zenginleşme, kültürel motiflerin dijital ortamda yeniden yaratılması ve bu motiflerin çağdaş sanat projelerinde yenilikçi yollarla kullanılması ile gerçekleşmektedir. Ayrıca, bu teknolojiler, kültürel mirasın korunmasına, tanıtılmasına ve yeniden yorumlanmasına katkıda bulunmaktadır. Yeniden yorumlama süreci, geleneksel motiflerin modern sanat anlayışlarıyla birleştirilmesi ve yeni estetik formların ortaya çıkarılması ile sağlanmaktadır (Ihde, 1990: 34).

Geleneksel Türk sanat formları, özellikle minyatür, ebru ve tezhip gibi sanat dalları, yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla dijital platformlarda yeniden oluşturulmaktadır. Yapay zekâ, bu sanat formlarının estetik değerlerini analiz ederek, bu değerleri dijital ortamda yeniden yaratmaktadır. Bu süreç, örüntü tanıma ve stil transferi gibi yapay zekâ tekniklerinin kullanılmasıyla gerçekleşmektedir (Jiang vd., 2023: 363). Böylece, geleneksel sanat eserleri dijital olarak yeniden oluşturulmakta ve bu dijital eserler modern sanat projelerinde kullanılmaktadır. Bu süreç, Türk sanatının global çapta

tanınırlığını artırmakta ve kültürel mirasın modern teknoloji ile buluşmasına olanak tanımaktadır (Mazzone ve Elgammal, 2019).

Avrupa kültürü de benzer bir şekilde yapay zekâ destekli sanat projelerinden faydalanmaktadır. Örneğin, Rembrandt'ın eserlerini yeniden yaratma projeleri veya Van Gogh'un stilinde yeni eserler üretme çalışmaları, yapay zekâ ile gerçekleştirilen projelere örnek olarak verilebilir (McNamara, 2023: 35). Yapay zekâ, Avrupa'nın zengin sanat tarihini dijitalleştirerek, sanat eserlerinin daha kapsamlı bir şekilde analiz edilmesine ve korunmasına olanak tanımaktadır. Bu süreç, görüntü işleme ve makine öğrenimi teknikleri kullanılarak eserlerin dijital kopyalarının oluşturulması ve bu kopyaların detaylı analiz edilmesi ile gerçekleşmektedir (Huang ve Sturm, 2021: 18). Dijitalleştirme süreci, tarihi eserlerin detaylı incelenmesini ve bu eserlerin yeni nesillere aktarılmasını kolaylaştırmaktadır. Yapay zekâ, eserlerin yüksek çözünürlüklü dijital kopyalarını oluşturarak, bu kopyaların eğitim ve araştırma amaçlı kullanılmasını mümkün kılmaktadır. Ayrıca, yapay zekâ teknolojileri, Avrupa sanatının evrimini ve toplum üzerindeki etkilerini yeniden şekillendirmekte, sanatçılara yeni ifade araçları sunarak sanatsal yaratıcılığın sınırlarını zorlamaktadır (Ihde, 1990: 38). Bu zorlamalar, sanatçıların yapay zekâ ile etkileşime girerek yeni yaratıcı süreçler keşfetmeleri ve geleneksel sanat sınırlarının ötesine geçmeleri ile ortaya çıkmaktadır (McNamara, 2023: 38).

Yapay zekâ, kültürel diyalog ve anlayışı artırmada da önemli bir rol oynamaktadır. Yapay zekâ destekli sanat projeleri, farklı kültürler arasında köprüler kurarak, kültürel önyargıların üstesinden gelinmesine ve kültürlerarası empati geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu projeler, yapay zekâ teknolojileri kullanılarak farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin bir araya getirilmesi ve ortak projeler oluşturulması ile gerçekleştirilir. Bu süreç, kültürler arası iletişimi ve anlayışı artırarak, farklı kültürel perspektiflerin daha iyi anlaşılmasını sağlar (Jiang vd., 2023: 370). Yapay zekâ destekli sanat eserleri, izleyicilere farklı kültürlerin estetik ve sembolik değerlerini deneyimleme fırsatı sunar ve bu da kültürel diyalogun güçlenmesine katkıda bulunur (McNamara, 2023: 40).

Dolayısıyla, yapay zekâ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürleri üzerindeki potansiyel etkileri, kültürel mirasın korunmasından sanatsal yaratıcılığın artırılmasına kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilir. Yapay zekâ, sanatın evrimini hızlandırarak, geleneksel ve modern unsurları bir araya getirerek yeni bir sanatsal dil oluşturmakta ve bu dil, hem Avrupa hem de Türk kültürlerinin gelecekteki sanatsal ifadelerini şekillendirmektedir (Maz-

zone ve Elgammal, 2019). Bu süreç, kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamanın yanı sıra, global sanat sahnesinde kültürel zenginliklerin daha geniş kitlelere ulaşmasını da mümkün kılmaktadır. Kültürel mirasın dijitalleştirilmesi ve yapay zekâ ile analiz edilmesi, geçmişin daha derinlemesine anlaşılmasını ve bu bilginin gelecek nesillere aktarılmasını sağlar (Huang ve Sturm, 2021: 20).

Sonuç

Bu çalışmada, 21. yüzyılda yapay zekâ destekli resimlerin dört sanatçı (Refik Anadol, Murat Palta, Mario Klingemann, Anna Ridler) ve sekiz eser üzerinden Avrupa ve Türk kültürlerinde temsillerini ve bu temsillerin kültürel ve sanatsal ifadelerine yansımalarını incelemiştir. Bulgular, yapay zekâ destekli resim üretiminin, sanatın tanımını genişlettiği ve sanatsal ifadenin yeni biçimlerini mümkün kıldığına işaret etmektedir. Özellikle Generative Adversarial Networks (GAN) gibi yapay zekâ algoritmalarının kullanımı, sanatçıların geleneksel yöntemlerle ulaşılması zor olan yenilikçi ve çeşitli estetik olanaklar sunmasına olanak tanımıştır. Bu teknolojiler, yapay zekâ destekli algoritmalar ve geniş veri setlerinin estetik kararlar almasına olanak tanımış, böylece insan ve yapay zekâ arasındaki iş birliği sanatın yaratıcı sürecini yeniden şekillendirmiştir. Örneğin, GAN'lar sanat eserlerini analiz ederek, yeni ve yaratıcı eserler oluşturabilir ve sanatçıların yaratıcı süreçlerini hızlandırabilir.

Bir diğer açıdan yapay zekâ teknolojilerinin, kültürel miras ve kimlik üzerindeki önemli etkileri gözlemlenmiştir. Yapay zekâ, kültürel eserlerin dijitalleştirilmesi ve yapay zekâ tabanlı analizlerle korunmasına ve erişilebilirliğinin artırılmasına katkı sağlamaktadır. Bu teknolojiler, kültürel eserlerin yüksek çözünürlüklü dijital kopyalarını oluşturarak, bu kopyaların bozulmasını engellemekte ve daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Dijital ortamlarda saklanan bu eserler, gelecekteki nesiller için önemli bir kültürel miras olarak korunabilir. Bu süreç, eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayarak kültürel mirasın sürdürülebilirliğine katkıda bulunur.

Yapay zekâ destekli sanatın, sanatın çağın teknolojik getirileri ile şekillenmesine ve çeşitli ve kapsayıcı yorumlarla paylaşılmasına olanak tanıdığı vurgulanmıştır. Yapay zekâ, marjinalize edilmiş grupların seslerini duyurmak için yeni platformlar ve araçlar sunarak, sanatsal ifade ve kültürel içeriklerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Bu durum, sanatın sosyal ve kültürel işlevleri üzerinde olumlu etkiler oluşturmaktadır. Örneğin, yapay zekâ destekli sanat eserleri, toplumun teknolojiyle olan etkileşimini ve tek-

nolojinin toplumsal yapılar üzerindeki etkisini yansıtarak, sanatın düşünsel ve eleştirel işlevlerini güçlendirmektedir. Yapay zekâ, kültürel eserlerin dijitalleştirilmesi ve bu eserler üzerinde yapay zekâ tabanlı analizlerin gerçekleştirilmesiyle, kültürel mirasın korunmasına ve erişilebilirliğinin artırılmasına katkıda bulunabilir. Ancak, bu teknolojik müdahaleler, kültürel mülkiyet, otantiklik ve temsil gibi kritik konuları da beraberinde getirmektedir. Kültürel eserlerin dijital kopyalarının oluşturulması ve bu kopyaların analiz edilmesi, bu eserlerin doğru ve etik bir şekilde temsil edilmesi gerektiği sorunsalını gündeme getirmektedir.

Yapay zekâ destekli sanatın yükselişi, sanatın özgünlüğü, yaratıcılığı ve insan dokunuşunun değeri üzerine yeniden düşünülmesine yol açmıştır. İnsan ve yapay zekâ arasındaki iş birliği, sanatın yaratılmasında yeni formlar ortaya çıkarmıştır. Bu yeni formlar, makine tarafından üretilen eserlerin ne kadar “insani” ve “özgün” olduğu tartışmalarını gündeme getirmiştir. Yapay zekâ destekli sanatın yaygınlaşması, toplumsal ve etik tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Sanatın ve yaratıcılığın doğası, yapay zekânın sanat üretimindeki rolü ve telif hakları gibi konular, bu teknolojinin sanat dünyasındaki yaygınlaşmasıyla daha da önem kazanmaktadır. Bu tartışmalar, kültürel değerlerin ve sanatsal özgünlüğün gelecekte nasıl tanımlanacağını şekillendirecektir.

Dolayısıyla çalışma, yapay zekâ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerinde nasıl bir iz bıraktığını ve bu teknolojinin sanat ve kültür alanlarında nasıl dönüştürücü bir etki yarattığını ortaya koyarak, yapay zekâ teknolojilerinin sanatsal yaratıcılığı teşvik ettiği, kültürel mirasın korunmasına katkıda bulunduğu ve sanatın çağın getirdiği teknolojik yenilikler ile ve kapsayıcı hale gelmesini sağladığı tespit edilmiştir. Bu bulgular, yapay zekâ destekli sanatın gelecekte daha geniş bir etki alanına sahip olacağını ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğini artıracak olduğunu göstermektedir. Araştırma bulgularına dayanarak, YZ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerindeki temsillerinin, bu teknolojinin kültürel ifade biçimlerini dönüştürme gücüne işaret ettiği sonucuna varılmıştır. Bu dönüşüm, toplumsal değerlerin, kültürel kimliklerin ve estetik anlayışların evrimine katkıda bulunmaktadır. Yapay zekâ destekli sanatın demokratikleşme sürecine olanak tanınması, çeşitli ve kapsayıcı yorumların paylaşılmasını teşvik ederek sanatın sosyal işlevini güçlendirmektedir.

Bu araştırmanın sınırlılıklarını da dikkate alarak gelecekteki çalışmalar için önerilerde bulunmak gerekirse, YZ'nin sanat üretimi üzerindeki etkilerini daha derinlemesine inceleyen ve çeşitli kültürel bağlamlarda YZ destekli

sanat eserlerinin resepsiyonunu araştıran çalışmalara ihtiyaç vardır. Ayrıca, YZ teknolojilerinin sanat ve kültür alanında etik ve felsefi tartışmaları nasıl şekillendirdiğini inceleyen multidisipliner araştırmalar da büyük önem taşımaktadır. Dolayısıyla, YZ destekli resimlerin Avrupa ve Türk kültürlerindeki temsilleri, kültürel ifade biçimlerinin nasıl dönüştüğünü ve bu dönüşümün toplumsal değerler, kültürel kimlik ve estetik anlayışlar üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Yapay zekâ, sanat ve kültür alanlarında devrim yaratma potansiyeline sahiptir ve bu alandaki ilerlemeler, multidisipliner bir yaklaşım ve kapsamlı bir diyalog gerektirmektedir.

Kaynakça

- Akçalı, Emel (ed.) (2016). *Neoliberal Governmentality and the Future of the State in the Middle East and North Africa*. New York: Palgrave Mac.
- Althusser, Louis & Balibar, Etienne (1997). *Reading Capital*. London and New York: Verso.
- Anadol, Refik (2015). "Visions of America: Ameriques". *ACM Siggraph 2015 Computer Animation Festival*. New York: Association for Computing Machinery, 155-155.
- Anadol, Refik (2022). "Space in the Mind of a Machine: Immersive Narratives". *Architectural Design*, 92(3): 28-37.
- Bulut, Şükran (2023). "Metaverse ya da Sanal Gerçeklik Kavramı ve Sanatçı: Refik Anadol'un Çalışmaları". *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 47(1): 69-76.
- Butler, Christopher (2002). *Postmodernism: A Very Short Introduction*. London: Oxford Paperbacks.
- Çelenk, Ayşegül ve Açııcı, Funda K. (2022). "Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları". *Akademik Sanat*, 17: 73-86.
- Horrocks, David & Kolinsky, Eva (eds.). (1996). *Turkish Culture in German Society Today 1*. New York: Berghahn Books.
- Horzum, Mehmet Barış vd. (2017). "Beş Faktör Kişilik Ölçeğinin Türk Kültürüne Uyarlanması". *Sakarya Uni. Journal of Education*, 7(2): 398-408.
- Hua, Sue (2022). "Disruption, Digitalization and Connectivity: Asia's Art Market in Transformation". *Arts*, 11(3): 57.

- Huang, Rujing & Sturm, Bob (2021). "Reframing 'Aura': Authenticity in the Application of AI to Irish Traditional Music". *2nd Conference on AI Music Creativity 2021*. AIMC, 1-18.
- Ihde, Don (1990). *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jiang, Hary H. et al. (2023). "AI Art and its Impact on Artists". *Proceedings of the 2023 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society*. ACM, 363-374.
- Karakaş, Sirel et al. (1999). "Stroop Test TBAG Form: Standardisation for Turkish Culture, Reliability and Validity". *Journal of Clinical Psychiatry*, 2(2): 75-88.
- Kızılaşafak, Elanur (2014). "Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış". *Fine Arts*, 9(4): 162-174.
- Mazzone, Marian & Elgammal, Ahmed (2019). "Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence". *Arts*, 8(1): 26.
- McNamara, Tace (2023). "Artificial Intelligence and the Emergence of Co-Creativism in Contemporary Art". *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, 11: 12-38.
- Oney Yazıcı, Ela et al. (2007). "Organizational Culture: The Case of Turkish Construction Industry". *Engineering, Construction and Architectural Management*, 14(6): 519-531.
- Poyrazlı, Şenel (2003). "Validity of Rogerian Therapy in Turkish Culture: A Cross-cultural Perspective". *The Journal of Humanistic Counseling, Education and Development*, 42(1): 107-115.
- Sak, Uğur (2020). "Giftedness and the Turkish Culture". *Conceptions of Giftedness*. Eds. Robert J. Sternberg & Janet E. Davidson. New York & London: Routledge, 279-305.
- Sirkeci, İbrahim et al. (2012). Turkish Culture of Migration: Flows Between Turkey and Germany, Socio-Economic Development and Conflict. *Migration Letters*, 9(1): 33-46.
- Spratt, Emily L. (2018). "Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation". *XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students*, 24(3): 34-43.
- Tezci, Erdoğan (2011). "Turkish Primary School Teachers' Perceptions of School Culture Regarding ICT Integration". *Educational Technology Research and Development*, 59: 429-443.

Tuna, Sinem (2021). “Kültürlerin Kesişim Noktasında Minyatür Sanatının Sinemasal Bağlamda Yorumlanması: Murat Palta Minyatürleri”. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1): 139-168.

URL-1: <https://anamed.ku.edu.tr/yapay-zeka-ve-sanat-edmond-belamy-nin-portresi/> (Erişim: 20.03.2024).

URL-2: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination-nyc/> (Erişim: 20.03.2024).

URL-3: <https://refikanadol.com/works/melting-memories/> (Erişim: 11.04.2024).

URL-4: <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Murat-Palta/17> (Erişim: 11.04.2024).

URL-5: <https://underdestruction.com/2020/08/29/neural-decay/> (Erişim: 17.05.2024).

URL-6: <https://medium.com/dipchain/mario-klingemann-memories-of-passersby-i-c73f72675743> (Erişim: 20.05.2024).

URL-7: <https://annaridler.com/mosaic-virus> (Erişim: 04.06.2024).

URL-8: https://dam.org/museum/artists_ui/artists/ridler-anna/myriad/ (Erişim: 21.06.2024).

URL-9: https://neuripscreativityworkshop.github.io/2022/papers/ml4cd2022_paper13.pdf (Erişim: 21.06.2024).

Yi, Mengze (2023). “Research on Artificial Intelligence Art Image Synthesis Algorithm Based on Generation Model”. *2023 2nd International Conference on 3D Immersion, Interaction and Multi-Sensory Experiences (ICDIIME)*. IEEE, 102-106.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



BIBLIOMETRIC ANALYSIS OF CONSTANTINOPLE STUDIES THROUGH VOSWIEVER

Woswiever ile Konstantinopolis Çalışmalarının Bibliyometrik Analizi

Metin KAYA*

ABSTRACT

This study aims to map the studies on the concept of Constantinople. Within the scope of quantitative data, the study aims to provide researchers with a systematic summary of the existing literature on Constantinople, the capital of the Byzantine Empire for about 11 centuries, using bibliometric analysis, and to identify trends and gaps in the study of Constantinople. The unit of analysis is based on the bibliometric data of different types of works scanned in the Web of Science database and published between 1975 and 2024. When examining the distribution of 1939 works on this subject according to the years of publication, the highest concentrations are observed in 2021 (144 works), 2022 (130 works), and 2019 (107 works). The authors who published the most works are Alessandra Bravi (13 works), Judith Herrin (13 works), and Sofia Kotzabassi (10 works). The predominant types of publications are journal articles (1280), book reviews (463), and book chapters (213). In terms of research fields, History (1018), Medieval Studies (733), Art (166), Archaeology (137), and Area/Regional Studies (65) are the most represented. Regarding the distribution of publications by country, the USA (258), Russia (197), and the UK (1377) are the leading publishers. The majority of works were published in English (1067), Russian (269), and French (184). The primary indexing databases include AHCI (1033), ESCI (581), and SSCI (122). The most frequently used keywords in publications on Constantinople include Byzantium (416 repetitions), Roman Empire (127 repetitions), Old Russian (70 repetitions), and Kemalism (58 repetitions).

Keywords: art history, Byzantine Empire, Byzantine cities, Constantinople, bibliometric analysis.

Öz

Bu çalışmada, Konstantinopolis kavramı üzerine yapılan çalışmaların haritasını çıkarmak hedeflenmiştir. Çalışmada, nicel veriler kapsamında bibliyometrik analiz kullanılarak, yaklaşık 11 yüzyıl boyunca Bizans İmparatorluğu'nun başkenti Konstantinopolis'e ilişkin mevcut yazının sistemli bir özetinin araştırmacıların dikkatine su-

* Dr., Research Assistant. Istanbul University, Faculty of Literature, Department of Art History, İstanbul/Türkiye. E-mail: metin.kaya@istanbul.edu.tr. ORCID: 0000-0003-1368-7537.

nulması, Konstantinopolis ile ilgili çalışma eğilimlerinin ve boşlukların tespiti amaçlanmıştır. Analiz birimi olarak Web of Science veri tabanında taranan ve 1975-2024 yılları arasında yayımlanmış farklı türdeki eserlerin bibliyometrik verisi baz alınmıştır. Bu konu ile ilgili 1939 eserin yayım yıllarına göre dağılımına bakıldığında, en fazla 2021 (144 eser), 2022 (130 eser) ve 2019 (107 eser) yıllarında yoğunlaşma olduğu; en fazla eser veren isimlerin Alessandra Bravi (13 eser), Judith Herrin (13 eser) ve Sofia Kotzabassi (10 eser) olduğu; yayım türünün ağırlıklı olarak dergi makalesi (1280), kitap incelemesi (463) ve kitap bölümü (213) türünde olduğu; araştırma alanları açısından Tarih (1018), Orta Çağ Çalışmaları (733), Sanat (166), Arkeoloji (137) ve Alan/Bölge Çalışmaları (65) alanlarında eser verildiği ve yayımların ülkelere göre dağılımı konusunda liderliğin ABD (258), Rusya (197) ve İngiltere (1377) menşeli yayımcılarda olduğu; başta İngilizce (1067) olmak üzere Rusça (269) ve Fransızca (184) eserler yayımlandığı; AHCI (1033), ESCI (581), SSCI (122) ve endekslerde taranan yayımların ağırlıkta olduğu tespit edilmiştir. Konstantinopolis ile ilgili yayımlarda en sık kullanılan anahtar sözcüklere bakıldığında 416 tekrar ile Byzantium, 127 tekrar ile Roma İmparatorluğu, 70 tekrar ile eski Rus, 58 tekrar ile Kemalizm ifadeleri başı çekmektedir.

Anahtar Sözcükler: sanat tarihi, Bizans İmparatorluğu, Bizans şehirleri, Konstantinopolis, bibliyometrik analiz.

Introduction

Constantinople, the capital of the Byzantine Empire, was founded in 324 by Constantine I on the site of the ancient Greek city of Byzantium. The new center of imperial authority consisted of the Great Palace and the Hippodrome complex located within the old city (Mango, 1991: 508). Although the city was later fortified for defense against its Thracian neighbors and enemies from Anatolia or from the sea, it had to be surrounded by walls from the earliest years (Müller-Wiener, 2001: 16). The plan of the city founded by Constantine I differs from the grid plan scheme used by the Romans in the construction of cities during their Imperial period, which envisaged main streets separated in a fan-shaped pattern and large streets cutting them. Although the most important role of Constantinople stems from the fact that it was both the capital and the residence of the Emperor, it should not be forgotten that this city was also an economic center (Müller-Wiener, 2001: 19). Many important studies have been conducted on such an important city until today. In this sense, this article aims to provide a systematic summary of Constantinople, the capital of the Byzantine Empire for nearly 11 centuries, using bibliometric analysis and to identify trends and gaps in the study of Constantinople.

There are various methods that can be used to analyze academic studies on a particular subject. Bibliometric studies have come to the forefront among these methods in recent years in many different disciplines. The term bibliometrics was first used by Pritchard (1969) (Siyavuş and Aydın, 2021: 2). Bibliometrics can be defined as a statistical analysis of data about books, journals, articles, theses and other academic publications obtained from typical databases (Kahraman, 2022: 210). It is not a stereotypical practice accepted by everyone. However, in the literature, analyses such as the distribution of research on various topics according to disciplines, countries and years, co-citation analysis, journals and authors that contribute the most to the relevant literature are frequently made. Bibliometric analysis is defined as the quantitative analysis of certain characteristics of scientific documents or publications such as the number of authors, the journal, subject, and publication information (Sarı and Delen, 2021: 182; Yalçın, 2010: 206-207; Alexandre-Benavent et al., 2018; Kahraman, 2022: 210). Bibliometric analysis method can reveal the relationship between a publication and other publications as well as quantitative and qualitative analysis of a large number of studies (Siyavuş and Aydın, 2021: 2; Raimbault, 2021: 15).

In this study, the general trend in the literature was taken into consideration and similar analyses were applied. A total of 1939 studies on Constantinople in the Web of Science database in History, Medieval Studies, Art History, Archaeology and Area/Regional Studies were analyzed. As a result of these examinations, answers were sought to questions such as the years in which studies on Constantinople, reflected in the WoS database, were concentrated in the social sciences, the faculties and universities that are prominent on an institutional basis, the most frequently covered topics, and the researchers whose ideas are most frequently consulted in academic publications. The aim of this study is to provide a better understanding of the relevant literature and to present a pioneering research for those who will conduct research on Constantinople in the future, especially in History, Medieval Studies, Art History, Archaeology and Area/Regional Studies, in order to identify the parts that are missing or need to be examined in the literature.

1. Method

In this section, the purpose of the study and the analyses conducted are given.

1.1. Purpose of the Study

As a result of the bibliometric analysis of the concept of Constantinople within the scope of History, Medieval Studies, Art/Art History, Archaeology and Area/Regional Studies as a result of quantitative data and numerical measurement indicators, it is aimed to present the studies on the concept to the attention of researchers with a holistic perspective.

1.2. Limitations

In this study, only the studies on Constantinople reflected in the Web of Science database were evaluated. While there are significant studies in many other databases, these were excluded from the scope of the study due to the lack of information and the deficiencies in conducting analyses, such as citation analysis and content analysis, in databases other than Web of Science. Compared to other databases, the Web of Science database is a citation index with much fewer deficiencies. Within the scope of our topic, an evaluation has been made on Constantinople, especially on research on History, Medieval Studies, Art History, Archaeology and Area/Regional Studies.

1.3. Data and Analysis

In this article, the VOSviewer program was preferred because it has strengths in terms of functionality in the field of Social Sciences and works more efficiently in Web of Science analysis. It is known that this program facilitates researchers to discover relationships and new concepts in the literature (Dirik et al., 2023: 173). In addition, it enables in-depth analysis of data sets due to its mapping, visualization and multidimensional analysis capabilities.

Different bibliometric analysis tools such as Google Scholar, Scopus, PubMed and NLM's MEDLINE, DBLP are used in the literature. Web of Science database was used in the current study. The selection of Web of Science database for various analyses, including bibliometric analyses, is an important factor for the reliability of research. The Web of Science database has advanced search indicators for advanced data analysis as well as various control mechanisms. In addition, this database includes high-quality and reliable studies in terms of publication ethics and provides access to a wide range of publications from many different disciplines.

On 19.06.2024, a Web of Science search with the keyword "Constantinople" in History, Medieval Studies, Art History, Archaeology and Area/Regional Studies yielded 1939 results. According to the years, 1280 jour-

nal articles, 463 book reviews, 213 book chapters, 78 early view (ongoing) studies, 62 editorial content, 18 review articles, 22 books and 9 notes were accessed from different disciplines, with the oldest being 1975 and the most recent 2024. In terms of disciplines, the majority of the studies seem to belong to the fields of History (1018), Medieval Studies (733), Art (166), Archaeology (137) and Area/Regional Studies (65). In general, there has been a gradual increase in the number of studies on the subject since the 2000s (Figure 1). The data were analyzed by author-citation-journal-country-institution and keyword analysis. As a database, the content indexed in Web of Science was taken as a criterion.

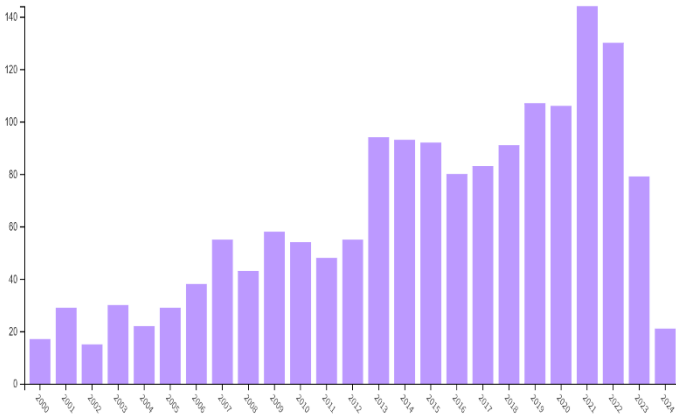


Figure 1. Distribution of studies on Constantinople in the Web of Science database according to the year range 2000–2024.

2. Findings

Under this heading, the findings of the study are presented. The results of the research process are presented under the headings of co-authorship of authors, citation of authors, citation of countries, citation of organizations, co-occurrence of author key words, bibliographic coupling of documents, bibliographic coupling of authors, co-citation of co-authors.

2.1. Co-authorship of Authors Analysis

The network map of author citation analyses with at least 1 publication and 1 citation criterion was created to determine the citation networks. In the analysis made on 11 units that were found to be interconnected, 2 clusters, 30 links and a total link strength of 729 were determined. The most cited authors were R. Bartlett with 192 citations, Bissera Pentcheva with 83 citations and I. James with 59 citations. However, these three authors are

not in the top three in terms of total link strength. Tomasz Wazny, R. H. Jordan, Rosemary Morris are in the top three in terms of total link strength. It can also be seen that the most cited authors (R. Bartlett with 192 citations, Bissera Pentcheva with 83 citations, I. James with 59 citations) are not the most connected authors. The authors who produced the most works do not appear to be among the most connected authors (Harris Jonathan, Sofia Kotzabassi and Peter Hatile respectively) (Figure 2).

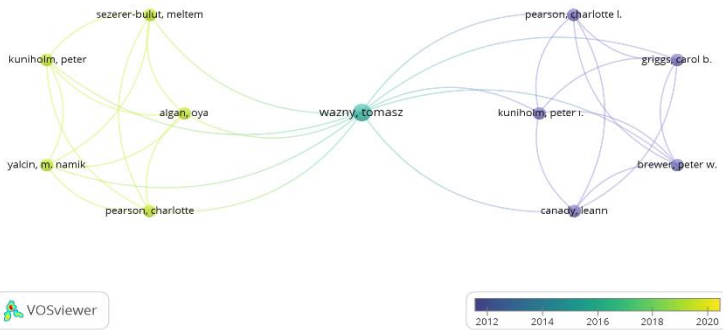


Figure 2. Co-author links showing collaboration between authors

2.2. Citation of Authors Analysis

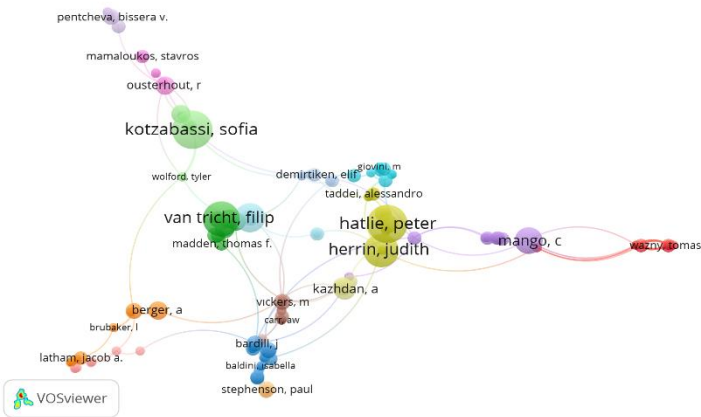


Figure 3. Citation links of authors

A network map was created for author citation analysis with the aim of identifying citation networks with at least 1 publication and at least 1 citation criteria. In the analysis made on 729 units that were found to be interconnected, 17 clusters, 280 connections and a total connection strength of

298 were determined. The most cited authors were R. Bartlett with 192 citations, Bissera V. Pentcheva with 83 citations and I. James with 59 citations. These three authors are not in the top three in terms of total link strength (Figure 3).

2.3. Citation of Countries Analysis

Forty-two correlated observation units were analysed in order to create a network map of the citations received by publications according to their country of origin under the criteria of at least 1 publication and 1 citation by a country. 13 clusters, 380 links and 1785 total link strengths were identified. The most cited countries were the USA (744 citations), the UK (289 citations) and Turkey (138 citations). In terms of total link strength, these countries are in the top three. In terms of number of publications, the ranking is as follows: USA (237 publications), UK (137 publications) and Turkey (66 publications) (Figure 4).

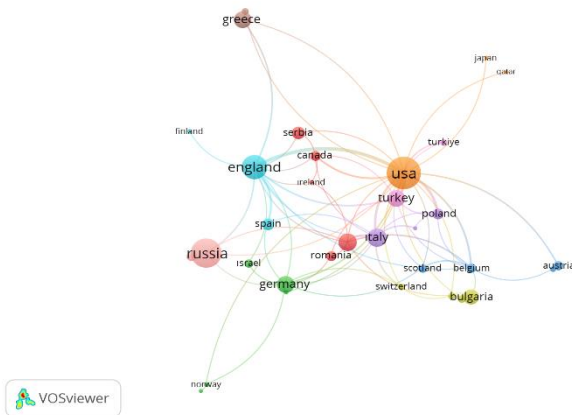


Figure 4. Citation links of countries

2.4. Citation of Organizations Analysis

In order to create a network map of inter-institutional citations, an analysis was made on 381 observation units with a relationship between them within the scope of the criteria of publishing at least 1 work by an institution and receiving 1 citation. The Russian Academy of Sciences (43 works), Dumbarton Oaks Research Library and Collection (22 works), Lomonosov Moscow State University (21 works) were represented by the most cited publications, while the address institutions of the most cited publications were Harvard University (94 citations), Stanford University (87 cita-

tions) and University of Chicago (47 citations). In total, there were 13 clusters, 118 links and a total link strength of 145 (Figure 5).

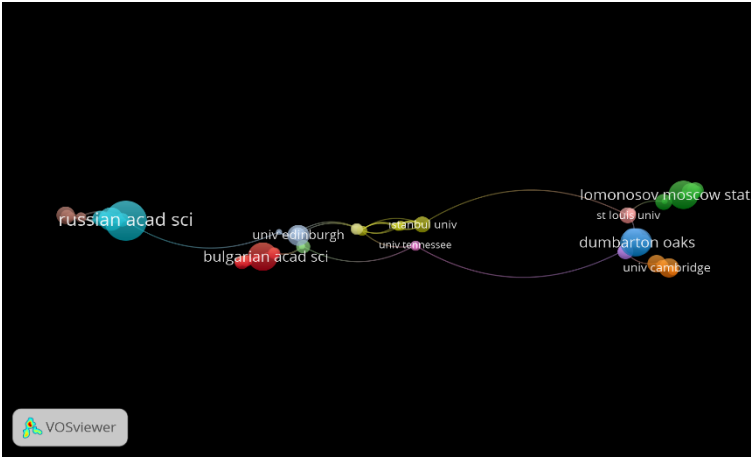


Figure 5. Attribution links of institutions

2.5. Co-occurrence of Author Key Words Analysis

When we look at the most frequently used keywords at least 5 times in publications on Constantinople, we see that Constantinople with 142 occurrences, Byzantium with 62 occurrences, Ottoman Empire with 45 occurrences, Patriarchate of Constantinople with 18 occurrences, Venice with 17 occurrences and Byzantine Empire with 16 occurrences. In terms of total link strength, the strongest expressions were Constantinople, Byzantium, Ottoman Empire and Byzantine Empire. As a result of the analysis, a total of 10 clusters, 228 links and 370 total link strengths were identified (Figure 6).

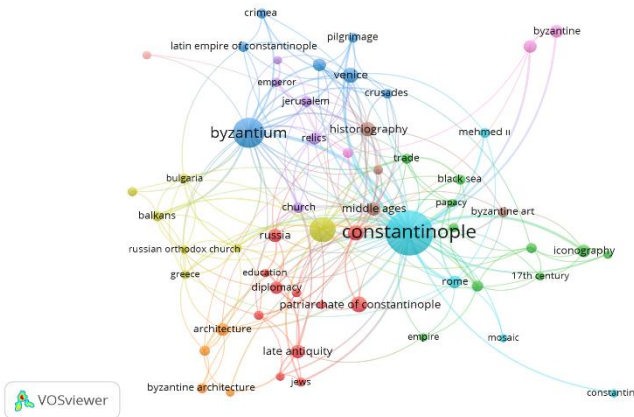


Figure 6. Most commonly used keyword links

2.6. Bibliographic Coupling of Documents Analysis

Bibliographic matching refers to the citation of a common work cited by two independent sources. According to the analysis conducted with 731 unit works selected with the criterion of having at least 1 citation and having a link between them, 25 clusters, 4069 links and 7237 total link strength were obtained. The publications with the highest number of bibliographic matches were Bartlett (2013) with 192 citations, Pentcheva (2011) with 79 citations and James (1996) with 59 citations. Works with the highest total link strength: Jonathan Harris (2017c), Flip Van Tricht (2011) and Elena Boeck (2021) (Figure 7).



Figure 7. Bibliographic matching links of the Works

2.7. Bibliographic Coupling of Authors Analysis

According to the analysis conducted with 729 units selected with the criterion of having published at least 1 work and received 1 citation, 32 clusters, 6523 links and 27088 total link strength were obtained. The authors with the highest number of bibliographic matches were R. Bartlett with 192 citations (361 link strength), Bissera V. Pentcheva with 83 citations (46 link strength) and I. James with 59 citations (120 link strength) (Figure 8).



Figure 8. Authors' bibliographic matching links

2.8. Co-citation of Co-authors Analysis

Different sources cited in a publication are called co-citation. According to the analysis conducted on 962 units with a minimum number of 10 citations, 7 clusters, 212168 links and 1556730 total link strength were identified. The authors with the highest number of co-citations are Cyril Mango (381), Gilbert Dagrón (152) and Paul Magdalino (140) (Figure 9).

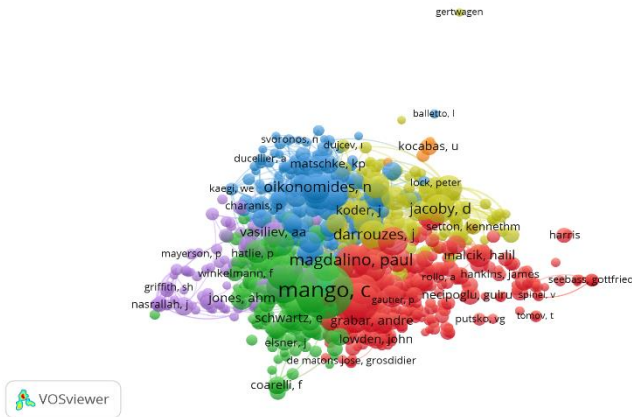


Figure 9. Links between co-cited authors

Conclusion

This article presents an overview of the academic studies published under the title of Constantinople in the Social Sciences using Web of Science databases. As a result of the descriptive and relational analyses applied in the study, it was determined that although the publications on Constantinople in the Web of Science database started in the 1970s, the proportion of works published until the 2000s constituted a small part of the whole. Since 2013, there has been a significant increase in the number of studies in the relevant literature. Russian Academy of Sciences (43 works), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, (22 works), Lomonosov Moscow State University come to the fore. The address institutions of the most cited publications are Harvard University, Stanford University and University of Chicago. A significant portion of the studies were published in English, Russian and French.

In our research, it is understood that Cyril Mango, Gilbert Dagrón and Paul Magdalino are the most frequently consulted researchers in the sources used by the studies published on the relevant subject. Apart from analyses such as co-citation analysis, source analysis, it is seen that the

analysis of keywords in bibliometric studies has an important place in making sense of the relevant literature. The most frequently used keywords in the keyword analysis of the studies in the created data set are Byzantium, Roman Empire and old Russian words. Another feature that draws our attention as a result of our research is that the most cited authors such as R. Bartlett, Bissera V. Pentcheva, I. James are not in the top three in terms of total link strength.

References

- Aleixandre-Benavent et al. (2018). "Trends in Global Research in Deforestation. A Bibliometric Analysis". *Land Use Policy*, 72: 293-302.
- Dirik, Deniz et al. (2023). "Post-Truth Kavramı Üzerine Yapılan Çalışmaların Vosviewer İle Bibliyometrik Analizi". *Sosyal Mucit*, 4(2): 164-188.
- Kahraman, Mustafa (2022). "İstanbul Üniversitesi Coğrafya Dergisi'nin Bibliyometrik Analizi". *Coğrafya Dergisi*, 44: 207-218.
- Mango, Cyril (1991). "Constantinople". *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1. Ed. Alexander P. Kazdan. Oxford: Oxford University Press.
- Müller-Wiener, Wolfgang (2001). *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*. Trans. Ülker Sayın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Raimbault, Juste (2021). "An Interdisciplinary Bibliometric Analysis of Models for Land-Use and Transport Interactions". *arXiv preprint arXiv:2102.13501*. <http://arxiv.org/pdf/2102.13501v1>.
- Sarı, Cemali & Delen, Nehir Nur (2021). "Ekoturizm Konusunun Ulusal Makalelerdeki Bibliyometrik Analizi". *Social Science Development Journal*, 27: 179-191.
- Siyavuş, Ahmet Emrah & Aydın, Tuğçe Nur (2021). "A Bibliometric Analysis of Urban Sprawl". *Papers in Applied Geography*, 8(2): 163-184.
- Yalçın, Haydar (2010). "Millî Folklor Dergisinin Bibliyometrik Profili (2007-2009)". *Millî Folklor*, 85: 205-211.

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

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

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

OSMANLI DEVLETİ'NDE MODERN SPOR SÜRECİ

Modern Sports Process in the Ottoman Empire

Merve Burcu MARAL*

Öz

Osmanlı Devleti Tanzimat ile beraber siyasî, askerî, ekonomik, kültürel alanda değişimler yaşamıştır. Bunların yanı sıra sporda da bazı gelişmeler görülmektedir. Tanzimat ile beraber geleneksel sporların yanında Batı'daki modern sporlar Osmanlı Devleti'ne okullar aracılığıyla girmeye başlamıştır. Avrupa'dan getirilen hocalar ve ders programlarına eklenen beden eğitimi, yani “riyazat-ı bedeniye” dersi modern sporun ilk adımlarıdır. Modern spor, geleneksel sporlardan farklı olarak askerî güce dayalı değil sağlıklı birey olmaya yöneliktir. Başlarda bir arada ilerleyen geleneksel ve modern spor zamanla modern sporun ön planda olduğu bir hal almıştır. Özellikle jimnastik, Osmanlı Devleti'nde modern sporun karşılığı olmuştur. Futbol, basketbol, voleybol, tenis, bisiklet, deniz sporları gibi günümüz modern sporların görülmesi daha sonra olmuştur. Günümüzde geleneksel sporlardan güreş, okçuluk, at biniciliği gibi sporlar varlığını sürdürmektedir. Modern sporun günümüzdeki halini alması uzun bir zamana yayılmıştır. Geleneksel sporların terk edilmesi ya da modern sporun halk tarafından benimsenmesi kolay olmamıştır. Bu çalışmada modern spordan önce var olan geleneksel spor ve modern sporun oluşum süreci hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra futbol, basketbol, tenis, kürek, golf, deniz sporları, boks, voleybol gibi modern sporlar hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: spor, modernleşme, Osmanlı, riyazat-ı bedeniye, jimnastik.

ABSTRACT

The Ottoman State experienced political, military, economic and cultural changes with the Tanzimat. In addition to these, there are some developments in sports. Along with traditional sports, modern sports from the West began to enter the Ottoman State through schools with the Tanzimat. The teachers brought from Europe and the physical education, or “riyazat-ı bedeniye” [body-training] course added to the curriculum were the first steps of modern sports. Modern sports, unlike traditional sports, are not based on military power but on being a healthy individual. Traditional and modern sports, which initially progressed together, eventually became

* Doktora Öğrencisi. İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: merveburcud91@gmail.com. ORCID: 0009-0003-2891-5210.

more prominent in modern sports. Gymnastics, in particular, became the equivalent of modern sports in the Ottoman State. Modern sports such as football, basketball, volleyball, tennis, cycling and sea sports were seen later. Today, traditional sports such as wrestling, archery and horseback riding continue to exist. It took a long time for modern sports to take their current form. It was not easy for traditional sports to be abandoned or for modern sports to be adopted by the people. In this study, information is given about traditional sports that existed before modern sports and the formation process of modern sports. Then, information is given about modern sports such as football, basketball, tennis, rowing, golf, sea sports, boxing, volleyball.

Keywords: sports, modernization, Ottoman, riyazat-ı bedeniyye, gymnastics.

Giriş

Osmanlı Devleti güç kaybederek gerilemeye başladığı dönemde eski gücünü tekrar kazanabilmek amacıyla yüzünü Batı'ya dönmüştür. Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali'nin getirmiş olduğu modernleşmeye ayak uydurabilmek, siyasi ve askeri gücünü tekrar kazanabilmek amacıyla Abdülmecid tarafından 3 Kasım 1839 tarihinde Gülhane Park'ında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Devleti siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel anlamda resmi bir yenileşmeye adım atmıştır.

Tanzimat Fermanı'nın etkisiyle hız kazanan modernleşme, Osmanlı Devleti'nde sadece siyasi ya da askeri alanda kalmamış, sporda da kendini göstermiştir. Osmanlı Devleti'nde spor, Tanzimat ile beraber görülmeye başlanan modern sporlardan önce de var idi ancak geleneksel spor olarak adlandıracağımız cirit, okçuluk gibi sporlar şeklinde olup bunlar askeri güce dayalıydı. Modernleşme ile beraber askeri güce dayalı bu geleneksel sporlar geri planda kalmaya başlamıştır. Geleneksel ve modern sporlar bir arada yer alsa da zamanla modern sporlar ön plana çıkmıştır. Modern sporun okulların ders programlarına eklenmesi ve zamanla halk tarafından desteklenmesi geleneksel sporların önemini yitirmesine sebep olmuştur.

Tanzimat süreciyle beraber Batı'dan getirilen modern spor, Osmanlı Devleti'nde ilk olarak askeri okulların ders programına eklenen jimnastik dersi ile görülmüştür. Askeri okullardan Mekteb-i Harbiye, Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Bahriye'nin ders programlarına jimnastik dersi eklenmiştir. Askeri okulların yanı sıra Mekteb-i Sultani'nin ve 1869 Maarif-i Umumiyye ile de diğer sivil okulların ders programlarına jimnastik dersi eklenmiştir (Atalay, 2007: 30). Okullarda modern spor olarak öncelikle jimnastiğin yer almasının sebebi, askeri okullara yurt dışından getirilen beden

eğitimi hocalarının jimnastik alanında uzman olmasıdır. Yurt dışından getirilen hocaların jimnastik kökenli olması ve sporu “riyazat-ı bedeniye” yani “beden sağlığı” olarak değerlendirmeleri de modernleşme sürecinde askeri güce dayalı geleneksel sporların geri planda kalmasında bir etken olmuştur.¹

Modern spor her ne kadar öncelikle jimnastik olarak algılansa da zamanla futbol, voleybol, basketbol, bisiklet, boks, tenis gibi diğer modern sporlar da Osmanlı Devleti’nde görülmeye başlanmıştır. İngiliz ve Rum ailelerde görülen futbol ve tenis zamanla modern sporun halk tarafından da benimsenmesini sağlamıştır. Jimnastik daha çok okullarda bir ders olarak kalsa da diğer modern sporlar gençler arasında yayılarak bu sporların takımları oluşmaya başlamıştır. Bugün Beşiktaş, Galatasaray, Fenerbahçe gibi takımların ilk adımları Tanzimat Dönemi’nde modern sporu benimsemeye başlayan bu gençler tarafından atılmıştır. Halk tarafından amatör bir şekilde yaklaşılacak modern sporlar zamanla kulüpleşerek ve federasyon adı altında toplanarak kurumsallaşmıştır.

Osmanlı Devleti’nde modern spor sadece ders ya da kulüp olarak kalmamış basın hayatında da kendisini göstermiştir. Mustafa Ziya tarafından çıkartılan ilk spor dergisi *Futbol*, Selim Sırrı Tarcan tarafından çıkartılan *Terbiye ve Oyun* adlı dergi, Cemi Halit Bey tarafından çıkartılan *İdman* dergisi (Canşen, 2015: 35), Keçecizade İzzet Fuat tarafından çıkartılan *Sipahi* mecmuası, Çelebizade Said Tefik tarafından çıkartılan *Spor Âlemi* dergisi bu dönemin önemli spor dergileridir. Bu dergiler hem Osmanlı Devleti’nde hem de Batı’daki spor haberlerine yer vererek halkı modern spor anlamında bilinçlendirmiş ve modern sporun gelişmesi için katkıda bulunmuştur.

1. Osmanlı Devleti’nde Geleneksel Spor

Osmanlı Devleti spora ve sporcuya her zaman önem veren bir devlet yapısına sahipti. Okçuluk, güreş, ata binmek, cirit, avcılık gibi geleneksel sporlar padişahlar tarafından desteklenmekteydi. 2. Mehmed zamanında Ok Meydanı oluşturularak okçuluk, Pehlivanlar Tekkesi oluşturularak güreş için adımlar atılmıştır. 2. Beyazıd, “güreşçiler bölüğü” oluşturmuştur. 2. Mahmud, at binmek, tüfek atmak, okçuluk gibi sporlarda başarılı olan bir padişah olarak bilinmektedir. Sultan Abdülaziz zamanında da Kağıthane’de at yarışları yapılmaktaydı. Sarayda bayramlarda cirit, ok gibi sporlarla tören açılışı yapılırdı (Çelik ve Bulgu, 2010; Fişek, 1985).

¹ Ayrıntılı bilgi için bk. (Soyer, 2004).

Osmanlı Devleti'nde saray, askerî kurumlar ve tekkeler geleneksel sporun ders olarak verildiği yerlerdi. Enderun Mektebinde, medrese derslerinin yanı sıra cirit, ok dersleri verilmekteydi. Talime dayalı sporlarla ordu için asker yetiştiriliyordu. Dini kurum olan tekkeler, halka yönelik eğitim merkezleriydi. Bu tekkelerde geleneksel sporlardan güreş, müsabaka halini alarak tekkeler arası yarışa dönüşmüştür. Pehlivan Mamur Tekkesi, Hoca Cüzzâ Pehlivan Tekkesi o dönemin önemli spor tekkeleridir (Bilge, 1989: 15). Kırkpınar güreşleri, Osmanlı Devleti'nin geleneksel sporlarından günümüze miras kalmıştır. Askeri kurumlardan biri olan Acemioğlanlar Mektebi, devşirilen çocukların yeniçeri olarak yetiştirilmesini sağlayan bir kurumdu. Burada cirit, ok, at biniciliği dersleri verilerek orduya asker desteği sağlanırdı. Canbazhanelerde sarayda yapılan kutlamalar için hokkabaz ve canbaz yetiştirilirdi. Bu kurumların yanı sıra Galatasaray, İbrahim Paşa Sarayı, Edirne Sarayı o dönemin önemli spor merkezleri olmuştur (Bilge, 1989: 16-17).

Osmanlı Devleti'nde geleneksel sporlar; okçuluk, cirit, cündilik, ata binmek, matrak, zorbazlık, gürz, güreş gibi sporlardır. Okçuluk, cirit ve cündilik geleneksel sporların en yaygın olanlarıdır. Osmanlı Devleti her zaman askere ihtiyaç duyduğundan bu sporlar ön plandaydı. Cirit ve cündilik at binmeye gerek duyan Osmanlı erkekleri için önemli bir talimdi. Osmanlı Devleti'nde bu sporlar resmi törenlerde ve davetlerde padişah isteği üzerine gösteri olarak da sunulurdu. Yeniçeri askerlerine kılıç eğitimi olarak verilen matrakta bir elde matrak bir elde de kalkanla talim yapılırdı. Zorbaz ya da gürz sporu ağırlık kaldırma ile askerlere talim şeklinde yaptırılırdı. Savunma sanatına yönelik bir talim olan tomak oyunu oynatılırdı. Günümüzde hala devam eden koşu, Osmanlı'da yaya koşusu olarak geçen talim şeklinde bir geleneksel spordu. Burada adı geçen tüm geleneksel sporlar güç odaklı, askerliğe yönelik sporlardır (Dizdar, 2016: 2-7).

Geleneksel sporlardan okçuluk günümüzde de devam eden geleneksel bir spordur. Ok Meydanı'nda yer alan Okçular Tekkesi günümüze miras kalmıştır. Günümüzde olimpiyatlarda ön planda olduğumuz bir spor haline gelmiştir. Ata binmek ve güreş de yine günümüze miras kalan geleneksel sporlardandır. Veli Efendi'de yapılan at yarışları ve Kırkpınar güreşleriyle bu geleneksel sporlar yaşamaktadır. Gürz, matrak, zorbazlık gibi geleneksel sporlar ise günümüzde görülmemektedir.

2. Modern Sporun Oluşum Süreci

Osmanlı Devleti güç kaybetmeye başladığı bir dönemde toparlanabilmek ve gücünü kazanabilmek için yüzünü Batı'ya döndürerek modernleşme

çabasına girmiştir. Modernleşme adına ciddi bir adım atılarak Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Siyasi ve askeri güç amacıyla ilan edilen Tanzimat Fermanı ile paralel hız kazanan modernleşme, sadece bu alanlarda kalmararak kültürel hayatı ve günlük hayatı da etkilemiştir. Siyasi, askeri, kültürel ve sosyal yapının yanı sıra Osmanlı Devleti'nde var olan geleneksel sporlar da bu modernleşme sürecinden etkilenmiştir. Modern spor, Osmanlı Devleti'ne askerî okullar aracılığıyla girmiştir.

Osmanlı Devleti'nin modern spor olarak karşılaştığı ilk spor, jimnastiktir. İlk kez 1863 yılında Osmanlı ordusuna subay yetiştiren okul olan, Fransızca eğitim veren Mekteb-i Harbiye'nin ders programına Batılı jimnastik olarak "riyazat-ı bedeniye" eklenmiştir. Mekteb-i Harbiye'de derslerden sonra M. Martin adlı hocayla spor çalışmaları yapılmış ve nitelikli subay yetiştirilmesi amaçlanmıştır (Çelik ve Bulgu, 2010: 140). Yine 1863 yılında Askerî İdadîlere de jimnastik; 1864 yılında Harbiye Okuluna jimnastik, meç, eskrim dersleri konulmuştur (Dever ve İslam, 2015: 161).

Askerî okulların yanı sıra modern sporda önemli bir yeri olan Galatasaray Lisesi'nin yani Mekteb-i Sultanî'nin ders programına 1 Eylül 1868'de jimnastik dersi eklenmiştir. Fransız liseleriyle ders programı olarak aynı giden Mekteb-i Sultani, Fransa'dan beden eğitimi hocaları getirmiştir. Bu hocalar ile sabahları ikişer saat jimnastik dersi yapılmaktaydı. Askerî okullar ve Mekteb-i Sultaninin yanı sıra sivil okulların ders programına modern spor, 1869'da Maarif-i Umumiyye Nizamnamesi ile girmiştir. 1869'da erkek rüştiyelere, 1870'te Mekteb-i Tıbbiye'ye ve sivil okullara, 1873'te Darüşşafaka'ya, 1877'de idadîlere, 1884'te Bahriye mekteplerine, 1893'te Protestan okullarının kısm-ı idadîlerine, 1895'te Darülmuallimat'lara, 1907'de Mülkiye Mektebi'nin idadî kısmına jimnastik dersi konulmuştur (Dever ve İslam, 2015: 162).

Okullarda modern sporun yaygınlaşması bu alanda eğitimli hoca ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Mekteb-i Sultani; Curel, Monsieur Moiroux, Monsieur Martinetti, Stangalli gibi alanında önemli spor hocalarını getirerek modern sporun gelişmesine katkı sağlamıştır. Yurt dışından getirilen Curel, Monsieur Moiroux, Monsieur Martinetti, Stangalli gibi hocalar Osmanlı Devleti'nde hem modern spor dersleri vermiştir hem de burada hocalar yetiştirmiştir. Stangalli'nin öğrencisi olan Faik Üstünidman Türk modern spor tarihinin önemli hocalarından biri olmuştur. Bu hocalardan etkilenecek yurt dışına eğitime giden Selim Sırrı Tarcan da Türk modern spor tarihinde önemli bir yer edinmiştir (Yıldız, 1979: 300-301).

Osmanlı Devleti'ne modern spor her ne kadar jimnastik olarak girse de jimnastik kolay benimsenen bir spor olamamıştır. Okullarda ders programında önemli bir yere sahip olan jimnastik, halk tarafından benimsenmemiştir ve ön yargıyla bakılan bir spor olmuştur. Halk, jimnastiği cambazların yaptığı tehlikeli hareketlerden ibaret görmüştür. Yurt dışında Alman ve İsveç jimnastiği eğitimi alan Selim Sırrı Tarcan, bu önyargıyı yıkabilmek için dergilerde yazılar yayımlamış, kendi açtığı jimnastikhane de jimnastik dersi vermiştir. Yurt dışından getirilen hocalardan biri olan Curel, Kağıthane'de bir İdman Bayramı düzenleyerek gençleri jimnastiğe teşvik etmiştir (Yıldız, 1979: 300-301).

Halkın modern spor ile tanışması daha geç bir zamanda olmuştur. Askerî okullarda görülen meç, eskrim, jimnastik gibi modern sporlardan ziyade halkın tanıştığı ya da daha çabuk benimsediği modern spor, futbol olmuştur. İngiliz ve Rum ailelerinden gördükleri ragbiyi kendi aralarında oynamaya başlayan gençler, futbol takımları kurmuştur. Ancak 2. Abdülhamit zamanında uygulanan istibdat sebebiyle toplu halde yapılan eylemlere karşı çıkıldığı için futbol yasaklanmıştır. Baskılara rağmen halk, futbolu bırakmayarak gizli gizli oynamaya devam etmiştir. Modern spor olarak jimnastik ve futbol, Osmanlı Devleti'nde daha baskın ve yaygın görülse de deniz sporları, tenis, boks, bisiklet, basketbol, voleybol, bilardo gibi modern sporlar da Osmanlı Devleti'nde görülmeye başlanmıştır (Dizdar, 2016: 12-14).

Tanzimat süreci ile modernleşmeye başlayan spor, 2. Abdülhamit zamanında bir baskıyla karşılaşsa da Meşrutiyet ile beraber özgürleşmiştir. Meşrutiyet Devri'nde de okulların ders programına jimnastik dersi eklenmeye devam edilerek 1895'te Darülmua'llimat'lara jimnastik dersi konulmuştur. Bu dönemde okullarda jimnastiğin yanı sıra izcilik de ders olarak okutulmaya başlamıştır. 1910'da liselerin, 1911'de idadîlerin ders programına izcilik eklenmiştir ve 1912'de de Osmanlı Keşşafı Cemiyeti kurulmuştur (Dizdar, 2016: 12-14).

Modern sporların kulüpleşmesi hız kazanmış ve federasyon adı altında kurumsal bir yapı kazanmıştır. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu özgür ortam ile beraber Türkler, olimpiyatlarda yer almaya başlamıştır. Osmanlı Devleti, istibdat döneminde 1896 Atina, 1900 Paris, 1904 Saint Loius olimpiyatlarına katılamamıştır. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber Osmanlı Devleti, ilk kez 1908 Londra Olimpiyatları'na katılmıştır. 1912 Stockholm Olimpiyatları'nda da Osmanlı Devleti kendini göstermiştir. Ancak olimpiyatlarda acemi olduğu için bir başarı elde edilememiştir. Bu nedenle Selim Sırrı Tarcan, Ali Sami

Yen ve Burhaneddin Felek tarafından Osmanlı Milli Olimpiyat Cemiyeti kurulmuştur (Çelik ve Bulgu, 2010: 144; Dizdar, 2016: 13-14).

3. Osmanlı Devleti'nde Modern Sporlar

Futbol: Modern spor her ne kadar jimnastik ile Osmanlı Devleti'ne girse de halkın benimsediği ve yaygınlaşmasını sağladığı modern spor futboldur. Her ne kadar o dönemde devlet tarafından kalabalık halde oynanmasından dolayı ilk zamanlar düzeni bozacak toplu bir eylem gibi görülüp yasaklansa da halk futboldan uzaklaşmamıştır. Osmanlı Devleti'nde futbol, en yaygın olan ve daha çabuk kulüpleşen bir spor olmuştur.

Futbol, Osmanlı Devleti'nde Selanik ve İzmir'de Rum ve İngilizler tarafından oynanan bir spordur. İzmir'de gördüğü futbolu İstanbul'a getiren James La Fontaine; 1897'de İngiliz, Rum ve Ermenilerden oluşan Kadıköy Football Association Kulübü'nü kurar (Hasdemir, 2010: 21). Papaz Çayırında oynanan maçlardan etkilenen gençler Kadıköy'de 1899'da ilk futbol kulübü olan "Black Stockings" kulübünü kurmuştur. 1902'de İngiliz ve Rumlar Cadi-keu Football Club yani Kadıköy Futbol Kulübünü; Moda Futbol Kulübünü, İngilizler Elpis ve İmogene kulüplerini (Hasdemir, 2010: 22-23) kurmuşlardır. Futbol başlarda siyasi baskıdan dolayı yabancı milletlerin elinde olsa da Meşrutiyet'in ilanından sonra Beşiktaş, Fenerbahçe, Galatasaray gibi Türk kulüplerin kurulmasıyla futbolda Türkler kendini gösterebilmiştir. "Bereket jimnastik Kulübü" olarak faaliyete geçen, 1909'da "Beşiktaş Osmanlı Jimnastik Kulübü" adını alan Beşiktaş; jimnastik, atletizm, eskrim, güreş, boks gibi sporların da yer aldığı ilk Türk spor kulübü olur. Galatasaray Lisesi hocalarından Ali Sami Yen, Mekteb-i Sultanî öğrencileriyle birlikte 1905'te Galatasaray'ın kurulmasını sağlayarak Türk futboluna katkı sağlamıştır. Stadı olan ilk spor kulübü olarak Kadıköy'de gençlerin kendi imkânlarıyla kurduğu Fenerbahçe de 1907'de futbola dâhil olur (Hasdemir, 2010: 32-81). Bu kulüplere daha sonraki dönemlerde Beykoz, Hilal, Darüşşafaka, Nişantaşı, Hilal, Haydarpaşa gibi kulüpler eklenmiştir. Kulüp sayısının artmasıyla beraber futbolda lig yapısı oluşmaya başlamıştır.

Basketbol: Futboldan sonra günümüzde önemli sporlardan biri olan basketbol, Türklerde daha geç dönemlerde oluşum göstermiştir. Basketbol, ilk olarak Mekteb-i Sultani'de oynanmıştır. Kulüp olarak da ilk Fenerbahçe'de yer almıştır (Yıldız, 1979: 359-360).

Voleybol: Voleybol, Osmanlı Devleti'nde YMCA'nın temsilcisi Helmut Braun'un 1919'da okullarda voleybol maçı yaptırmasıyla yaygınlık kazan-

miştir ancak ilk dönemlerde bir kulüp bünyesinde yer almamış, okullarda maç şeklinde görülmüştür (Kılıç, 2011: 76-77).

Bisiklet: Bisiklet, Avrupalıların daha yoğun olduğu İzmir, Selanik ve İstanbul'da görülse de kulüp olarak geç dönemde kendine yer bulmuştur. İlk olarak Fenerbahçe'de görülmüş ve Fenerbahçe tarafından düzenlenen spor bayramında bisiklet yarışı yapılmıştır (Yıldız, 1979: 347-348).

Kürek: Kürek sporu ilk olarak 7 Eylül 1913'te Donama-ı Osman-ı Muaveneti Millîye Cemiyeti'nin Moda Kulübü'nde düzenlediği bir yarışta görülmüştür. Yarışta Türklerden Mekteb-i Sultanî, İstanbul Mekteb-i Sultanî; Moda ve Yachting gibi kulüpler yer almıştır. 1914'ten sonra Fenerbahçe, Galatasaray, Altınordu, Anadolu, Haliç İdman Yurdu kulüpleri kürek takımları kurmuştur (Yıldız, 1979: 352-354).

Tenis: Günümüzde popüler bir spor olan tenis, Osmanlı'da çok geç dönemde kendini göstermiş bir spordur. İlk zamanlar daha çok Avrupalıların tekelinde olan bir spor olmuştur. Kulüpleşme arttıkça kulüpler kendilerine tenis kortları yaptırarak bu sporun gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Boks: Boks, 1. Dünya Savaşı sonrası İstanbul'daki düşman donanması askerleri arasında yapılan boks maçlarıyla görülmüştür. Beyoğlu'nda yabancı askerler ve Türkler arasında yapılan mücadeleler milli bir savaş olarak algılanmaktaydı. Musevi bir Türk olan Adil Aşkiyani, 1920'de Fransız Boks Federasyonu dâhilinde bir boks topluluğu oluşturmuştur. "Sokak Ringleri" adıyla boks maçları düzenlenirdi. Fenerbahçe, Galatasaray, Kurtuluş, Beşiktaş boks ilgi göstermeye başlayan kulüplerden olmuştur.

Golf: Golf, başlarda herhangi bir saha bulunmadığı için gelişme göstermesi zaman alan bir spor olmuştur. 1895'te İstanbul Golf Kulübü'nün ve 1911'de Boğaziçi Golf Kulübü'nün kurulmasıyla golf gelişme gösterecek bir alan bulmuştur (Kılıç, 2011: 40).

Güreş: Osmanlı Devleti'nde Kırkpınar güreşi olarak nam salan geleneksel güreş, Tanzimat ile modern minder güreşine dönmüş ve Beşiktaş Osmanlı Jimnastik Kulübü'nde spor dalı olarak yerini almıştır (Yıldız, 1979: 341-342).

Kılıç: Geleneksel sporlardan biri olan kılıç, Tanzimat ile beraber "eskrim" olarak okullarda ders olarak okutulmuştur. Kulüpleşme döneminde ise Beşiktaş Osmanlı Jimnastik Kulübü'nde ve Fenerbahçe Kulübü'nde yer almıştır.

Yüzme: Batı'dan Mekteb-i Sultani'ye getirilen jimnastik hocalarından Monsieur Moiroux, burada jimnastiğin yanı sıra yüzme dersi de vermiştir. Spor müsabakası olarak yüzme, 1923'te Galatasaray Kulübü tarafından Büyükdada'da düzenlenmiştir (Yıldız, 1979: 366).

Sonuç

Osmanlı Devleti Tanzimat öncesinde ve sonrasında her zaman sporla iç içe olmuş ve sporu desteklemiştir. Tanzimat Dönemi'nin getirmiş olduğu modernleşmenin bir yansıması olarak görülmeye başlanan modern spordan önce de Osmanlı Devleti'nde spor yer almaktaydı. Geleneksel spor olarak karşımıza çıkan kılıç, at biniciliği, cirit gibi sporlar günlük hayatın bir parçasıydı. Osmanlı Devleti'nde geleneksel sporlar talim şeklinde, güç artırmaya yönelikti. Tanzimat öncesinde Osmanlı Devleti'nde saray, Acemioğlanlar mektebi ve tekkeler, canbazhaneler eğitim kurumları olarak örgütlenen kurumlardı. Bu kurumlarda medrese derslerinin yanı sıra geleneksel sporlar da ders olarak verilmekteydi. Sarayda yani Enderun mektebinde medrese derslerinin yanı sıra talim şeklinde yaptırılan cirit, okçuluk, cündilik gibi sporlarla orduya asker yetiştirilmekteydi. Acemioğlanlar mektebinde devşirme çocuklara cirit, ok, at biniciliği dersleri verilerek orduya asker yetiştirilmekteydi. Enderun mektebi ve Acemioğlanlar mektebi daha çok sarayın askeri gücüne yönelik, halka kapalı kurumlardı. Tekkeler dini bir kurum olmakla beraber halkın ulaşabileceği spor merkezleri olarak da görev yapmaktaydı. Tekkelerde yapılan güreş müsabakaları halkı spora karşı teşvik etmekteydi. Canbazhanelerde ise sarayda yapılan kutlamalar için hokkabaz ve cambaz yetiştirilirdi.

Osmanlı Devleti gerileme sürecinde eski gücünü kazanabilmek için Sany Devrimi ve Fransız İhtilali'nin getirmiş olduğu modernleşmeye ayak uydurmak amacıyla Tanzimat Fermanı'nı ilan etmiştir. Siyasi, askeri bir toparlanma amacıyla ilan edilen bu ferman, aynı zamanda sosyal hayatı da etkilemeye başlamıştır. Bu modernleşmenin bir sonucu olarak geleneksel sporların yanı sıra Osmanlı Devleti'nde modern spor oluşmaya başlamıştır. Ayakta kalmanın ve yenileşmenin bir çözümü olarak görülen Tanzimat Fermanı ile sporda görülen değişimler ve Batı'dan alınan modern sporlar, geleneksel sporlarla başlarda bir arada devam etse de zamanla bunlar baskın hale gelmiştir. Talime dayalı olan, askeri güce yönelik geleneksel sporlar Tanzimat ile beraber önemini yitirmiştir ancak geleneksel sporlar tamamen yol olmamıştır. Günümüzde geleneksel sportlardan okçuluk, güreş, avcılık hala devam etmektedir. Türkler okçuluk alanında başarılı sporcular yetiştirdi-

erek olimpiyatlarda önemli başarılar almaya devam etmektedir. Kırkpınar güreşleri hala önemli bir değerimiz olarak yerini korumaktadır.

Modern spor Osmanlı Devleti'nde yurt dışından getirtilen hocaların jimnastik kökenli olmasından kaynaklı olarak "jimnastik" olarak algılanmaktaydı ve askeri okulların programına da eklenen ilk spor olmuştur. Ancak okullarda benimsenen jimnastik, halk tarafından cambazlık olarak algılanmış ve benimsenememiştir. Hocaların halka açık jimnastikhaneler kurmasına, dersler vermesine, yarışlar düzenlemesine rağmen bu spor okul bazında ders ve olimpiyatlarda atletizm olarak devam etmiştir. Modern sportlardan futbol en hızlı benimsenen ve yayılan spor olmuştur. Diğer modern sporların gelişmesi daha sonraki dönemlere kalacaktır. Gençlerin kendi arasında küçük gruplar halinde oynamaya başladıkları futbol, 2. Abdülhamit tarafından yasaklanmıştır. Ancak futbol tüm baskılara rağmen oynanmaya devam edilmiş ve modern spor olarak profesyonel takımlaşmanın ve kulüpleşmenin en hızlı ve en fazla olduğu bir spor olmuştur. Özellikle Meşrutiyet ile beraber özgürleşen ortam modern sporların kulüpleşmesinin de önünü açmıştır. Şu an bilinen Beşiktaş, Galatasaray, Fenerbahçe gibi kulüplerin temelleri bu özgürleşen ortamda atılmış ve modern spor kurumsallaşmaya başlamıştır. Futbolun yanı sıra voleybol, basketbol, yüzme, boks, tenis gibi sporlar da yerini almaya başlamıştır.

Kaynakça

- Atalay, Ayşe (2007). "Osmanlı ve Genç Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Sporda Batılılaşma Hareketleri". *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 2(2): 30-35.
- Bilge, Nalan (1989). *Türkiye'de Beden Eğitimi Öğretmeninin Yetiştirilmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Canşen, Efkân (2015). "Türkiye Cumhuriyetinin Spor Politikaları". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1): 33-48.
- Çelik, Veli Onur ve Bulgu, Nefise (2010). "Geç Osmanlı Döneminde Batılılaşma Ekseninde Beden Eğitimi ve Spor". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24: 137-147.
- Dever, Ayhan ve İslam, Ahmet (2015). "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Okullardaki Beden Eğitimi Derslerine SistematiK Bir Bakış". *JASS The Journal of Academic Social Science Studies*, 32: 159-169.

- Dizdar, Merve Burcu (2016). *Riyâzat -ı Bedeniyye -i Tıbbiyye ve Tanzimat Dönemi Spor Terminolojisinin Oluşumu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi.
- Fişek, Kurthan (1985). *100 Soruda Türkiye Spor Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Hasdemir, Hacı (2010). *İstanbul'un 100 Spor Kulübü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kılıç, Behram (2011). *İstanbul'un 100 Spor Olayı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Soyer, Fikret (2004). "Osmanlı Devletinde (1839-1908 Tanzimat Dönemi) Beden Eğitimi ve Spor Alanındaki Kurumsal Yapılanmalar ve Okul Programlarındaki Yeri Konusunda Bir İnceleme". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(1): 209-225.
- Yıldız, Doğan (1979). *Türk Spor Tarihi*. İstanbul: Eko Matbaası.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Teşekkür: Prof. Dr. Fikret Turan ve Doç. Dr. Muhammed Emin Yıldızlı hocalarıma teşekkür ederim.

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

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

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Acknowledgments: I would like to thank my instructors Prof. Dr. Fikret Turan and Assoc. Prof. Dr. Muhammed Emin Yıldızlı.

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

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



19. YÜZYIL DİVAN ŞAİRLERİNDEN EŞREF PAŞA’NIN DİVANINDA BULUNMAYAN BAZI ŞİİRLERİ

Some Poems of Eşref Pasha, one of the 19th Century Divan Poets, that are
Not in His Divan

Süleyman Anıl TOMBAK*

ÖZ

19. yüzyıl, Divan edebiyatını besleyen pınarların kuruduğu ve Türk edebiyatının yüzünü Batı’ya çevirdiği bir dönemdir. Bu yüzyılda şairler, zamanlarının sosyal ve siyasi değişimlerine duyarlı bir şekilde eserlerini şekillendirmiştir. Bu popüleriteye karşın Divan edebiyatı geleneğini sürdürme gayretine sahip şairler de bulunmaktadır. Encümen-i Şu’arâ Meclisi üyelerinden olan Eşref Paşa da bu şairlerden biridir. Eşref Paşa, çeşitli devlet kademelerinde görev almış, divan sahibi bir şahsiyettir. Kaside ve mersiye yazmada başarılı olan şairin ekseriyetle sanatında dikkate değer bir orijinallik bulunmadığı da kaynaklarda geçmektedir. Divanını 1861 yılında kaleme alan Eşref Paşa, çalışmaya konu olan risaleyi 1888 yılında nazmetmiştir. Dolayısıyla şairin divanında, risaledeki şiirleri bulunmamaktadır. Çalışmada, risaledeki şiirlerin muhtevası, dil ve üslup özellikleri incelenmiş ve bu risaledeki şiirlerin Divan’daki şiirlerle örtüştüğü görülmüştür. Çalışmaya konu olan risalede bir kaside, bir mersiye, bir Arapça nakarat, iki de Farsça beyit bulunmaktadır. Şairlerin biyografilerinin teknil bir hâle getirilebilmesi için onlara ait olan bütün şiirleri ortaya çıkarmak önemli bir husustur. Örneğin Eşref Paşa’nın Divan’ında Arapça ya da Farsça herhangi bir manzume bulunmamasına karşın bu risalede Arapça ve Farsça yazılmış şiir parçaları bulunmaktadır. Bu çalışmada Eşref Paşa’nın Divan’ında bulunmayan şiirler ortaya konulmuştur. Şiirler, T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde Ferik Eşref Paşa adına kayıtlı olan bir risalededir.

Anahtar Sözcükler: Eşref Paşa, 19. yüzyıl, Divan edebiyatı, risale, şiir.

ABSTRACT

The 19th century is a century when the springs that fed Divan literature dried up and Turkish literature turned its face to the West. In this century, poets shaped their works in a way that was sensitive to the social and political changes of their time. Despite this popularity, there are also poets who strive to continue the tradition of Divan literature. Eşref Pasha, one of the members of the Encümen-i Şu’arâ council,

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, Adana/Türkiye. E-posta: s.aniltombak@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0663-2239.

is one of these poets. Eşref Pasha is a prominent figure who served at various government levels. It is also stated in the sources that the poet, who was successful in writing odes and elegies, generally lacked any remarkable originality in his art. Eşref Pasha, who published his divan in 1861, compiled the treatise that is the subject of the study in 1888. Therefore, the poems in the treatise are not included in the poet's Divan. The content, language and style characteristics of the poems in the treatise were examined and it was seen that the poems in this treatise overlap with the poems in the Divan. The treatise that is the subject of the study contains an ode, an elegy, an Arabic refrain and two Persian couplets. In order to complete the biographies of poets, it is important to reveal all their poems. For example, although there are no verse pieces in Arabic or Persian in Pasha's Divan, there are poems written in Arabic and Persian in this treatise. In this study, poems that are not found in Eşref Pasha's Divan are presented. Poems, there is a treatise registered in the name of Ferik Eşref Pasha in the Prime Ministry Ottoman Archives.

Keywords: Eşref Pasha, 19th century, Divan literature, treatise, poetry.

Giriş

Klasik Türk şiiri, 19. yüzyılda her ne kadar varlığını sürdürse de eski dönemlerdeki etkisine sahip değildir. Bu dönemde edebiyat, önceki asrın devamı niteliğindedir. Eski muhkem yapısı bazı değişim ve yeniliklerle sarsılır bir vaziyettedir. Bu dönemde Ahmet Haşim ve Ziya Paşa gibi önemli şairler öne çıkmıştır. Ziya Paşa, Tanzimat döneminin düşünsel atmosferinden etkilenerek yeni temalar işlemeye koyulmuştur. Tanzimat Fermanı sonrası klasik Türk şiiri, toplumsal ve bireysel refleksler, aşk, tabiat gibi konuları işlemeye devam etmiştir. Klasik kültüre vakıf olan şairler, ortak bir fikir birliğine sahip olmamakla beraber, klasik estetiği kendi içinde yenileştirme ortak paydası etrafında buluşmuşlardır (İsen vd., 2005: 162). Yine bu dönemde matbaanın yoğun olarak kullanımıyla birlikte birçok divan da neşredilmiştir. Kadın şairlerin sayısındaki büyük artış da yine zihniyet değişiminin bir göstergesi olarak dikkat çekmektedir (Şentürk ve Kartal, 2012: 568). Ancak şiirdeki dil ve üslup Batı etkisine açık bir hâle gelmiş ve bu doğrultuda şekillenmeye başlamıştır. Aruz ölçüsü, gazel, kaside gibi geleneksel şiir formları kullanımı sürmüş ancak Batı tarzı nazım birimleri ve yeni şiir teknikleri de dikkat çekmiştir.

19. yüzyıl klasik Türk şairleri, zamanlarının sosyal ve siyasi değişimlerine duyarlı bir şekilde eserlerini şekillendirmiştir. Eleştiri ve yenilik arayışları, edebi anlamda bir dönüşüm sürecinin işaretlerini vermiştir. Şeyh Galib'den sonra klasik Türk edebiyatı büyük oranda orijinalliğini kaybetmiş ve mazmunları tekrar etmekten öteye gidememiştir. 19. yüzyıl klasik şiiri tekrar

canlandırma düşüncesiyle Encümen-i Şu'arâ isimli edebi bir topluluk oluşturulmuştur (Şentürk ve Kartal, 2012: 566). Eşref Paşa da bu edebi mahfile zaman zaman dâhil olmuştur (Bardakçı, 2007: 46). Bu edebi gelenek 19. yüzyılda da birçok şair yetiştirmiştir. Sadece İstanbul şehir kütüphanelerinde divanı olan şairlerin sayısının 114 olması, bu edebiyatın beslenmesini sağlayan kaynakların canlılığını göstermektedir (İsen vd., 2005: 157). Bu şairlerden biri de 19. yüzyılda yaşamış, çeşitli devlet kademelerinde görev almış Eşref Paşa'dır. Eşref Paşa'nın sergüzeşti, siyasi ve edebi muhitlerdeki dönüm noktalarına veya çöküşlerin olduğu dönemlere denk gelmiştir.

Eşref Paşa'nın divanı ile ilgili üç adet yüksek lisans tezi ve iki adet kitap çalışması bulunmaktadır. Bunlar içerisinde Gülçin Tanrıbuyurdu tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde (2006) Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Yazmalar Kataloğundaki nüsha, Serap Urğun Doğan tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde (2010) Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki nüsha, Asuman Çataloğlu tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde (2023) ise Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki nüsha, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'ndeki nüsha ve TBMM Kütüphanesi arşivindeki görsellerden yararlanılmıştır. Tolga Öntürk ve Murat Öztürk tarafından hazırlanan kitapta (2024) ise önceki tezlerde kullanılan kaynaklar dikkate alınmamıştır. Zira şairin 1861 yılında basılan matbu nüshasındaki şiirlerle karşılaştırıldığında bu kaynaklar oldukça eksik kalmaktadır (Öztürk ve Öntürk, 2024: 18). Eserin matbu nüshasına göre *Pâk Dîvân-ı Eşrefü'ş-Şu'arâ* isimli divan 1278 [1861] yılının Rebî'ül-âhir ayının sonlarında Sultan Abdülâziz Han döneminde Matba'a-i Âmire'de basılmıştır (Öztürk ve Öntürk, 2024: 19). Bilal Çakıcı tarafından hazırlanan kitapta ise "Eşref Paşa, *Dîvân*, İstanbul, 1278; Eşref Paşa, *Dîvân*, Süleymaniye Kütüphanesi (Hacı Mahmud Efendi), No: 3464; Eşref Paşa, *Dîvân*, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi, No: 749" nüshalarından yararlanılmıştır (Çakıcı, 2014: 60).

1. Eşref Paşa'nın Hayatı ve Edebi Kişiliği

Kaynaklarda Eşref Paşa ile ilgili bilgiler birbirini tekrarlar niteliktedir. Şairin asıl adı Mustafa Eşref olup şiirlerinde Eşref mahlasını kullanmıştır. Şairin adı sadece *Sicill-i Osmânî*'de Mehmed olarak geçer (Mehmed Süreyyâ, 1995: 375; Öztürk ve Öntürk, 2024: 9). Şair, şiirlerinde Mustafa ismini kullanmasa da bu ismin varlığı kaynaklardan görülmüştür (Çataloğlu, 2023: 3). Kaynaklar şairin Bursalı olduğu konusunda hemfikirken doğum tarihi konusunda bir ihtilaf bulunmaktadır. Buna göre bazı kaynaklar şairin doğum yılını 1819, bazı kaynaklar ise 1820 olarak vermektedir (Tanrıbuyurdu, 2006: 16; Urğun Doğan, 2010: 4). Bu durumun sebebi de hicri-miladi takvim deği-

şikliğinden kaynaklı olabilir. Eşref Paşa'nın babası Bursalı Sıdkî-zâde Ahmed Sıdkî Efendi, ağabeyi ise eski Bağdat Kadısı Şerîf Rüşdî Efendi'dir (Arslan, 2014: 1). Şair, önce ağabeyi Şerîf Rüşdî Efendi'den medrese usulü eğitimi görmüş, daha sonra İstanbul'a giderek orada Mekteb-i Harbiye'ye girmiştir (Öztürk ve Öntürk, 2024: 10). Buradan mezun olduktan sonra binbaşı, miralay, mirliva ve ferik rütbelerinde çeşitli görevlerde bulunmuştur. Çeşitli şehirlerde kaymakam ve vali olarak da görev yapan şairin ölüm yılı hakkında da ihtilaf vardır. Bazı kaynaklar ölüm tarihini 1894 olarak verirken bazıları 1878, bazıları ise 1899 olarak kaydetmektedir (Tanrıbuyurdu, 2006: 18; Urğun Doğan, 2010: 5).

Eşref Paşa'nın şiirlerindeki aşk, beşeri aşktan ziyade ilahi aşkın tezahürüdür. Şair, ifadelerinde çoğu zaman duru ve sade bir anlatım tercih etmiştir (Urğun Doğan, 2010: 7). Kaside ve mersiye yazmada başarılı olan şairin ekseriyetle sanatında dikkate değer bir orijinallik bulunmadığı da belirtilmiştir (Aksoyak, 2004: 365). Eşref Paşa'nın şiirlerinde çoğunlukla kaside nazım şeklini tercih ettiği ve bu şiirlerinde de Nefî'yi örnek aldığı görülmüştür (Tanrıbuyurdu, 2006: 16). Eşref Paşa'nın edebî şahsiyetinin şekillenmesinde Bektaşilik önemli bir etkiye sahiptir. Zira Ehl-i Beyt ve On İki İmam sevgisini dile getirdiği şiirlerdeki samimiyet ve içtenlik ilk bakışta anlaşılabilir mahiyettedir (Tanrıbuyurdu, 2006: 17; Urğun Doğan, 2010: 8). Eşref Paşa'nın şiirlerindeki tevhit, nübüvvet ve velayet konularından, Divan'da geniş yer tutan Ehl-i Beyt sevgisinden, sıklıkla atıfta bulunduğu On İki İmam'dan ve Kerbela'yı terennüm ettiği bölümlerdeki samimi üslubundan onun Alevi-Bektaşî bir şair olduğu anlaşılmaktadır (Çataloğlu, 2023: 7-10). Alevilik-Bektaşilikte şeriat kapısı, tarikat kapısı, marifet kapısı ve hakikat kapısı Allah'a ulaşmanın manevi kademeleri olarak karşımıza çıkar. Bu dört kapı, kırk makamla ifade edilir. Bu unsurlar Alevilik-Bektaşilik mensubu kimsenin aşması gereken maddi ve manevi aşamalarıdır. Bu aşamalar şeriat, tarikat, marifet ve hakikat kapılarıdır. Alevilik-Bektaşiliğin temel felsefesine göre de her kapıda on makam bulunmaktadır (Uğur, 2020: 164). Eşref Paşa da bu dört kapı üzerinde duran Alevi-Bektaşî şairlerdendir. Onun eserlerinde bu metaforlarla ilgili fazlaca örnek bulunmaktadır (Çataloğlu, 2023: 11-15). Şair bilhassa Aleviliğe meyli olduğunu zaten şiirlerinde dile getirmiştir (Öztürk ve Öntürk, 2024: 42). Muhibb-i Âl-i Âbâ olmakla övünen Eşref Paşa, eski tarzda yazdığı şiirlerinde Ehl-i Beyt sevgisini ifade eden Namık Kemal'deki bu etkiyi daha da kuvvetlendirmesi yönüyle dikkate değerdir (Aksoyak, 2004: 365). Eşref Paşa, divanında Arapça ya da Farsça bir şiire yer

vermemesine karşın bu risalede bir Arapça nakarat ve iki Farsça beyit bulunmaktadır.

2. Eşref Paşa'nın Kasideleri

Eşref Paşa, Divan edebiyatı geleneği çerçevesinde değerlendirilebilecek bir şairdir. Bu bağlamda kasideleri incelendiğinde kasidelerinin ekseriyeti klasik kaside şeklindedir. Kasidelerinin çoğunluğunda nesib ve girizgâh bölümleri bulunmaktadır. Ayrıca tegazzül bölümlerini de ihmal etmemiştir. Şair, kasidelerini sadece bir övgü aracı olarak kullanmamış, kasidelerinde dilek, şikâyet ve isteklere de yer vermiştir. Çataloğlu tarafından hazırlanan tez çalışmasına göre divanda kaside nazım şekliyle nazmedilmiş 19 manzume bulunmaktadır (Çataloğlu, 2023: 34). Murat Öztürk ve Tolga Öntürk tarafından hazırlanan *Bursalı Eşref Divanı, Pâk Dîvân-ı Eşrefü'ş-şu'arâ* adlı eserde ise 16 kaside olduğu kayıtlıdır (Öztürk ve Öntürk, 2024: 24). Eşref Paşa'nın kasideleri incelendiğinde Hz. Peygamber'e, Hz. Ali'ye, Serasker Mehmed Rüşdi Paşa'ya, Sadrazam Reşid Mustafa Paşa'ya, Serdar-ı Ekrem Ömer Paşa'ya, Mehmed Reşid Paşa'ya, sefarette görevli Salih Beg Efendi'ye ve Vezir İsmail Paşa'ya yazıldığı görülmektedir. Ayrıca Akif Paşa'nın "Adem Kasidesi"ne yazdığı bir naziresi ile "Kalem" redifli bir kasidesi daha bulunmaktadır.

3. Eşref Paşa'nın Mersiyeleri

Eşref Paşa'nın mersiyeleri klasik mersiye formunda değerlendirilebilecek mersiyelerdendir. Özellikle Hz. Peygamber'e duyduğu derin muhabbet ile nazmettiği şiirler ve Ehl-i Beyt için yazdığı mersiyeler Eşref Paşa'nın divanının esas bölümünü teşkil etmektedir (Urğun Doğan, 2010: 10). Eşref Paşa'nın mersiyeleri incelendiğinde onun şairliğinin beslendiği kaynağın divan edebiyatı geleneği olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Zira Hz. Hüseyin için yazılan mersiyelerde Fuzûlî'nin *Hadikatü's-Süeda* adlı eserinin etkisi görülmektedir (Urğun Doğan, 2010: 6). Eşref Paşa'nın şiirlerinde bazı gazellerini Azerbaycan şivesi ile nazmetmiş olması onda Fuzûlî'nin etkisini gösteren bir başka durumdur (Öztürk ve Öntürk, 2024: 38). Şairin özellikle Ehl-i Beyt ve On iki İmam sevgisini terennüm ettiği mersiyelerdeki üslubunun yanık ve içli olması bu husustaki samimiyetini gözler önüne sermektedir.

4. Risâlenin Tanıtımı ve Şiirlerin İncelenmesi

4.1. Risâlenin Tanıtımı

Üzerine çalışılan risale ise T.C. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı (BOA), Y..PRK.M... (Yıldız, Perakende Evrakı) kurumunda "Ferik Eşref Paşa'nın Hz. Ali ve Hz. Hüseyin Hakkında Yazdığı Mersiye ve Kasidesi

(a.g.tt.)” adıyla kayıtlıdır. Risalenin yeri: 2-65 ve belge tarihi: H-29-12-1305 olarak geçmektedir. Bu risalede bir mersiye, bir kaside, bir Arapça nakarat ve iki Farsça beyit bulunmaktadır. Risalenin başlığı ise “Ferikân-ı Kirâm-ı Ma’ârif-ittisâmdan Sa’âdetlü Eşref Paşa Hazretleri’nin Ele Geçürilen Bir Mersîye-i Müessireleriyle Bir Kasîde-i Nazîdeleridir.” Risalede bulunan manzumelerin dil ve üslup özellikleri, kelime kadrosu ve muhtevası dikkate alındığında, bu şiirlerin Eşref Paşa divanının bir parçası olduğu söylenebilir. Zira şiirlerdeki Ehl-i Beyt sevgisi ve şiirlerindeki samimiyet bu düşünceleri kanıtlar mahiyettedir. Özellikle şairin Necef şehrine olan gönül bağı hem risalede bulunan şiirlerde hem de Divan’ında açıkça görülmektedir. Ancak arşiv kaydının yapıldığı tarih (H.29.12.1305/M.6.09.1888) göz önünde bulundurulduğunda Eşref Paşa’nın bu risaledeki şiirlerini olgunluk döneminde ve divanını tertip ettikten sonra yazmış olduğu anlaşılmaktadır.

4.2.Şiirlerin İncelenmesi

Risale, “Ferikân-ı Kirâm-ı Ma’ârif-ittisâmdan Sa’âdetlü Eşref Paşa Hazretleri’nin Ele Geçürilen Bir Mersîye-i Mü’essireleriyle Bir Kâsîde-i Nazîdeleridir.” başlığıyla başlar. Ardından mersiye gelir. Mersiye, Mehmet Arslan ve Mehtap Erdoğan tarafından hazırlanan *Kerbela Mersiyeleri* adlı eserde bulunmaktadır. Şiir burada “murabba mersiye” olarak geçmektedir (2009: 245). Fakat şiir her ne kadar “müfte’ilün/mefâ’ilün” kalıbına uysa da mersiyenin kafiye şeması ve dini tasavvufi halk edebiyatı geleneği göz önünde bulundurulduğunda nefes veya deme olabileceği kanaati oluşmuştur. 14 dörtlükten oluşan mersiyenin sonunda şair kendi mahlasını kullanmaktadır. Devamında Arapça bir nakarat bulunur. Şair, divanında da zaman zaman Arapça ibarelere yer vermektedir. Bu durum şairin, Arapçaya aşina olduğunu göstermektedir. Risaledeki kaside ise fe’ülün/ fe’ülün/ fe’ülün/ fe’ülün [fe’ül] vezninde olup 19 beyitten oluşmaktadır. Bu kasidede Eşref Paşa, Hz. Ali’ye duyduğu derin muhabbeti nazmetmiştir. Şairin gerek Divan’da gerek bu risalede Necef’e oldukça önem verdiği görülmektedir. Alevi-Bektaşî şairlerce Necef şehri Hz. Ali’nin burada medfun olduğu düşüncesi sebebiyle oldukça önemlidir. Alevi-Bektaşî bir şair olan Eşref Paşa da şiirlerinde Necef şehrinden sıklıkla bahseder:

Necef ki meca’-ı bahreyn-i lutf u rahmetdir

Habâb-ı cûylarından kinâye âb-ı hayât (Çataloğlu, 2023: 39).

Necef ki matla’-ı envâr-ı sırr-ı kudretdir

‘îzâr-ı mihr ü mehi anda ferş eder mîkat (Çataloğlu, 2023: 63).

Hâk-i Taybe tûtiyâ-yı dîde-i ‘uşşâkdir
Cevher-i seng-i Necef dâğ-ı dile tiryâkdir (Tanrıbuyurdu, 2006: 85).

Sonuç

19. yüzyıl, Divan edebiyatını besleyen ana kaynakların artık kuruduğu, temsilcilerin yeni arayışlar içerisine girdiği bir dönemdir. Buna mukabil dönemin son temsilcilerinden Eşref Paşa bu yönelime karşın eski şiir anlayışını sürdürme gayretinde olan bir şahsiyettir. Ayrıca kendisi çeşitli devlet kademelerinde görev almış bir diplomattır. Eşref Paşa, kaside ve mersiye yazmada her ne kadar başarılı olarak nitelendirilen bir şair olsa da şiirlerinde orijinallik bulunmaması, araştırmacıların hemfikir olduğu bir husustur.

Klasik edebiyat araştırmalarının önemli bölümlerinden biri de metin neşri çalışmalarıdır. Bir şairin tam bir biyografisinin çıkarılması, eski harfli metinlerin tamamıyla çevrilmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu itibarla bir şaire kayıtlı olan bütün şiirlerin çevrilmesi ve ilim âlemine kazandırılması önemli bir husustur. Örneğin; Eşref Paşa, Divan’ında Arapça ya da Farsça bir şiire yer vermemesine karşın bu risalede Arapça nakarat ve Farsça beyitler bulunmaktadır. Bu durum da şairin Arapça ve Farsçaya hâkim olduğu ve bu dillerin imkânlarıyla şiir yazabildiğini göstermektedir.

Bu çalışmada Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde Eşref Paşa adına kayıtlı olan bir risaledeki şiirler transkribe edilmiştir. Risalede bir kaside, bir mersiye, bir Arapça nakarat ve iki Farsça beyit bulunmaktadır. Bu şiirleri Eşref Paşa’nın ömrünün olgunluk döneminde kaleme aldığı düşünülmektedir. Risaledeki şiirlerin kelime kadrosu, muhtevası ve Ehl-i Beyt sevgisinin aktarımı *Divan*’ındaki şiirleriyle örtüşmektedir. Özellikle şairin Necef şehrine olan gönül bağı hem divanında hem de risaledeki şiirlerde açıkça görülmektedir.

Kaynakça

- Aksoyak, İsmail Hakkı (2004). “Eşref Paşa’nın Müşterek Şiirlerinde Ehl-i Beyt ve On İki İmam Sevgisi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 30: 363-381.
- Arslan, Mehmet (2014). “Eşref Paşa”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/esref-pasa-bursali>. (22.06.2023).
- Arslan, Mehmet ve Erdoğan, Mehtap (2009). *Kerbela Mersiyeleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.

- Bardakçı, Ramazan (2007). *Musa Kâzım Paşa (Hayatı Sanatı ve Külliyâtı)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Çakıcı, Bilal (2014). *Eşref Paşa Divanı*. Ankara: Vizyon Yayınevi.
- Çataloğlu, Asuman (2023). *Eşref Mustafa Paşa'nın Divan-ı Eşrefü'ş-Şu'ara'sı (1-66. Sayfalar) (İnceleme-Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi.
- İsen, Mustafa vd. (2005). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mehmed Süreyyâ (1995). *Sicill-i Osmânî Yâhud Tezkire-i Meşâhir-i Osmâniyye, C.1*. Haz. Ali Aktan vd. İstanbul: Sebil Yayınları.
- Öntürk, Tolga ve Öztürk, Murat. (2024). *Bursalı Eşref Divanı: Divan-ı Eşrefü'ş-Şu'arâ*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Şentürk Ahmet Atilla ve Kartal, Ahmet (2012). *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıbuyurdu, Gülçin (2006). *Eşref Paşa Divanı (İnceleme, Transkripsiyonlu Metin, Nesre Çeviri)*. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.
- Uğur, Ahmet (2020). *Klasik Türk Şiirinde Bektaşilik*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Urğun Doğan, Serap (2010). *Eşref Paşa Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.

EK.1. Metin¹

Ferîkân-ı Kirâm-ı Ma'ârif-ittisâmdan Sa'âdetlü Eşref Paşa Hâzretleri'niñ Ele Geçürilen Bir Merşîye-i Mü'essireleriyle Bir Kaşîde-i Nazîdeleridir

Merşîye²

Şâhib-i deşt-i Kerbelâ
Nâ'ib-i Mürteza Hüseyin
Kurre-i çeşm-i Muştafa
Mefhar-ı evliyâ Hüseyin

¹ Metin neşrinde tam transkripsiyon yapılmıştır. Arapça ve Farsça şiirlerde ise Arap harfleri kullanılmış olup dipnotta açıklaması verilmiştir.

² Bu mersiye, Mehmet Arslan ve Mehtap Erdoğan tarafından hazırlanan *Kerbelâ Mersiyeleri* adlı eserde de bulunmaktadır.

Fāṭıma'nın ferīdesi
Cevher-i ber-güzīdesi
Bismelenin keşīdesi
Nükte-i *hel-atā*³ Hüseyn

Şadme-güzīn-i imtiḥān
Vaḳf-ı rimāḥ-ı bī-emān
Kāzım-ı ğayz-ı düşmenān
Rāzī-i her belā Hüseyn

Mihr-i sipihr-i Aḥmedī
Nūr-ı dil-i Muḥammedī
Āl-i 'abā ser-āmedī
Server-i bā-şafā Hüseyn

Sıbt-i Nebiyy-i muhteşem
Sırr-ı vaşiyy-i muhterem
Hüccet-i ḥācet-i ümem
Raḥmet-i Kibriyā Hüseyn

Ḳande Betül-i nā-be-kām
Ḳande 'Aliyy-i Şir-nām
Ḳandedir On İki İmām
Ḳande o ser fedā Hüseyn

Gerden-i hāşimānesi
Oldı ḳazā nişānesi
Ḳıbledir āsitānesi
N'oldı o muḳtedā Hüseyn

'İtret-i pāk-i bī-günāh
Cümle olup şehīd vāh
Oldı Dımışk'a rü-be-rāh
Ehl-i ḥarem bilā-Hüseyn

³ İnsan Suresi 1. Ayet "Geldi mi?"

Ey şerefi ebed zuhūr
Mefhār-ı mehdī-i ʔuhūr
Sensin imām-ı her ʔuzūr
Yā senedü'l-hüdā Hüseyn

Sendedir aşl-ı salţanat
Cāh-ı celāl ü mekremet
Kılma Yezīd'e merhāmet
Rūz-ı va' id yā Hüseyn

La' net ola o ma' şere
Kaldı bu şār maşşere
Ta' ziyet Āl-i Hāydar'a
Farzdır ey fetā Hüseyn

Şehr-i Muḥarremü'l-ḥarām
Nevbet-i mātem oldu tām
Dīdeler ağlaya mūdām
Virdimiz ola vā Hüseyn

Māh-ı Muḥarrem-i felek
' Āleme koydı bir meḥek
Şād olur anda ehl-i şek
Āh ider aşdıķā Hüseyn

Hārıcıyān-ı bī-vefā
Eylediler nice cefā
Oldı bu günde Eşrefā
Tārik-i mā-sivā Hüseyn

Naķarāt

این لواءك السعيد
این غلامك الرشید
این عقلك الشهید

این اخوک یا حسین⁴

این رجالک الامم

این اناتک الحرم

این معاشر الخدم

این بنوک یا حسین⁵

Kaşide

Fe'ülün/ Fe'ülün/ Fe'ülün/ Fe'ülün [Fe'ül]

--/.--/.--/.--[-.]

‘Alī’dir vaşıyy-i Resül-i emîn

‘Alī’dir velî-yi cihân âferîn

‘Alī’dir ser-efrâz-ı ‘ahd-i ezel

‘Alī’dir nesaq-sâz-i ‘aşr-ı pesîn

‘Alī’dir zahîr-i mülûk-i ümem

‘Alī’dir emîr-i heme mü’minîn

‘Alī’dir debîr-i ehadîş-i vaşy

‘Alī’dir zebîr-i kitâb-ı mübîn

‘Alī’dir necâbetle şıhr-ı nebî

‘Alī’dir velâyetle sulţân-ı dîn

‘Alī’dir meded-res ‘Alî dest-gîr

Aña ilticâ eyler ehl-i yaqîn

‘Alî meş‘alidir meh ü âfitâb

‘Alî maḥmilidir sipîhr ü zemîn

‘Alî câhıdır muntehâ-yı şeref

‘Alî râhıdır ḥalka ḥabl-i meṭîn

⁴ Mübarek sancağın nerde, hizmetkârların nerde, şehitlerin, kardeşlerin, ailen nerde yâ Hüseyin?

⁵ Ümmet ricali nerde, kadınların, erkeklerin, hizmetkârların, oğulların nerde yâ Hüseyin?

‘ Alī neş’esidir zühūr u buṭūn

‘ Alī cilvesidir nihān u ‘ alīn

‘ Alī bende-gānı bulurlar necāt

‘ Alī bāgiyānı olurlar la‘ īn

‘ Alī mescididir muḳaddes muṭāf

‘ Alī bābıdır āsitān-ı berīn

‘ Alī sā’ilidir faḳīr ü gānī

‘ Alī mā’ilidir dü ‘ ālem hemīn

‘ Alī nāmdaş ‘ Alī ‘ azīm⁶

‘ Alī pādişāh-ı mu‘ āllā-nişīn

‘ Alī dergehidir küşāde melāz

O bābıñ daḳīli olur kām-bīn

‘ Alī’dir cemāliyle īmān iden

Ḥabīb-i Ḥudā’ya be-dest-i yemīn

‘ Alī şīr-i yezdān-ı fetādır fetā

Aña tāk-ı Kerrūbiyān’dır ‘ arīn

‘ Alī’dir müselsel-i On İki İmām

Reşād ehline muḳtedā vü mu‘ īn

‘ Alī sırr-ı Sübhān ‘ Alī nūr-ı zāt

Nesterene lāzım çünān ü çünīn

Başā’irde fermān-fermā-yı ḳurb

Nażā’irde (Eşref) Necef’de defīn

⁶ Vezin aksamaktadır.

Beyt

Mef'ûlü/Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/Fe'ûlün

--./..--./..--./..--

من خاك نجف كلب على يم نيم اشرف
جز اجر ولا هيچ مراقدر و شرف نيست⁷

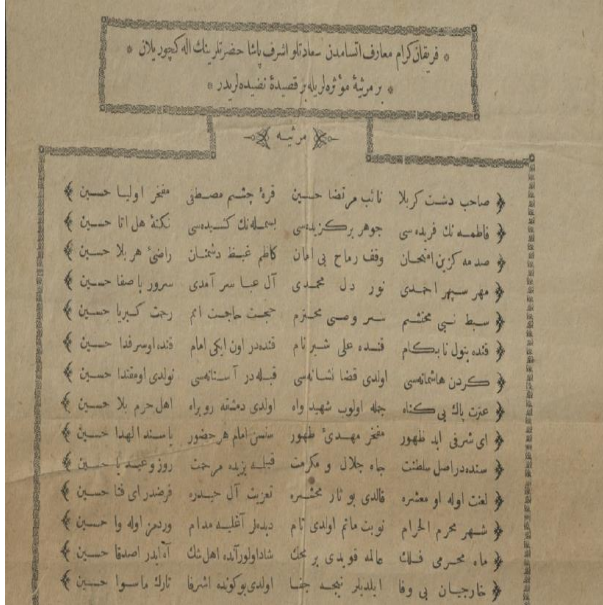
Diğer

Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/ Fe'ilün

..--./..--./..--

چون شدم كلب آستان نجف
كشست نامم بدین شرف اشرف⁸

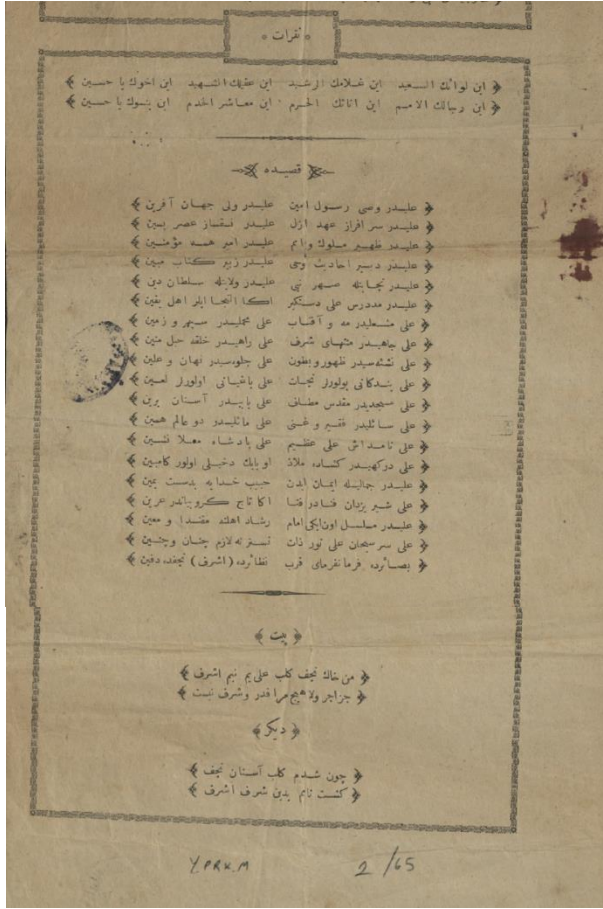
EK.2. Risaleden Örnekler



Görsel 1

⁷ Ben Eşref değil, Necef'in toprağı, Hz. Ali'nin köpeğiyim. İşin bir parçası bu yoksa hiçbir değerim ve şerefim yoktur.

⁸ Necef şehrinin köpeğı olma şerefine eriştiğim için ismim Eşref oldu.



Görsel 2

“COPE-Dergi Editörleri için Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

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

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

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



BOĞAZ SÖZCÜĞÜNÜN MONOGRAFİSİ: BOĞAZ SÖZCÜĞÜNÜN KAVRAM ALANI VE KULLANIMI ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Monography of the Word Throat: A Study on the Concept and Usage of the Word Throat

Hanife YAMAN*

ÖZ

Monografik yöntem, ele aldığı unsuru tüm yönleriyle inceler. Özellikle halk bilimi alanında yaygın olarak kullanılan bu yöntem dil araştırmalarında da kullanılmaktadır. Sözcük monografisi adı verilen çalışmalarda, bir dilde incelenmek istenen bir sözcük, art zamanlı ve eş zamanlı olarak ele alınmakta ve sözcüğün dildeki kullanımının tüm yönleriyle ortaya konulması amaçlanmaktadır. Türkçenin temel söz varlığında, organ adlarından biri olan “boğaz” sözcüğü işlek bir yapıya sahiptir. Tanıtımı yapılan eserde, “boğaz” sözcüğünün anahtar kelime olarak seçilmesinde, sözcüğün bu özelliğinin etken olduğu düşünülmektedir. Dr. Şahin Yıldız’a ait bu çalışma, “boğaz” sözcüğü üzerine hazırlanan bir sözcük monografisidir. Metin tarama yöntemiyle hazırlanan bu kitap, üç müstakil bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, “Boğaz Sözcüğü Üzerine Bilgiler” adını taşımaktadır. Bu bölümde, sözcüğün kökeni, yapısı ve anlamıyla ilgili bilgiler ve kullanımlar üzerinde durulmuştur. “Dil ve Edebiyat Ürünlerinde Boğaz” adını taşıyan ikinci bölümde, Türkçenin dil ve edebiyat ürünlerinde boğaz sözcüğünün anlamı ve kullanımı eserlerden tanıklanarak sunulmuştur. “Diğer Bilim Dallarında Boğaz” adlı üçüncü bölümde ise “boğaz” sözcüğünün işlek bir yapıya sahip olduğunu da tanımlayan farklı disiplinlerle olan ilişkisi ortaya konulmuştur. “Boğaz” sözcüğünün Türk dilinin Eski Türkçe döneminden bugüne kazandığı farklı anlam ve kullanım alanlarının ortaya konulduğu bu eser tanıtılarak, Türkoloji alanına yaptığı katkılar üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: boğaz, kavram alanı, monografi, sözcük monografisi, Türkçe.

ABSTRACT

The monographic method examines the element it deals with in all its aspects. This method, which is widely used especially in the field of folklore, is also used in language studies. In studies called word monographs, a word to be examined in a language is examined diachronically and simultaneously, and the aim is to reveal all aspects of the word's use in the language. The word “throat”, one of the organ names

* Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat/Türkiye. E-posta: hanife.cicekli@gop.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3082-9912.

in the basic vocabulary of Turkish, has a complex structure. It is thought that this feature of the word is effective in choosing the word “throat” as the key word in the work introduced. This study by Dr. Şahin Yıldız is a word monograph prepared on the word “throat“. This book, prepared with the text scanning method, consists of three independent sections. The first section is titled “Information on the Word Throat“. In this section, information and uses related to the origin, structure and meaning of the word are emphasized. In the second section titled “Throat in Language and Literature Products“, the meaning and use of the word throat in Turkish language and literature products are presented by witnessing from works. In the third section titled “Throat in Other Branches of Science“, the relationship between the word “Throat” and different disciplines, which also proves that it has a functional structure, is revealed. This work, which presents the different meanings and areas of use of the word “Throat” from the Old Turkish period of the Turkish language to the present, is introduced and its contributions to the field of Turkology are emphasized.

Keywords: throat, conceptual field, monography, word monography, Turkish.

Yıldız, Şahin (2023). *Boğaz Sözcüğünün Monografisi: Boğaz Sözcüğünün Kavram Alanı ve Kullanımı Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Kriter Yayınları, 148 Sayfa.

Türkçe Sözlük'te “monografi” (<Fr. monographie) “Bilimsel alanlarda özel bir konu veya sorun üzerine yazılan inceleme” (2009: 1407) şeklinde açıklanmaktadır. “Mono” (tek) ve “graphy” (çizim, betim, yazı) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan bu terim, Erginer tarafından “Bir olgu, yer, kişi ya da konuyu ele alıp, onu derinlemesine betimleyen, ayrıntılara inen ve yorumlayan yazı türü, araştırma biçimidir.” (1980: 253) şeklinde tanımlanmaktadır. Türkiye’de monografi yöntemiyle hazırlanmış çeşitli çalışmalar vardır ve bu çalışmalar daha çok kişi ve yer (köy-kasaba) üzerinedir. Özellikle halk bilimi alanında köy monografilerinin oldukça yaygın olduğu yapılan çalışmalara bakılarak rahatlıkla söylenebilir.

Türkçede monografik yöntemin dil alanında uygulanması, sözcük monografileri ve bir sözcüğün dil, edebiyat ve kültür ekseninde betimlendiği tematik çalışmalarla gerçekleşmektedir. Özellikle Emine Gürsoy Naskali'nin editörlüğünü yaptığı *Saç Kitabı* (2004), *Lanet Kitabı* (2009) ve *Ağıt Kitabı* (2011) gibi çeşitli tematik başlıklar üzerinde hazırlanan çalışmalar bu konuda önem arz etmekte ve alana katkı sağlamaktadır. Ancak Türkçede sözcük monografisi olarak nitelenebilecek çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bu alanda, Kürşat Efe'nin *Cüce Sözcüğünün Monografisi: Cüce Sözcüğünün Kavram ve Kullanım Alanları* (2020) adlı çalışması öncül olması açısından önemlidir. Bu çalışmada, “Cüce kelimesinin köken bilgisinin (etimolojisinin)

yanında tarihsel gelişimi, hayata, dile ve edebiyata yansımaları ile bilim dallarındaki kullanım alanları” (2020: 6) gibi konu başlıkları incelenmiştir.

Yıldız'ın *Boğaz Sözcüğünün Monografisi: Boğaz Sözcüğünün Kavram Alanı ve Kullanımı Üzerine Bir İnceleme* adını taşıyan eseri; Ön Söz, Kısaltmalar, üç müstakil bölüm, Sonuç ve Kaynaklar kısımlarından oluşmaktadır.

Yıldız, bu eserin yazılma hikâyesini Ön Söz'de yer verdiği küçük bir anekdotla aktarmakta ve “Acaba Türkçede tek bir sözcüğü merkeze alan bir kitap yazılabilir mi?” (2023: vii) sorusunu sormaktadır. Bu sorudan hareketle, Türkçede “boğaz” sözcüğü temel alınarak sözcüğün Eski Türkçeden tarihî Türk lehçeleri ve Türkiye Türkçesine uzanan kavram alanı, kullanımı ve anlamsal sürecinin tespit edildiği aktarılmış, kitabın bölümleri hakkında kısa bilgiler verilmiş ve çalışmanın metin tarama yöntemiyle hazırlandığı vurgulanmıştır.

Eserin birinci bölümü “Boğaz Sözcüğü Üzerine Bilgiler” adını taşır. Bu bölümde, “Boğaz Sözcüğünün Etimolojisi”, “Boğaz Sözcüğünün Sözlüklerdeki Karşılığı Üzerine”, “Boğaz ile Aynı Anlamda Kullanılan Sözcükler”, “Boğaz ile Aynı Kökten Türeyen Sözcükler yahut Bo- Fiilinin Türevleri”, “Birleşik Sözcüklerde Boğaz” olmak üzere beş ana başlık ve bu başlıklara ait alt başlıklar bulunmaktadır. Bu bölümde, “boğaz” sözcüğünün etimolojisi, sözcüğün sözlüklerdeki anlamları ve kullanımları sıralanmıştır. Bu alt başlıklarda *boğaz* sözcüğünün kökeni ve sözlüklerdeki durumu detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sözcüğün etimolojisi verilirken, köken bilgisi alanında Tietze, Clauson, Eren, Doerfer gibi araştırmacıların sözlüklerinden yararlanılmış ve sözcükle ilgili bilgiler sıralanmıştır. Bu bilgilere yer veren yazar, kendi görüşünü: “Bo- ‘boğmak’ fiil köküne fiilden fiil yapan -g- ekinin eklenmesi ile bog-/boğ- ‘boğmak’ fiili, daha sonra fiilden isim türeten -(U)z+ ekinin eklenmesi ile *boğuz* sözcüğü türemiştir.” (Yıldız, 2023: 5) şeklinde ifade eder.

“Boğaz Sözcüğünün Sözlüklerdeki Karşılığı Üzerine” adlı başlıkta, “boğaz” sözcüğünün anlam ve biçim olarak hangi metinlerde/sözlüklerde ve ne şekilde geçtiği verilmiştir. Sözcüğün dönem metinlerinden ve sözlüklerinden hareketle, “organ, iki dağ arası dar geçit, yem, yiyecek, karın, hamile, iki kara parçası arasındaki deniz, okçuluk terimi, şişe vb. aletlerin bölümü, boğaz hastalığı, yeme içme, yeme içme ihtiyacı karşılanan kişi, yedirip içirme yükümlülüğü, bitkilerin köke yakın kısmı, değirmencilik terimi, avcılık terimi, duvarcılık terimi, telefon direği fincanının boğumlu yeri, vadi” gibi anlamlarda geçtiği ve kullanıldığı belirlenmiştir. Eserde, yukarıda sıralanan bu anlamların geçtiği kaynaklar hakkında da bilgiler verilmiştir. Sözcüğün bu kadar farklı

anlam ve kullanımlara sahip olması temel kavramlardan biri olmasıyla ilişkilendirilebilir.

“Boğaz ile Aynı Anlamda Kullanılan Sözcükler” başlığı altında, boğaz sözcüğüyle yakın veya eş anlamlı olarak nitelenebilecek dil unsurları sıralanmış ve bunların anlam özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Boğaz sözcüğüyle yakın veya eş anlamlı olarak belirlenen 45 dil unsuru “akabe, argıt, arki, bab, bāz, boğaç, boğurtlak, buğ, bük, cendere, damak, derbend, gelû, girve haliç, halk, hirtık, hirtlavuk, hombur/hombuk, horosçe, hulk, hulkum, iaşe, ketelük, kısıl, kûfcân, kursak, leb liğliğa, muzat, münük, nahr, nay/ney, tenk, uñaç/unaş, ümük, üñük, ümürtlek, yartu” verilmiştir.

“Boğaz ile Aynı Kökten Türeyen Sözcükler yahut Bo- Fiilinin Türevleri” başlığında, sözcüğün etimolojisinde de değinildiği üzere sözcüğün bo- kökünden geldiği fikri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda *boğaz* sözcüğüne kaynaklık eden bo- fiilinden türeyen kök ailesinin fiil türevleri “boğ-, boğar-, boğazla-, boğcalaş-, boğdur-, boğla-, boğmakla-, boğna-, boğra, boğsa-, boğsuklan-, boğul-, boğuz-, boğuz-, bohsa-“ ve isim türevleri “boğ, boğaç, boğaçı, boğaç, boğan, boğanak, boğar, boğardak, boğarsak, boğartlagu, boğaz, boğazcı, boğazcıl, boğazdak, boğazlağı, boğazlagu, boğazlak, boğazlama, boğazlavu, boğazlı, boğazsak, boğazsarak, boğazsız, boğım, boğış, boğma, boğmak, boğmasak, boğmuk, boğsuk, boğuk, boğumlama, boğumlanma, boğun, boğuntu, boğunuk, boğurdak, boğurtlak, boğuzgur, bohça, boğuk, buğ” sıralanmış ve bu sözcükler açıklanmıştır.

“Birleşik Sözcüklerde Boğaz“ başlığı kendi içerisinde “Belirtisiz Ad Tamlaması Kuruluşunda Birleşik Sözcükler”, “Sıfat Tamlaması Kuruluşunda Birleşik Sözcükler”, “Sıfat-Fiil Kuruluşunda Birleşik Sözcükler” ve “Yaklaşma Grubu Kuruluşunda Birleşik Sözcükler” olmak üzere dört alt başlık altında incelenmiştir. Belirtisiz ad tamlaması kuruluşunda olan birleşik sözcükler “boğaz ağırlığı, boğaz derdi, boğaz kavgası, boğaz meselesi, dümen boğazı” olarak belirlenmiştir. Sıfat tamlaması kuruluşunda birleşik sözcükler “boşboğaz, darboğaz, dar boğaz, kör boğaz, pisboğaz, sıkboğaz” şeklinde verilmiştir. Sıfat-fiil kuruluşunda birleşik sözcüklerde sadece boğazkesen sözcüğü tanıklanmıştır. Yaklaşma grubu kuruluşunda birleşik sözcüklerde “boğazına düşkün, boğaz tokluğuna” dil unsurları örneklendirilmiştir. Bu dil unsurlarının incelenmesinde, genellikle *Türkçe Sözlük*'teki anlam ve kullanımları üzerinde durulmuştur.

“Dil ve Edebiyat Ürünlerinde Boğaz” adını taşıyan ikinci bölüm, kendi içerisinde “Atasözlerinde Boğaz (Atasözlerinde Boğaz Sözcüğü ile Kurulmuş Birleşik Sözcükler)”, “Deyim ve Kalıp Sözlerde Boğaz”, “Çocuk Oyunlarında Boğaz”, “Manilerde Boğaz”, “Şarkılarda Boğaz”, “Bilmecelerde Boğaz”, “Eski Türk Şiirinde Boğaz”, “Klasik Türk Şiirinde Boğaz”, Modern Şiirde Boğaz”, “Dil Biriminde Boğaz” olmak üzere on altı başlıktan oluşmaktadır. Bu bölümde, dil ve edebiyat alanında ortaya konulan eserler bağlamında boğaz sözcüğünün anlamları, kullanımları tespit edilmiş ve yorumlanmıştır. Özellikle atasözleri, deyim ve kalıp sözlerde boğaz sözcüğünün kullanımının oldukça yoğun olduğu belirlenmiştir. Toplamda elli yedi atasözü, yüze yakın deyim ve kalıp sözlerde sözcüğün tanıklandığı tespit edilmiş ve bu kalıplaşmış dil birimlerinde sözcüğün anlamı, çeşitli deyim ve atasözü sözlüklerinden yararlanılarak verilmiştir. Bu anlamlardan hareketle, sözcüğün farklı kullanım ve yorumlamaları yapılmıştır. Diğer dil ve edebiyat ürünlerinde, sözcüğün belirlenmesi ve incelenmesinde, bu alanda hazırlanmış kaynaklar yanında dönem metinlerindeki kullanımlardan da yararlanılmıştır.

Üçüncü bölüm, “Diğer Bilim Dallarında Boğaz” adını taşımakta olup kendi içerisinde “Tıpta Boğaz”, “Kişi Adlarında Boğaz”, “Bitki Adlarında Boğaz”, “Hayvan Adlarında Boğaz”, “Teknolojik Alet Adlarında Boğaz”, “Coğrafi Adlandırmalarda Boğaz”, “Avcılıkta Boğaz”, “Türkçeden Diğer Dillere Verinti Olarak Boğaz”, “Argoda Boğaz”, “Dua ve Beddualarda Boğaz (Dualarda Boğaz ve Beddualarda Boğaz)”, “Giyim Kuşam ve Süslenmede Boğaz”, “Okçulukta Boğaz”, “Değirmencilikte Boğaz”, “Müzikte Boğaz”, “Tarımda Boğaz” olmak üzere on beş ana başlıktan oluşmaktadır. Bu bölüm ve alt başlıklarda, boğaz sözcüğünün kaynaklık ettiği adlandırmalar, metinlerden hareketle tespit edilmiş ve sunulmuştur. Bu verilerin tespit aşamasında, farklı alanlara ait kaynakların seçildiği ve bunlardan yararlanıldığı görülmektedir. Bu bölümde, ana başlıkta belirtilen “bilim dalları” ifadesi ile alt başlıklarda geçen alanların ilişkilendirilmesinde sorun olduğu görülmektedir. Örneğin, avcılık, argo, dua ve beddualar, değirmencilik, teknolojik alet adları gibi başlıkların çeşitli uğraşı ve özel dil türleri ile kalıplaşmış dil birimlerini içerdiği görülmektedir. Bu bölümde verilen başlıkların yeniden tasnif edilerek verilmesinin daha isabetli olacağı düşünülmektedir.

Eserin *Sonuç* bölümünde, Türkçede boğaz sözcüğünün dil, edebiyat, bilim, sanat dallarıyla Türk dilinin tarihî ve çağdaş dönemlere ait metinlerindeki kullanımı detaylıca sunulmuştur. Art ve eş zamanlı olarak yürütülen bu çalışmada elde edilen dilsel malzemenin niteliği ve niceliği üzerine veriler sunulmuştur. Buna göre, *boğaz* sözcüğünün ilk yazılı kaynaklardan itibaren

organ anlamı dışında on yedi farklı anlam kazandığı, başka dillere ödünçlendiği, dil, edebiyat ve diğer bilim dallarında geniş bir kullanım alanına sahip olduğu vurgulanmıştır.

Kaynaklar kısmında çalışmada kullanılan materyaller alfabetik sırayla verilmiştir. Bu bölümde yer alan eserlerden hareketle, yazarın konuyla ilgili iyi bir literatür taraması yaptığı söylenebilir. Ancak bu alanda hazırlanan ilk eser olan ve çalışmaya da kaynaklık eden Efe'nin (2020) çalışması ile Emine Gürsoy Naskali'nin tematik çalışmalarına hem eserde hem de kaynaklarda yer verilmemesi önemli bir eksiklik olarak dikkat çekmektedir.

Çalışmaya katkı mahiyetinde olacağı düşünülen öneriler şunlardır: Öncelikle eserin teorik zeminini oluşturacak olan Giriş, Kapsam, Yöntem, Amaç ve Literatür gibi başlıklara yer verilmesi gerekirdi. Bu eksiklik, çalışmanın amacını, kapsamını, teorik temeli ve çalışmada kullanılan yöntemi muğlak bırakmaktadır. Metin tarama yöntemiyle oluşturulduğu vurgulanan çalışmada, hangi eserlerin tarandığının özel olarak giriş kısmında belirtilmesi daha aydınlatıcı olabilirdi. Diğer yandan çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan kavramlardan biri olan monografi ile kavram alanı terimlerinden kısa da olsa bahsedilmesi konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Bu çalışma, boğaz sözcüğünün monografi yöntemiyle kavram ve kullanım alanının belirlenmesi üzerinedir. Yazar, Türk dilinde boğaz sözcüğünü detaylıca betimlemiş, Türk dilinin söz varlığı ve Türkçe monografi çalışmaları için önemli olabilecek kaynaklardan birini ortaya koymuştur. Eserin, özellikle Türkçede sözcük monografisi alanında yapılacak yeni çalışmalara kaynaklık edeceği muhakkaktır.

Kaynakça

- Efe, Kürşat (2020). *Cüce Sözcüğünün Monografisi: Cüce Sözcüğünün Kavram ve Kullanım Alanları*. Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Erginer, Gürbüz (1980). "Monografi Yönteminin Ana Nitelikleri (Halkbilimde Monografik Çalışmalar)". *Antropoloji*, (12): 257-265.
- Gürsoy Naskali, Emine (ed.) (2004). *Saç Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Gürsoy Naskali, Emine (ed.) (2009). *Lanet Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Gürsoy Naskali, Emine (ed.) (2011). *Ağıt Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yıldız, Şahin (2023). *Boğaz Sözcüğünün Monografisi: Boğaz Sözcüğünün Kavram Alanı ve Kullanımı Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Kriter Yayınları.

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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



KÜRESEL EDEBİYAT Global Literature

Sena AYDIN*

Öz

Küresel edebiyat; 2000’li yıllardan sonra merkezini sağlamlaştıran, dijital devrimin yaşanması, ulusal edebiyat kanonunun gitgide yıkılmasıyla ortaya çıkan kozmopolit bir iklimdir. Küresel edebiyatın etrafında gelişen romanlarda çoğunlukla tüm insanlığı ilgilendiren göç, küresel çatışmalar, ekoloji, nükleer savaş, distopya gibi temalar işlenir. Postmodernizmin anlatı unsurlarından yararlanan küresel roman kategorisinde farklı tarihsel süreçler de yan yana gelebilir. Fethi Demir ve Nahide Ece Uzunyol tarafından kaleme alınan *Küresel Edebiyat* çalışması küresel edebiyatı ve özelinde romanı meydana getiren süreci ve saiklerini ortaya koyar. Kitapta aidiyetsizlik, çok kültürlülük, göçmenlik gibi konularda endişe sahibi olan küresel edebiyat sanatçılarından seçilen örnekler üzerine değerlendirme yapılır. Çalışma kapsamında incelemeye alınan romanların neredeyse tamamı 2000’li yıllar içinde yazılıp yayımlanmış eserlerdir. Romanları küresel edebiyat bağlamında değerlendirilen yazarlar şunlardır: Orhan Pamuk, Olga Tokarczuk, Latife Tekin, Amin Maalouf, Haruki Murakami, Dan Brown, Elena Ferrante, Mohsin Hamid, Amir Ahmadi Arian.

Anahtar Sözcükler: Küresel edebiyat, küresel roman, ekoeleştiri, karşılaştırmalı edebiyat, postmodernizm.

ABSTRACT

Global literature is a cosmopolitan movement that consolidated its center after the 2000s, emerging with the digital revolution and the gradual collapse of the national literary canon. The novels that develop around global literature mostly deal with themes that concern all humanity such as migration, global conflicts, ecology, nuclear war and dystopia. Different historical processes can also be juxtaposed in the category of global novels that utilize the narrative elements of postmodernism. Global Literature, written by Fethi Demir and Nahide Ece Uzunyol, reveals the process and motives that bring global literature and the novel in particular into being. The book evaluates selected examples of global literature artists who are concerned about issues such as non-belonging, multiculturalism and immigration. Almost all of the novels analyzed within the scope of the study were written and published in the

* Doktora Öğrencisi. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: senaydin1@gmail.com ORCID: 0000-0002-2961-6517

2000s. The authors whose novels are evaluated in the context of global literature are as follows: Orhan Pamuk, Olga Tokarczuk, Latife Tekin, Amin Maalouf, Haruki Murakami, Dan Brown, Elena Ferrante, Mohsin Hamid, Amir Ahmadi Arian.

Keywords: Global literature, global novel, ecocriticism, comparative literature, post-modernism.

Demir, Fethi ve Uzunyol, Nahide Ece (2024). *Küresel Edebiyat*: Ankara: Grafiker Yayınları, 232 sayfa.

Küresel Edebiyat, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde öğretim üyesi olan Yeni Türk Edebiyatı profesörü Fethi Demir ve aynı üniversitenin Türkçe Eğitimi Bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamış, MEB'e bağlı bir ortaokulda Türkçe öğretmeni olarak görev yapan Nahide Ece Uzunyol'un ortak çalışmasıdır. Kitap, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen Küresel Edebiyat adlı Temel Araştırma Projesi kapsamında yazılmıştır. Prof. Dr. Fethi Demir'in çalışma alanları postmodernizm, poetika, çağdaş tiyatro edebiyatı, yeraltı edebiyatı ve küresel edebiyat olarak sıralanabilir. Fethi Demir'in bu konularda yayımlanmış çeşitli kitapları, makaleleri, kitap bölümleri ve bildirileri bulunur. Nahide Ece Uzunyol'un ise aynı üniversitenin Eğitim Bilimleri Enstitüsünde "Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları Türk Dili ve Edebiyatı Ders Kitaplarında Yer Alan Hikâye ve Roman Metinlerinin Oluşumsal Yapısalcılık Kuramıyla İncelenmesi" konulu yayımlanmamış yüksek lisans çalışması vardır.

232 sayfadan oluşan eserin başlangıç bölümünde yazarlar küresel edebiyat kavramını ve bu türe dâhil edilebilecek eserleri inceleme nedenlerini açıklarken günümüzde moda söylemlerden biri hâline gelmiş küreselleşmenin kültür alanındaki etkilerinin ekonomik ve siyasal alanlara kıyasla çok daha geniş bir alana yayıldığıнын altını çizer. Kültürün ne ölçüde ve nasıl küreselleştiğini incelemek adına en geniş imkânı da edebiyat eserlerinin sağladığı iddia edilir.

Eser; çalışmanın amacını, yöntemini ortaya koyan teorik denilebilecek "Küreselleşme ve Edebiyat", "Küresel Edebiyatın Tescili: Milenyum Sonrası Nobel Edebiyat Ödülleri" başlıklı iki bölümle devam eder. "Küreselleşme ve Edebiyat" bölümünde küreselleşmenin çeşitli tanımları yapılarak kültürel boyuta yansıyan alanların edebiyat üzerinden nasıl düşünüleceği ayrıntılı bir biçimde değerlendirilir. Edebiyatın tarihi açısından geçirdiği üç başat dönem; yazının icadı, matbaanın bulunuşu ve çalışmanın konusuyla kesişen enformasyon çağı önemleri bakımından açıklanır. Dijital çağın edebiyat üzerindeki

dönüştürücü, yıkıcı, yenileyici etkisi tartışılırken çalışmanın neredeyse tamamında görülen kavramların titizce açıklanışı, “küresel edebiyat” kavramının kompleks yapısı tarif edilirken de görülür. Bu noktada kavramın ortaya çıkışının Johann Wolfgang von Goethe’nin (1749-1832) 1827 yılında dile getirdiği “dünya edebiyatı” (Weltliteratur) kavramına uzandığının altı çizilir (Demir ve Uzunyol, 2024: 15). Zamanla dünya edebiyatı ve küresel edebiyat kavramlarının birbirinin yerine kullanılması, sınırların keskin bir biçimde çizilmesine engel olmuştur. Buna rağmen dünya edebiyatından küresel edebiyata geçiş noktası olarak II. Dünya Savaşı sonrası dönemin gösterileceği yaygın kanaattir. Yüzyıllar boyunca ulusal kültürün aktarım aracı olan dilden ve ona bağlı üretilen edebiyattan 1960’lardan sonra beklenen yerli unsurları aşarak küreselleşmesi olur. Teknolojik imkânların artması ve dünyanın herhangi bir yerinde yayımlanan edebiyat eserine ulaşımın kolaylaşması yazar tutumlarında değişikliğe yol açar, okuru yazım sürecine dolaylı olarak dâhil eder ve edebiyatın bir pazar hâline dönüşmesine neden olur.

Birinci bölümde “Bir Edebî Tür Olarak Küresel Roman” alt başlığı ile mevcut eserlerden hareketle küresel romandaki anlatım teknikleri, temalar, izlekler, bakış açısı ve kurguda izlenen yöntemler açıklanır. Küresel roman kategorisinde değerlendirilen eserlerin ağırlıklı olarak göç, kimlik krizi, ekoloji, feminizm, göç, Doğu-Batı gibi konuları işlediği belirtilir. Geniş bir coğrafyayı kapsayan mekân çeşitliliği görülen küresel edebiyat eserlerinde klasik romandaki sınıfsal ve ideolojik çatışmaların tersine farklı ülkelere ve onların kültürlerine adaptasyon sorunları göze çarpar. Daha liberal, sentezci ve kozmopolit bir dünya görüşüne yatkın bakış açısıyla çizilen roman kişileri için şu tanım yapılır: “Farklı kültürden ve ülkelerden gelmiş, farklı dünya görüşleri ve karakter özellikleri taşıyan; göçmenlik, aidiyetsizlik, kimlik krizi ve yabancılaşma içerisinde var olmaya çalışan; dijital ve sanal ilişkilerin egemen olduğu çok kimlikli, çok kültürlü, sofistike ve karnavalesk bir iklimin meyvesidir” (Demir ve Uzunyol, 2024: 27-28). Yazarlar çalışmanın kapsamını da işaret ederek küresel edebiyat ile kastedilenin “küresel roman” olduğunu bu bölümde daha yüksek sesle söyler. Buna neden olarak romanın değişen tüm koşullara uyum sağlayabilecek bir form ve şiir gibi çeviriyi zorlaştıran imgesel dil kullanımından ârî olması gösterilir.

“Küresel Edebiyatın Tescili: Milenyum Sonrası Nobel Edebiyat Ödülleri” bölümünde Nobel Edebiyat Ödülü’nün kısa tarihçesi, diğer prestijli uluslararası edebiyat ödülleri ve bunların eser-yazar-okur üçlüsü üzerindeki etkileri anlatılır. 2000-2020 yılları arasında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alan sanatçılar

ve eserleri, ödülü kazanma nedenleriyle birlikte tablo şekliyle gösterilir. Böylelikle küresel edebiyatın ağırlıklı olarak ele aldığı temalar, beğeni ölçütlerinin hangi eksen üzerinde ilerlediği panoramik bir biçimde sergilenmiş olur. Bunun yanında ödül alanlar arasında Türkçeye çevrilmiş eserler de tür ve işlenen konular ayrı sütunlarda gösterilerek küresel edebiyatın çerçevesi bir kez daha belirginleştirilir.

Kitabın bu bölümlerinden sonra eser inceleme ve değerlendirme bölümleri gelir. Kitapları ondan fazla dile çevrilen Haruki Murakami'nin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* (1985) hariç tüm romanlar 2000'lerde yayımlanan eserler arasından seçilmiştir. Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan Orhan Pamuk ve Olga Tokarczuk, Goncourt Akademisi Edebiyat Ödüllü Amin Maalouf, Man Booker Ödülü'ne aday gösterilen Elena Ferrante, 2012'de kitapları 200 milyon kopyadan fazla satan ve 57 dile çevrilen Dan Brown ve Çağdaş Türk edebiyatının güçlü kalemlerinden Latife Tekin gibi yazarlar vardır. Küresel edebiyat ölçeğinde prestijli edebiyat ödüllерinin, kitapların çok sayıda dile çevrilmesinin kapladığı yer, çalışmanın eser inceleme bölümünde de örneklenmiş olur. Bununla beraber değerlendirilen tüm kitaplar küresel romanın çerçevesini meydana getiren ana izlekleri konu edinmiş, anlatım tekniklerini ve yaklaşımlarını kullanmış örnek metinlerdir. İki romanın birlikte değerlendirildiği bölümlerde romanlar içerik analizi başta olmak üzere olay örgüsü, kişiler, yer ve zaman düzleminde karşılaştırılmalı ele alınmıştır.

“Küresel Romanda Tarihî Gerçekliğin İşlenişi: *Cehennem* ve *Veba Geceleri* Örnekleri” başlıklı bölümde edebiyat ve tarih ilişkisindeki değişimler kısaca anlatılarak küresel roman çağında yazarların postmodern anlatım tekniklerini de kullanarak tarihi edebiyat için ne şekilde araçsallaştırdığı gösterilir. Dan Brown'un *Cehennem*'i (2013), Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* (2021) tüm dünyayı ilgilendiren salgın temasının postmodern anlatım teknikleriyle ve “zamanın ruhuna uygun” bir biçimde nasıl yeniden üretilip şekillendiğini ele alır. Küresel romancıların zaman ve mekânı daha geniş, evrensel bir atmosfer yaratarak kullanışı; bu kitaplarda palimpsest, anakronizm, bilinç akışı, ironi, parodi, metinlerarasılık gibi postmodern anlatım tekniklerinin uygulanışı üzerinden okura sunulur. Romanlar konu itibarıyla özetlenmiş, salgın temasına yaklaşımları karşılaştırmalı anlatılmıştır. Aynı zamanda farklı amaç ve anlatım teknikleriyle de olsa salgın temasını işleyen diğer eserlerden örnekler verilmiştir. Orhan Pamuk'un ve Dan Brown'un önceki romanlarında tarihî gerçekleri kurmacada nasıl işlediğine, yazarlık serüvenindeki kırılma noktalarına da değinilir.

“Küresel Romanın Yükselen Eğilimi Ekoleştiriyeye İki Örnek: *Sür Pulluğunu Ölülerin Kemikleri Üzerinde* ve *Unutma Bahçesi*” bölümü, insan ve doğa/çevre arasındaki ilişkiyi, iklim sorunlarını, doğanın tahribatını edebî eserler aracılığıyla inceleyen ekoleştiriyeye metodunu merkeze alır. Ekoleştiriyenin kavramsallaşmasındaki tarihsel arka plan ve çevrecilik ile ekolojizm karşılaştırmalı açıklanır. Küresel edebiyatın çekirdeğini oluşturan çevre, iklim krizi, küreselleşme, kontrolsüz büyüme, fauna-floranın bozulması, hayvan hakları gibi konular ekoleştiriyeye ile edebiyatı içe içe geçirir (Demir ve Uzunyol, 2024: 75). Leh yazar Olga Tokarczuk’un *Sür Pulluğunu Ölülerin Kemikleri Üzerinde* (2009) ve Latife Tekin’in *Unutma Bahçesi* (2004) romanlarında evrensel ve güncel konuları benzer duyarlılıklarla nasıl işledikleri incelenir. “Ekoyazınında Kurgunun İnşası” alt başlığında ekoyazının tarihçesine ilişkin kısa bilgiler verilir, romanlardaki olay örgüsü özetlenir. Her iki kitabın benzer çatışmalardan beslendiğinin, kapitalizm, avcılık, çevre kirliliği gibi eleştirel yaklaşımlara sahip olduğunun altı çizilir. “Ekofobinin Sonuçları” alt başlığında insanın doğayı kontrol etme girişiminin, onun düzenine müdahale etmesinin sonuçları romandan alıntılarla örneklendirilir. “Ontolojik Bir İkilem: Hayvanların Konumu”nda insanların hayvanlarla arasındaki ilişki tarihî perspektiften anlatılarak romanlarda insanların hayvanlara karşı etik dışı tutumlarının nasıl eleştirildiği gösterilir. “Küresel Çağın Yeni İnsan Tipolojisi: Ekoaktivist Birey” alt başlığında ekoleştiriyenin doğurduğu doğayla uyumlu, doğa ve insanın geleceğine dair kaygıları olup bu uğurda mücadele eden insan tipi incelenir. “Posthümanizm ve İnsan Ötesi Formlar”da yazarların kitaplarında insanın diğer canlılarla özdeş olduğu tezinden hareket edişleri, dönüşüme uğramış, hibrit, ara tür denilecek canlı ve birleşimlerin de mevcudiyetinin altını çizdiği örneklenir. Bu bölümün son alt başlığı “Yeni Ütopya: Biyobölgecilik”te endüstrileşmiş insanlara yeni yaşam alanları bulmayı teşvik eden biyobölgecilik kavramı, ortak mülkiyet ve herkesin yaşama hakkına saygı duyulması gibi olgular irdelenir.

Eserin “Küresel Edebiyat, Bir Distopyalar Külliyyatı mı? Amin Maalouf’un *Empedokles’in Dostları* Üzerinden Okumak” başlıklı bölümünde geniş okur kitlesine sahip yazarlardan Amin Maalouf’un *Empedokles’in Dostları* (2020) küresel edebiyatın bir distopya külliyyatına dönüşmesi üzerine düşünmek ve düşündürmek için seçilmiştir. Enformasyon çağında rotasını adeta kaybetmiş, gelecek umutları tükenmeye başlamış, bölünmüş benliklerle savrulmuş hisseden insanlığın tezahürlerini edebiyatta da görmenin kaçınılmazlığı vurgulanır. Öte yandan bir önceki bölümlerde incelenen salgın hastalık, çevre sorunlarının yanı sıra artan şiddet, göçmen politikalarındaki tutumlar, gelir

adaletsizliği gibi neredeyse her insanın güncel sorunu hâline gelen bu ana başlıkların distopyaya dönüştürülmesi irdelenir. Kapitalizmin distopyaları pazarlama sebepleri eleştirel bir yaklaşımla sıralanır ve hemen sonra ütopya ve distopyanın kavramsal tarihçesi verilir örnek eserlerin adı anılır. “Distopik Bir Kurgu Örneği: *Empedokles’in Dostları*” alt başlığında yazarın önceki eserlerine dair kısa bilgilendirmeler yapılır, akabinde romanın kurgusu ve temaları açıklanarak bütünlüklü bir harita ortaya çıkar. Küresel edebiyatla en önemli kesişim alanlarından biri olan “seküler kıyamet” kavramının romanda işlenişi irdelenir. “Küreselleşmenin Alametifarikası: Distopyalar” alt başlığında günlük tekniğiyle yazılmış bu romana distopya özelliğini kazandıran anlatım teknikleri hakkında bilgi verilir. “Tasavvurdan Gerçeğe: Geleceği İnşa Edenler”de küresel çağda tüm ekolojik ve nükleer tehditlerin yanında değerlerin yıkımıyla da karşılaşan insan tipine yazarın idealize ettiği Empedokles gibi bilimle sevgiyi birleştirerek yardım eli uzatan figür anılır. Bölümün son alt başlığı “Distopyadan Çıkışın Üssü: Kurmaca Mekân Chiron Nam –ı Diğer ‘Yaralı Şifacı’”da, Atlas Okyanusunun kıyısında çizilen hem tarihî anlam taşıyan hem de hayalî mekânların yaratımı, roman karakterlerinin mitolojideki Chiron gibi bireysel acılarını tüm insanlığa şifa dağıtma çabaları ele alınır.

Çalışmanın 6. bölümünde çok sayıda uluslararası ödül almış Japon yazar Haruki Murakami’den örnek seçilir. “Küresel Edebiyatın İkonik Yazarı Haruki Murakami’den Fantastik Bir Dissosiyatif Durum Anlatısı: *Haşlanmış Harikalar Diyarı Ve Dünyanın Sonu*” başlığı verilen bu bölümde Murakami’nin kısaca yaşam öyküsü hakkında bilgi verilir ve neden küresel edebiyatçılar arasında yer aldığı pekiştirilerek aktarılır. Yetiştirdiği kozmopolit çevrenin etkisi, dünyaca okunan eserlerden Japoncaya yaptığı çeviriler yine küresel edebiyat bağlamında değerlendirilir. “Fantastik Bir Dissosiyatif Küresel Çağ Anlatısı” alt başlığında eserde işlenen çoklu kişilik bozukluğunun tanımları verilir. Murakami’nin okunması kolay, derinlik ve metaforlardan uzak anlatımı, süreklilik gösteren aksiyonu, başka sanat dallarına yaptığı göndermeleri, Japon kültürüne ait yerel unsurları küresel bakışla ele alımı onun küresel romancılığında baskın vurgulardır. “Modern Kimliğin Ötesinde: Gölgenin Yitimi”nde makineleşen, tüketim odaklı yaşayan insan tipinin çizilişi ve bu kronik sorunlara karşın insanlığa sunduğu çözümler yer alır.

Küresel Edebiyat’ta incelenen yedinci roman Pakistanlı yazar Mohsin Hamid’in 2007’de yayımlanan *Türkçeye Gönülsüz Köktendinci* adıyla çevrilen kitaptır. “Küresel Edebiyatın Miladı 11 Eylül Üzerine Mohsin Hamid’den Bir Medeniyetler Çatışması Romanı: *Gönülsüz Köktendinci*” bölümü küresel edebiyatın temel izleklerinden biri Doğu-Batı meselesinin 11 Eylül sonrasında ne

türden yaklaşımlarla ele alındığını tartışarak başlar. “11 Eylül Olaylarına Araftan Bakmak: *Gönülsüz Köktendinci*” alt başlığında yazara ve romanın kurgusuna ilişkin okur için gerekli bilgiler verilir. Batı’nın Doğu’ya takındığı antidemokratik, üstenci tutumlarına karşın romanın başkişisi Cengiz’in ılımlı ve demokrat yaklaşımları ile küresel edebiyatının ortak söyleminin yaratıldığı gözler önüne serilir. Bununla beraber romanın dinamik kurgusu, çağa ve geniş okur kitlesini kapsamaya elverişli görsel atmosfer zenginliği, liberal ve uzlaşmacı bakış açısı küresel romanın tipik örnekleri olarak vurgulanır. Mohsin Hamid; göçmenlik, Doğulu entelektüelin arafta kalmışlığı, kimlik çatışmaları gibi konuları da romanında işler. Aynı zamanda 11 Eylül saldırılarından çok daha şiddetli örneklerin Batı’nın sömürgeleştirdiği coğrafyalarda yaşandığını duyuran roman postkolonyal eleştiri metoduyla da okunur. “Küresel Çağda, Doğu ile Batı Arasında Kafası Karışık Bir Adam”da postkolonyalizm kavramı irdelenmeye devam eder. Roman, Batı’nın politikalarını eleştirmekle beraber Doğu’nun kurulamayan düzenine de muhalif bir tutum sergileyerek “küresel postkolonyal” politikasının ortak diline katkı sağlar. “Küresel Romanın Genişleyen Coğrafyası” alt başlığında ise küresel çağın geniş imkânları neticesinde insan ve mekân arasındaki ilişkinin çözülüşü, *Gönülsüz Köktendinci*’nin geniş mekânlar arasında zuhur eden olay örgüsü örneklenir.

Son yılların çok okunan, yazarın müstear adıyla yayımladığı ve bildungsroman özelliğini taşıyan Elena Ferrante’nin *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*’ı (2011) inceleyen çalışmanın sekizinci bölümünde küresel edebiyatın ana izleklerinden biri, ötekilik konu edilir. “Avrupa’nın En Yakın Ötekisinin Romanı: *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*” başlıklı bölüm Napoli’nin 1950’lerdeki yoksul mahallerinde yaşayan Lila ve Lenu isimli iki genç kadının bir ömrü kapsayan dostluklarını anlatır. Elena Ferrante, karakterlerin büyüme yolculuğunu “ülkesinin ve yaşadığı zamanın hikâyesini hiç de kolonyal bir arzu nesnesine, küresel bir ticari metaya dönüştürmeden ama dünyalı okurun ilgisini çekebilecek bir biçimde” sunar (Demir ve Uzunyol, 2024: 175).

“Ahir Zamanda İzole Bir Ülkeden Küresel Bir Anlatı: *Ve Balık Onu Yuttu*” başlıklı son bölümde İranlı yazar Amir Ahmadi Arian mercek altına alınır. İlk İran hükümetine muhalif olduğu oranda ilgi gören sanatçıların ortaya koyduğu eserlerin küresel edebiyatla kesişmesinin tabiiliği dile getirilir. Küresel edebiyatçıların önemli kimlik göstergeleri sayılan çevirmenlik, gazetecelik, karşılaştırmalı edebiyat sahasında akademik çalışmalar yapmış yazarın İran’da uğradığı sansür nedeniyle 30 yaşından sonra İngilizce yazmak zorunda kalmasının altı çizilir. 2019’da yayımlanan *Ve Balık Onu Yuttu* roma-

nında otobüs şoförlerinin grevi ve bu nedenle siyasi cezaevine gönderilen Yunus'un hayatı anlatılır. "Sistemin Çarkları Arasında Ezilmek: *Ve Balık Onu Yuttu*" alt başlığında bu kitabın "küresel politik roman" türünde değerlendirilebileceği, aynı zamanda yazarın romanındaki bakış açısıyla "küresel edebiyatın zihnindeki İran imgesi arasındaki" koordinasyonu vurgulanır (Demir ve Uzunyol, 2024: 199). Fethi Demir ve Nahide Ece Uzunyol, küresel edebiyat çevrelerindeki riyakâr tutuma dikkat çeker. Sendikal haklar, grev gibi Batılı ülkelerde yazıldığında "demode ve klişe" bulunacak eserlerin İran gibi ülkelerin yazarlarından çıktığında beğeniyle karşılanması üzerine okurları düşünmeye teşvik edilir. "Akıntıya Kürek Çeken Arketipsel Kahraman: Yunus Turabi" alt başlığında yazarın Yunus kıssasını başkahramanın hikâyesinde alegorik bir biçimde kullanışı değerlendirilir. Romanın kapak tasarımından anlatı boyunca seçilen kelimelere kadar Yunus arketipine gönderme yapılır. Romanda cezaevine girdikten ve işkenceler gördükten sonra kendi iç dünyasına yönelen Yunus ve İran rejimini temsil eden Hacı Said karakteri arasında geçen metaforlara dayanan diyaloglar, İran'ın köklü edebiyat geleneğinin bir uzantısı olarak ele alınır. "Küresel Dünyanın Hedef Tahtasındaki Ülke: İran" alt başlığında ise İran'daki rejim değişikliği sonrasında yaşanan siyasal baskıların romandaki tezahürleri incelenir.

Çalışmanın son bölümünde "Bitirirken" yazarlar küresel edebiyat kanununu oluşturan nedenler ve tarihsel merhaleleri özetler, bu kitabın yazılmasındaki güçlü saikleri öz bir anlatımla okurlara sunar. Dünyada fuar ve prestijli ödül organizasyonlarının büyük kitleleri bir araya getirmesi, çeviri imkânlarının gelişmesi, tüm insanlığı kuşatan dijital devrimin kazandığı ivme ile ulusal edebiyata geri dönmenin imkânsızlığı tartışılır. Küresel romanı çevreleyen temalar, yazarların ortak kaygılara sahip olması ve dünyadaki geniş okur kitlesini gözeterek daha liberal bir bakış açısıyla üretilen eserler panoramik şekilde dile getirilir. Dünyanın çeşitli ülkelerinden çıkan, insanlığın ortak sorunlarını uzlaşmacı ve muhalif bir bakış açısıyla dile getiren romanlarda post-modernizmin anlatım tekniklerinin ne şekilde kullanıldığını titizlikle eleştiren bu eser, küresel edebiyat çalışmaları için kılavuz niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

Demir, Fethi ve Uzunyol, Nahide Ece (2024). *Küresel Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” ereve-sinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

ıkar atışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

The following statements are made in the framework of “COPE –Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

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

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

YAZAR REHBERİ

Kültür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanmak üzere gönderilecek çalışmaların aşağıdaki işlem basamaklarını izlemeleri gerekmektedir:

1. Dergiye yayınlanmak üzere çalışma gönderilmesi için sorumlu yazar tarafından TÜBİTAK Dergipark sistemine şahsi üyelik kaydı yapılması gerekmektedir. Dergipark sistemine kayıt olmak için <https://dergipark.org.tr/tr/login> linkinden açılan pencere-lere kişisel bilgilerinizi girerek kullanıcı adınız ve şifrenizi oluşturabilirsiniz.
2. Dergipark sistemine kaydın ardından yazarlar Kültür Araştırmaları Dergisi'nin ma-kale gönderi paneline <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder> linkinden ulaşarak makalelerini ve dosyalarını yükleyip süreci başlatırlar.
3. Kültür Araştırmaları Dergisi “yayın etiği”, “araştırma etiği” ve “yasal/özel izin bel-gesi alınması” ile ilgili uluslararası standartlara ve kurallara uygun yayın anlayışını benimsemiştir. Bu bakımdan çalışmaların sisteme yüklenmesi aşamasında etik kurul belgesi gerektiren çalışmalarla ilgili olarak “Etik Kurul Belgesi” de ek dosyalar olarak sisteme yüklenmelidir. Etik kurul belgesi gerektiren çalışmalar için derginin sitesinde yer alan “Etik İlkeler ve Yayın Politikası”na bakınız.
4. Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alın-ması ve bu hususun belirtilmesi; kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.
5. Makalelerin Kültür Araştırmaları Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru ola-rak kabul edilir. Yayın için kabul edilen makalelerin yazarları, çalışmalarının telif haklarından feragat etmiş kabul edilirler. Telif Hakkı Devir Formu derginin sitesinde ilgili bağlantıda yer almaktadır. Yayın kabulü kararından sonra yazarlar, bu formun imzalı-taranmış editörlüğe göndermekle mükelleftirler.
6. Dergimize makale gönderen yazarların ayrıca orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
7. Çok yazarlı makalelerin sonunda; araştırmacıların katkı oranı beyanı; ayrıca her makale için (varsa) destek ve teşekkür beyanı, çatışma beyanına yer verilmelidir. Yayın kabulü kararından sonra form doldurup imzalanarak ek dosya şeklinde editör-lüğümüze gönderilmelidir.
8. Dergimizin yayın sürecindeki tüm editöryel iş ve işlemler, çift kör hakemlik değer-lendirmeleri ve yayın aşamaları internet tabanlı şifre korumalı TÜBİTAK Dergipark sistemi üzerinden yürütülmekte; bu da yazarlara, hakemlere ve editörlere hızlı erişim imkânı vermektedir. Bu bakımdan sisteme yüklenmiş olan çalışmalarınızın tüm aşamalarını Dergipark üzerinden oluşturmuş olduğunuz kullanıcı adı ve şifrenizle gireceğiniz “Kullanıcı Paneli”nden takip edebilirsiniz.

Yazınız aşağıdaki **yazım kurallarına** uygun biçimde olmalıdır:

Başlık: Türkçe başlık koyu ve büyük harflerle 12 punto, ortalanmış şekilde; İngilizce başlık ise Türkçe başlığın hemen altında, normal, sadece ilk harfleri büyük, 11 punto ve ortalanmış şekilde olmalıdır. Makalenin başlığı, en fazla 12 kelime olmalıdır.

Yazar adı: Yazar adı ve soyadı sağa yaslı, koyu 11 punto olmalıdır. Yazarların unvanı, görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri * işaretiyle dipnotta verilmelidir. Hakem sürecinde bu isim kaldırılarak yazı isimsiz bir biçimde hakemlere gönderilir.

Öz: Makalenin başlığından sonra en az 150 en fazla 250 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce öz (abstract), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler 11 punto olarak yazılmalıdır. Öz, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.

Sayfa düzeni: Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 (21-29,7 cm)

Kenar Boşlukları: Tüm kenar boşlukları 2,5 cm.

Yazı tipi: Times New Roman

Yazı tipi stili: Normal

Boyutu (normal metin): 12

Boyutu (dipnot metni) : 10

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 6 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

Bölüm başlıkları: Alt başlıkların hepsi ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu olmalıdır. Numaralandırma tercih edilirse “Giriş” ve “Sonuç” bölümüne numara verilmemelidir.

Tablo ve şekiller: Tablo veya şekillerin numarası ve adları tablo veya şeklin hemen altında olmalıdır.

Hacim: Makale, ekler dâhil olmak üzere en fazla 10.000 sözcük olmalıdır.

Diğer hususlar: Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Yazım ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu'nun Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır. Yazıların kaynakçalarında Latin alfabe dışında başka bir alfabe karakterleri kullanılmamalıdır.

Kaynakların Düzenlenmesi

a. Metin içi gönderme

Metin içinde kaynak gösterimi aşağıdaki şekillerde yapılmalıdır. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar(lar)ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76).

Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler (Belge-1) veya (Arşiv-1) şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler “Kaynak Kişi” anlamına gelecek şekilde (KK-1) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında “Sözlü Kaynaklar” alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında (tercihen “Elektronik Kaynaklar” alt başlığı altında) her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Metinde vurgular tırnak içinde, eser isimleri italik olarak gösterilmelidir. Beş satırdan fazla alıntılar, tırnak işareti kullanılmadan blok şeklinde 1 cm. içeriden başlatılmalıdır.

b. Kaynakçanın düzenlenmesi

Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, Mehmet Fuat (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ergun, Metin ve Aça, Mehmet (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları -1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aça, Mehmet vd. (2009). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Çeviri Kitap:

Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: De Yayınevi.

Kitap Bölümü:

Skocpol, Theda (2014). “Sosyolojinin Tarihsel İmgelemi”. Çev. Ahmet Fethi. *Tarihsel Sosyoloji: Bloch’tan Wallerstein’e Görüşler ve Yöntemler*. Ed. Theda Skocpol. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1-24.

Makale:

Grochowski, Mirosław (1997). “Poland under Transition and Its New Geography”. *Canadian Slavonic Papers*, 39(1): 1-26.

Tez:

Yolcu, Mehmet Ali (2011). *Balıkesir’den Derlenen Maniler Üzerinde Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

Yolcu, Mehmet Ali (2018). “Bacılar ve Kardeşler: Toplumsal Yapı ve Söylem Açısından Alevi Ataerkilliği”. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Çanak-kale, 8-10 Kasım 2018)*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları, 66-69.

İnternet Kaynakları:

URL-1: “Social Groups”. <http://www.sociologyguide.com/groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Dinç, 1982 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, İstanbul. (Görüşme: 12.06.2014).

Etik İlkeler ve Yayın Politikası

Açık Erişim ve Lisans Politikaları

Telif Hakları Politikası

Yayın Değerlendirme Süreci hakkında bilgi almak için

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulturder> sitesine bakınız.

