

HALK HİKÂYESİCİLİĞİNİN İNTERNET KÜLTÜRÜNE ADAPTASYONU VE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA TOPLUMSAL CİNSİYET*

Adaptation of Folk Story To The Internet Culture And Social Sex By Intertextuality

Açelya OĞUZ¹

ÖZET

Halk hikâyeciliği geleneği, insanlığın üç kültür evresi olan sözlü, yazılı, elektronik kültür evrelerinde incelenmiştir. Halk hikâyelerinde işlenen sevda hikâyeleri ile milli kahramanlık hikâyelerinin elektronik çağda filmler, diziler, logolar, sosyal medya paylaşımları, capsler aracılığıyla aktarıldığı örnekler üzerinden kanıtlanmaya çalışılmıştır. Hikâyelerdeki kahraman tipleri üç gruba ayrılmıştır: sevgilisinin peşinde koşan kahraman, milli meselelerle ilgilenen destani kahraman, âşık- destani kahraman. Eldeki veriler metinlerarasılık kuramı çerçevesinde yorumlanmıştır. Metinlerarasılığa göre yazılan hiçbir metnin yeni olmaması, bellekte var olan bilginin yeniden yazıldığı düşüncesi halk hikâyelerinin ikincil sözlü kültür ortamına taşınmasını izah etmektedir. Eril anlatımların karşısında kadınlığın masal dünyasında kendine daha çok yer edinmesiyle metinlerde erkek kılığına giren kadınlara rastlanmaktadır. Destan kahramanı gibi milli meseleleri konu edinen kadınlar ile pasif kadınların görsel unsurlarda işleniş analizi edilmiştir. Görsel unsurlar üzerinden erkek otoritesine başkaldırı, mitoloji üzerinden kadın şiddetine dikkat çekilen görseller kuramsal çerçevede değerlendirilmiştir. Ayrıca film sektöründe geleneğin yanlış yorumlanarak gelenek karşıtı söylemlerin geliştirilmesi, bireylerin gelenekten kopması, tek-tipleşmesi üzerine fikir yürütülmüştür. Bu çalışmanın amacı gelenekteki unsurların içeriklerinin kaybolmadığını, farklı iletişim kanallarıyla şekil değiştirdiğini göstermektir. Çalışmada, Kültür Evreleri - Anlatı Kahramanlarının Gerçekliği, Hikâye Kahramanlarının Eril Gerçekliği, Elektronik Kültürün Eril Halk Hikâyesi Tipleri ve Güçlü Dişil Karakterleri alt başlıkları kullanılarak metinlerarasılık bağlamında açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik kültür çağı, halk hikâyeciliği, erillik – dişillik, sinema, sosyal medya

ABSTRACT

The tradition of folk narrative has been studied in the oral, written and electronic culture phases of the three culture phases of humanity. It's been tried to be proved through the examples that the national heroism stories and love stories are transmitted through films, serials, logos, social media sharing and caps in the folk stories. The hero who pursues his talent in storytelling, the hero of the epic who is interested in national issues, is studied in three groups as the hero of love and epic. The available data have been interpreted within the framework of intertextuality theory. The fact that no text written according to intertextuality is new and that the information in memory is rewritten explains the transfer of folk tales to the secondary verbal culture. The female motive opposite the masculine narratives is discussed. Women's disguise in the fairy-tale world, women disguised as men, women who are interested in national issues such as the hero of epic and passive women in visual elements are discussed. The rebellion of the male authority over the visual elements and the attention to the female violence through and passive women in visual elements are discussed. The rebellion of the male authority over the visual elements and the female violence through the mythology are also discussed. In addition, in the film industry, an idea was made on the development of anti-tradition discourses, misinterpretation of individuals, and tectification. The aim of this study is to show that the contents of the elements in the tradition are not lost, and they change shape with different communication channels. In this work Culture Phases – The Reality of Narrative Heroes, The Masculine Reality of the Story Heroes The Masculine Folk Story Types of Electronic Culture and Strong Feminine Characters have been analysed using subheadings.

Keywords: Age of electronic culture, folk narration, masculinity-femininity, cinema, social media.

GİRİŞ

Metinlerarasılık, Rus kuramcı M. Bahtin tarafından ortaya atılmıştır. Kurama göre her metin kendi eş metniyle varlık göstermektedir. Hiçbir metin, tek başına yazarın kaleminden çıkamaz. Metinler ortaya çıktıkları coğrafyanın belleğiyle varlık sürdürmektedir. Metinlerarasılık kavramını Ahmet Özgür Güvenç, kuramcılardan edindiği bilgiyi şu şekilde aktarmaktadır: “Her metnin bir içmetin olduğunu belirten Barthes, metinlerin kendilerinden önceki ve çevrelerindeki kültüre ait başka metinleri içerdiğini söyler.” (Güvenç, 2019: 23) Metinlerin olay örgüleri ve kahramanların olaylar karşısında takındıkları tutumlar farklı metin türleri olmalarına rağmen benzerlik göstermektedir. Bu durum sözlü kültürden gelen akışkan bir alt yapının ürünüdür. Sözlü kültürde, masal veya halk hikâyesi kahramanının dinleyicisinin yaşını, cinsiyetini dikkate alarak olay örgüsünü şekillendirmektedir. Bu şekillendirme, aktarıldığı kültürün kültürel bilinci neticesinde ortaya çıkmaktadır. Bahtin’den aktaran Güvenç, metinler arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Her metnin ancak diğer metinlerle ve çerçevesiyle kurduğu bağ sayesinde özgünleşebileceğini düşünmektedir. Bu bağlamda metnin anlamını ve değerini diğer metinlerle kurduğu ilişkiler (metinlerarasılık) belirler.” (Güvenç, 2019: 21) O halde birden fazla metin ile kültürel unsur iç içe geçmiş durumdadır. Bu unsurlar her metni kendi iç dinamiğine göre beslemekte, geliştirmekte veya esin kaynağı hâline getirmektedir. Bu yorumlamadan hareketle dizi izleyicilerinin dizilere “hep aynı konuların işlendiği, kahramanların diğer dizilerdeki kahramanlara benzediği” eleştirileri metinlerarasılık bağlamında incelendiğinde kültürel belleğin elektronik ortama aktarılmasını açıklamaktadır. Bellekte olan metinler, farklı kanallarla izleyiciye, dinleyiciye, okuyucuya taşınmıştır. Bu kanal masal, halk hikâyesi, destan gibi metin merkezli; dizi, film, reklam gibi görsel-işitsel, afiş, fotoğraf, resim gibi görsel unsur barındırabilir. Genette, unsurlar arasındaki geçirgenliği şu şekilde izah etmektedir: “Tüm yazarlar sadece tek bir kitap yaratırlar ve tüm kitaplar geniş bir kitap, sonsuz bir kitaptır.” (Genette’den akt. Güvenç, 2019: 27) Sözlü kültürün anonim anlatıları, farklı coğrafi bölgelerde, farklı dinleyici kitlelerine hitap etmekte iken kurgusal benzerlik bulunması metinlerarasılıkla açıklanabilmektedir. Çalışmada, bu benzerler dikkate alınarak eril anlatıcının dili olan halk hikâyeleri incelenmeye çalışılmıştır. Halk hikâyeciliğinin toplumsal cinsiyet açısından ele alınması farklı bir tür olan masal metinlerinden alınan örneklerle kıyaslanmaktadır. Masalın, kadın anlatıcıların bakış açısını yansıtması, kuramın ve makalenin unsurları kıyaslayarak ikincil sözlü kültür ortamına taşınması sürecini, icra edildiği toplumun cinsî algısını yansıtmasına dair işaretler barındırmaktadır. Bu işaretler üzerinden birtakım çıkarımlar yapılacaktır.

Halk hikâyeciliğinin, destancılık geleneğiyle bağı olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından dikkat çekilmiştir. Destan metinlerinin zamanla hikâyeleşmesini Boratav, Köroğlu anlatısı üzerinden açıklamaktadır. “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” adlı kitabının önsöz kısmında “Köroğlu Destanı” adlı kitabında geçen Köroğlu metinlerinin destan olduğu fikrinden vazgeçtiğini bu metnin “Köroğlu Hikâyesi” olarak adlandırılmasının daha uygun olacağını söylemiştir. Benzer mahiyette destandan halk hikâyesine geçiş mahsulü olarak kabul edilen Dede Korkut’un

destanî kısmının yavaş yavaş silinip hikâye formuna büründüğünü ifade etmektedir. Boratav türler arası geçişle alakalı şu yorumu yapmaktadır: “... Bu bakımdan, sade Köroğlu hikâyeleri değil, mevzuları itibariyle tamamen epik mahiyet arzeden Dede Korkut hikâyeleri bile, destanın yerini yavaş yavaş alan yeni nev’in, romanın ve hikâyenin iptidaî numunelerini veriyor. Sözlü ananelerdeki halk hikâyelerinde biz masal, destan, şiir unsurlarını karışmış bir halde bulunduğunu görüyoruz.” (Boratav, 2011: 11) Boratav’ın değerlendirmeleri destan metinlerinin halk hikâyesine dönüşüm sürecine dikkat çekmektedir. Bu açıklama bazı halk hikâyelerinde milli meseleler için savaştan hikâye kahramanının milliliğini açıklamaktadır. Halk hikâyesi 1950’li yıllarda şu şekilde tanımlanabilir: “Kahvehanelerde, âşıklar tarafından anlatılan genellikle aşk konularını ele alan, âşğın anlatımı sırasında ses tonuyla, eşyalarıyla, hareketleriyle hikâyeyi tiyatrolaştırarak anlattığı türdür.” Bu tanımlamaya “âşık” kelimesi yerine “meddah” da denebilir çünkü meddahlar da birer hikâye anlatıcısıdır. Halk hikâyesi 2000’li yıllardan sonra internetin hızla yayılması, sosyal ilişkilerin sanallaşması bu türün ikincil sözlü kültür ortamına taşınmasına sebep olmuştur. Sanal dünyada hikâyeler internet kullanıcıları aracılığıyla sosyal medyadan, çeşitli platformlardan, bloklardan, paylaşım sitelerinden dünyaya yayılmaktadır. O halde artık halk hikâyelerini kahvehanelerden değil görsel- işitsel sanal dünyadan takip etmek bilginin elde edilebilirliği açısından önemlidir. Çalışmada hikâyenin taşındığı yeni ortamı ve içeriği toplumsal cinsiyet açısından metinlerarasılık bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır.

Halk hikâyeciliği geleneği, iki eril kahraman tipi üzerinde şekillenmektedir. Bu kahramanların ilki halk hikâyesi formunda aşkı için çöllere düşen, dağları delen, bitmek bilmez kara sevdıyla sevgilisine bağlı tiptir. Bu tip Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Âşık Garip ve Şahsenem hikâyelerindeki tiplerdir. İkinci tip ise destan kahramanı formunun hikâyeleşmeye başladığı evreye denk gelen anlatımdır. Bu tipler Köroğlu, Kirmanşah gibi millî yönüyle aşkı bir arada yaşayan tiptir. Bu iki âşık tipi değişen dünyaya ayak uydurarak form değiştirmeye başlamıştır. Toplumsal hayat, akışkandır, sürekli bir var oluş ve yenilenme içerisindedir. Başka bir ifadeyle toplumsal kurallar, yaşam şekilleri sürekli değişme ve gelişme içerisindedir. İnsanlık tarihinde insanoğlunun mağaralardan çıkması, avcı ve toplayıcılıktan tarıma geçiş, zamanla tarımın makineleşmesiyle ürün fazlalığının oluşması, bunları depolayacak sistemlerin tasarlanması (kiler, turşu, reçel) üretimin evrimini göstermektedir. Tarladan çıkan ürünün başka ürünlerle karıştırılıp tüketime sunulması, ürünlerin seri üretime geçmesi tüketimin makineleşmesinin eseridir. Bu süreç yaşanan koşullarına bağlı olarak insanın sosyolojik olarak da değişmesini beraberinde getirmektedir. Başlangıçta hayatta kalabilmek için bir arada kalmak zorunda olan insan, doğayı kontrol altına almaya başladı. Yaşamsal ihtiyaçlarını daha kolay temin etmesi bireyselliği beraberinde getirdi. Türk toplumu özelinde incelendiğinde köy yaşantısında hayvancılıkla uğraşan tarım yapan insan, sosyalleşme alanı olarak eril mekân olarak kahvehaneler, köy odaları; dişil mekân olarak tandır başı, ev gezmeleri kabul edilebilmektedir. Bununla beraber kadınlı erkekli toplanma mekânları olarak düğünler, bahar ve dini bayramlar, çeşme başları, burgur çekme törenleri bir arada olmayı sağlayan mekânlardı. Bu mekânlarda destan, masal, halk hikâyesi, korku hikâyeleri anlatılırdı.

Tarımın makineleşmesi, insanların daha az emekle yaşayabilme şansının olması köyden kente göçü beraberinde getirdi. Bu süreç insanın kendisini de makineleştirmiştir. İnsanın sosyolojik değişimi, şehrin karmaşasına ayak uydurmaya çalışmasıyla yeni bir form kazanmıştır. Değişim, yaşanan yeri, yiyecekleri, insan ilişkilerini, aile bağlarını yeniden şekillendirmiştir. Toplanma mekânları ortadan kalktıkça birey yalnızlaştı. İnsanların sosyalleşme ihtiyacını teknoloji karşılamaya başladı. Geleneksel mekânlardaki anlatılar birincil sözlü kültür ortamından ikincil sözlü kültür ortamına taşındı. İnsanların “Nenem anlatırdı.” ile başlayan söylemleri metinlerarasılık kuramında “hiçbir unsurun kaybolmayıp aktarıldığı” fikrini desteklemektedir. Benzer şekilde yaşı diğerlerinden biraz daha büyük olan çocuğun merdiven başında cin hikâyeleri anlatması da internet ortamına taşınarak “korku hikâyeleri” videoları, ufo görüntüleri, hayalet görselleri olarak yayılmaya başlamıştır. Çalışma, bu değişim süreçlerini gözlemleyerek değişimin parçası olan mekânın, insanın sosyal ihtiyaçlarının değişim ve dönüşüm süreçlerini incelemektedir. Sosyal hayatın değişimi içerisinde internetin rolüne dikkat çekip günümüzdeki aşk anlatılarının icracısını, icra ortamını, hedef kitlesini tespit etmektedir.

1.Kültür Evreleri, Anlatı Kahramanlarının Gerçekliği

Toplumun kültür evreleri üç aşamayla değişti: Sözlü kültür, yazılı kültür, elektronik kültür. İnsanlığın ilk tanıştığı evre sözlü kültür çağıydı. Göçebe, avcı-toplayıcı toplumlar bu evredeydi. İnsanlar yerleşik hayata geçince ticareti daha sağlıklı yürütebilmek için yazıyı geliştirdiler. Zamanla bu yazı evresi ticaret dışındaki amaçlarda da kullanılmaya başlandı. Yazılı kültürün yaygınlık göstermesi sözlü kültürün yok olduğu anlamına gelmemektedir. Yerleşik hayata geçen insanoğlu tarlada, tandır başında, çeşme başında atadan dededen duyduklarını birbirlerine dille aktarmaya devam ettiler. Teknolojinin geliştiği, sanayileşme, makineleşme evresinde ise elektronik kültür internetle beraber hızla yayılmaya başladı. Fakat bu evrede sözlü ve yazılı kültürü yok etmesi beklenirken aksine bu kültürleri içine alarak büyümeye ve genişlemeye devam etti. Günümüz çağı elektronik kültür çağıdır. Bu çağ aslında sözlü, yazılı, elektronik kültürün iç içe varlığını sürdürdüğü bir dönemdir. Bahsi geçen değişim evreleri, dönüşümünü bir önceki kültürle gerçekleştirdi. Öcal Oğuz, kültürün akışkanlığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Yüzyıllar boyunca egemen olan “kent” ve “yazı”nın ruhuna sinen ümmet kültürü her toplumda birbirine benzeyen birikimlerinin 16. yüzyılda kıvılcımları oluşan ve 18. yüzyıldan itibaren Avrupa toplumlarını kasıp kavuran uluslaşma sürecine kaynaklık edememiştir. Bu nedenle ulus belleğinin, tarihinin ve geleceğinin sözel alanda kurgulanması zorunluluğu, özellikle konunun niteliğini tam kavrayamayan sanayileşmemiş toplumlarda halkın anlatı söylemini aydınının tarih söylemine dönüştürmesine zemin hazırlamıştır.” (Oğuz, 2017: 38)

Yazılı kültürü besleyen halk belleği, sözlü kahramanlar, kent yaşamına ve teknolojiye ayak uydurmuştur. Daha önce bahsi geçen iki tip üzerinde bu değişim süreci incelenebilmektedir. Bu tipleri sevgilisinin peşinden koşan âşık ve millî çıkarları gözetken kahraman olarak iki grupta değerlendirilecektir. Üçüncü grup ise bu iki tipin kaynaşarak âşık-millî kahraman

tipini bürünmesidir. İlk gruptaki âşık tipi halk hikâyelerinin kahramanlarıdır. Bahsi geçen bu kahramanların sözlü kültürdeki icra ortamı kahvehaneler, icracısı ise âşıklardır. Benzer şekilde millî kahramanların ve karma nitelikli kahramanların da icracısı ve icra ortamı aynıdır. 1973 yılında Muhan Bali tarafından keşfedilen hikâye anlatıcısı Behçet Mahir, kahvehanede Köroğlu destanını anlatırken keşfedilerek kendisinden derleme yapılmıştır. Eldeki en kapsamlı destan derlemelerinden biri olmuş âşık-millî kahramandır. Halk hafızasındaki Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Âşık Garip ile Şahsenem anlatıları ise birinci tip kahramanlardır. Bu anlatı kahramanları halk tarafından yaşamış karakterler olarak kabul edilmektedir. Tarihsel olarak bu kişilerin gerçekliği tartışmalı konulardan biridir. Nitekim, “Yaşadığı kabul edilen zamandan çok sonra derlenmiş hikâye, efsane, menkıbe gibi anlatılar yoluyla günümüze gelen ve anlatı bağlamında “inanılan” âşıkların varyantlaşan hayatlarından ve şiirlerinden oluşan biyografiler, antolojiler ve edebiyat tarihleridir.” (Oğuz, 2017: 39) Gerçek hayatta yaşadığı kabul edilen bu kahramanlar, icracıların kendi bakış açılarına göre tekrar yorumlanmış, tüketim bağlamında halkın geleneklerinin etkisiyle form değiştirmiştir. Bu şekilde bir kahramanın birden fazla anlatısı, olayı meydana gelmiştir. Bu anlatılarda kahramanların yaşadığı bölgelerde birer kanıt mevcuttur. Bir kayalık, ziyaret, onların adının verildiği bir nesne ile ölümsüzleştirilmiş yapılar bulunabilmektedir. Halkın inarak saygı duyduğu, kelime dünyalarında yaşayan unsurlar olarak incelenebilir. “Kerem’in Aslı ile yanıp kül olduğuna inanıldığını ve mekânların bu anlatıların gerçekliğinin kanıtları olarak görüldüğü ve gösterildiği durumları anlamlandırmak ve yorumlamak daha mümkün hale gelmektedir.” (Oğuz, 2017: 44) Anlatıların turizminin yapılması, belediyelerin bu kahramanların heykellerini, müzelerini yapmaları kültürü pazarlamaya yönelik eylemlerdir. Amasya’da yaşadığı iddia edilen Ferhat ile Şirin’in anlatıları halk belleğinde canlılığını sürdürmektedir. Ferhat’ın deldiği dağın üzerine kurguyu anlatan heykeller dikilmiştir. Bu yolla anlatıya kutsiyet kazandırılmıştır. (Ek1) Halk hikâyesi kahramanları, destanî kahraman olmasının dışında âşıkların hayatı diye aktarılan anlatılar da halk hikâyesi formundadır. Ercişli Emrah, Erzurumlu Emrah, Âşık Veysel’e atfedilen aşk hikâyeleri de halk arasında tarihi gerçeklik olarak anlatılsa da bu anlatılar halk hikâyesi olarak değerlendirilmelidir. Hikâye kahramanlarının gerçekliği üzerine tartışmalar yürütülmüştür. Oğuz, hikâye kahramanlarının gerçekliği konusunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Her biri gerek yazılı gerekse sözlü olarak onlarca benzer veya eş metin meydana getiren bu hikâyelerdeki kalıplaşmış hayat hikâyelerini gerçek biyografiler olarak düşünmemeliyiz. Hangi âşığın hayatı etrafında teşekkül ederse etsin hiçbir hikâye şayet sözlü gelenekte yaşıyorsa tasnif edildiği biçimde kalmaz. Böyle olunca hikâyeden biyografi tespit etmede aceleci hükümler verilmemelidir. Halk hikâyelerindeki biyografilerin, masallardaki biyografilerden folklor metni olmaları açısından fark yoktur.”(Oğuz, 2000: 87)

Halk hikâyeleri, sözlü olarak icra edilmesinin yanı sıra yazılı kültürde de yaşamaya devam etmiş, bir kısmı yazıya aktarıldıktan sonra da sözlü kültürde varlığını sürdürmüştür. Bu anlatıların evrimsel sürecidir. Anlatılar; internetin yaygınlaştığı, bireyselliğin zirvede olduğu dönemlerde de varlığını sürdürmüş, icra mekânını değiştirerek kendisine yeni ortamlar bulmuştur. Üçüncü

bölümde İnternet ortamının halk hikâyeleri, motifleri, anlatıları örnekler üzerinden incelenerek analiz edilecektir.

2. Hikâye Kahramanlarının Eril Gerçekliği

Halk hikâyeleri genellikle köy odaları ve kahvehanelerde, erkek âşıklar tarafından erkeklere anlatılırdı. Kadınlar bu kahramanlık veya aşk anlatılarını kocalarından dinleyerek edinebilirlerdi. Kadınların ifade özgürlüğünü kullandıkları alan masallardır. Bu anlayıştan hareketle “tandır başı masalları” veya “kocakarı masalları” gibi adlandırmalar verilmiştir. Masal kahramanındaki kadın motifi, halk hikâyesine nazaran daha aktiftir. Halk hikâyesi tipleri ise erkek edimleri etrafında şekillenmiştir. Aşkından yanan kül olan Kerem, dağları delen Ferhat, çöllere düşen Mecnun’dur. Aslı Uçar, Kerem ile Aslı hikâyesindeki cinsiyet edimlerini şu şekilde yorumlamaktadır:

“Kerem ile Aslı” hikâyesinde Aslı’nın olay örgüsünü etkileyen iradî eylemleri yok denecek kadar azdır hatta Aslı’ya olay örgüsünün en pasif kişisi de denilebilir. Ailesi tarafından kaçırılır, Kerem tarafından takip edilir. Hikâyenin olay örgüsüne bakıldığında ataerkil toplumsal düzenin edilgen, pasif ve boyun eğen kadın imgesi yeniden üretilmekte gibi görünmektedir. Bu imgenin, dinleyicinin ve sözlü geleneğin beklentisiyle de bir ölçüde örtüştüğü düşünülebilir. Hikâyenin çok az yerinde Aslı’nın etkin ve iradî bir eylemde bulunduğunu görürüz. (Uçar, 2009 :82)

Halk hikâyelerinin ana eksenindeki erkek simgesi betimlemelerde, âşğın sevgilisine yazdığı güzelliklerde de karşımıza çıkmaktadır. Kadın açılmadık gül goncası, derilmeyi bekleyen gülzardır.² Benzer şekillerde avcı erkek, av kadındır. Bu metefor kadın-erkek ilişkilerine yorulmuş, erkeğin aşkı bu tarz psikanalitik bilinçaltını yansıtan şiirler üzerinden aktarılmıştır. Erkek ortamları, en az ergenlik çağına girmiş erkekler ve diğer yetişkin erkekler arasında yapılan meclislerdir. Kadının çoğu kez iştirak etmediği sıra gecelerinde anlatılan hikâyeler eril bilinçaltının birer dışavurumudur. Halk hikâyelerinde sazı çalan erkeğe karşılık olarak sazla cevap veren, âşıkla atışma yapan kadın kahramanlar da görülmektedir. Kerem ile Aslı hikâyesinde Aslı’nın, Âşık Garip ile Şahsenem hikâyesinde Şahsenem’in saz çalıp şiir söylediği anlatılar da mevcuttur fakat kadın karakterler erkek karakterler kadar etkin değildir.

Halk hikâyeleri anlatıcısının cinsiyeti, anlatılan ortamın kültürel özellikleri, dinleyicilerin beklentilerine göre değişkenlik göstermektedir. Anaerkil bir toplumda anlatılan bir halk hikâyesinde anlatıcı şüphesiz kadın olacaktır. Erkeklerin baskın olduğu toplumların anlatıları incelendiğinde olay örgüsü erkek figürü üzerinden şekillenmektedir. Aktarıcı âşık geleneği içinde yetişmiş taraflı kişi olduğu için karakterlerin tarihsel gerçekliği ölçülemez. Dolayısıyla bade içen Emrah,

2. Açılmadık bir gül idim açıldı yaprağım benim
Şükür olsun Bâri Hüda’ya gitmedi canım benim
Kudretinden su yürüdü şâd oldu bağrım benim
Direr ise Kerem dersin istemem şimden geri
İndi saraydan yürüdü
Uyan avcı meral geldi
Şavkı âlemi bürüdü
Uyan avcı avın geldi(Uçar, 2009 :82)

Molla Kasım'ın şiirlerini yakacağını bilen Yunus birer tarihsel kahraman olarak değil toplum tarafından idealleştiren kahraman olarak değerlendirilmelidir. Aktarıcı olarak âşıklar bireysel şiir yazarken duydukları sevdalıları, kahramanları şiirlerinde anırtırma yaparak okuyucuyu yönlendirmektedirler. Bu yönlendirmeler neticesinde de halk hikâyesi epizotları hakkında bilgi alınabilmekte, dinleyicinin dikkatleri yönlendirilmektedir.⁴

3. Elektronik Kültürün Eril Halk Hikâyesi Tipleri ve Güçlü Dişil Karakterleri

Elektronik ortamı ele alırken bir önceki kültür ortamı olan yazılı kültür ortamıyla birlikte ele almak gereklidir. Erillik halk hikâyeciliğinde âşık, kahraman, kahraman-âşık olarak üç gruba ayırmıştık. Yerleşik hayatta, Türk kültürü ekseninde yazılı kültür çağının en köklü olduğu dönemlerden biri Osmanlı'dır. Osmanlı'da halk yaşantısında erillik kavramı halk terminolojisinden hareketle açıklanmalıdır. Osmanlı'daki külhanbeyleri, kabadayılar, tulumbacılar kentli insanın mahallesindeki sözlü töreleri denetleyen tiplerdir. "Kabadayı, semtin kadınlarının korunmasını, başka semtlerden istenmeyen ziyaretçilerin gelmemesini, semt sakinleri arasındaki meselelerin dürüst ve adil bir biçimde çözülmesini ve uygunsuz davranışların cezasız kalmamasını sağlıyordu. Külhanbeyi ise erelliğin sorumsuz ve lümpen tarzına işaret ediyordu." (Ulanay, 1955: 43) Bu tipler 'mahallenin kızına göz dikenini cezalandırma' görevini üstlenmektedir. Bu yönüyle de bir anlamda Türk geleneklerindeki saygı, hürmet prensiplerinin denetleyicilerindedir. Ortega Gasset'in "İnsan ve Herkes" adlı kitabında insanın olaylara karşı tutumunu üç aşamada incelemektedir. Bu aşamanın ilki ötekileşmedir.⁵ Mahalle delikanlılarının sahiplenici tutumu ve mahallesinden olmayana 'yabancı', 'öteki' kabul etmesi, bireylerin kültürel kodlarla modern dünyaya taşıdıkları başlangıca dönme korkusunun bir yansıması kabul edilebilmektedir. Gasset, "İnsan, insan olarak, uçup gidebilir, tam ve kesin bir ötekileşme sonunda, sessizce yeniden hayvan düzeyine dönebilir. Kültürün yazgısı, insanın geleceği, varlığımızın derininde bu dramatik bilinci hep canlı olarak saklamamıza, bağrımızda mırıldanan bir kontrpuan gibi, bizim için yalnızca belirsizliğin kesin olduğunu iyice işitmemize bağlıdır." (Gasset, 1999:46) psikolojik çözümlemesi mahalle kültürünün biz, dışarıdan gelenin ise tehlike taşıyıcısı olarak görülmesi bu bilincin mahsulüdür. Bu eril kahramanların aşkı halk hikâyelerindeki tavırla örtüşmektedir. Günümüze kadar gelen "mertçe sevmek" ifadesinin eril söylemidir. Bu terimler elektronik kültür çağında görsel malzemelerde sıkça kullanılmış, anlam farklılaşmasına uğrayarak mafya tiplerleriyle özdeşleştirilmiştir. Sevdiği kadına "topuğuna sıkırım" naralarıyla gelenek taraftarı modernizm karşıtı olarak gösterilmiştir. Günümüzde de devam eden bu algı gelenek taraftarı değil gelenek karşıtı bir tavidir. Anadolu'da karısını döven

3 Kerem'e benzer şekilde, Garip de çoğunlukla tarihsel bir kişilik olarak ele alınır, ancak Şah Senem de hikâyede saz çalıp şiir söylemesine rağmen tarihsel bir kişilik olarak araştırılmaz. Bu hikâye bir âşığın hayat hikâyesidir. Bir şairin şiirleri üzerine kurulmuştur. Eskiden var olan bir konu alınıp işlenmiştir. (Uçar, 2009: 80)

4 Âşık Garip sazın asmış duvara
Kerem yana yana dönmüş fenere
Kusuri'nin gözü benzer pınara
Ene'l -hak diyen var sen n'olacaksın (19. yy. Ruhsati)
Yunus'la devrana uymak isteyen
Mecnun'ca gönlünce Leyla besleyen
Dağa külük vurup Şirin sesleyen
Var gönlüme girme gönlüm dert dolu (20. yy. Nizamoğlu), (Oğuz, 2007: 45)

kabadayı tiplere aşağılayıcı lakaplar verilmesi, bayramlarda el öptürülmemesi, selam verilmemesi, kahvehanelerde yer verilmemesi aslında geleneğin kadına şiddete karşı bir tavır gösterdiğinin kanıtıdır. Bu bakış açısı geleneğe uzaktan bakan senarist ve yönetmenlerin geleneğin kentli, modern insanın kafasından olumsuz bir şekilde kodlamıştır. 1900’lü yıllarda çekilen filmlerde gelenek karşıtlığı kendini göstermektedir. Bu eksenle kabadayılığın temsil ettiği figür şekil değiştirmiştir. “Yabanılık” veya “delilik” gibi sembolik gösterenlerin inşası da meşruiyet sınırları içinde kalan makbul ve makul olana karşı konumlanan bir hali tanımlamada kullanılan önemli bir süreç işaret eder. (Işık, 2001: 121) Bu delilik olarak adlandırılan tipin getirisi kadına şiddete dikkat çekerek insanların davranışlarını yönlendirmesidir. Götürüsü ise geleneğin yanlış yorumlanarak kabullerinin hiçe sayılması, ötelenmesidir. Bu öteleme küreselleşmeyle beraber tek-tipleşmeyi beraberinde getirmesi toplumsal açıdan dikkat edilmesi gereken bir husustur.

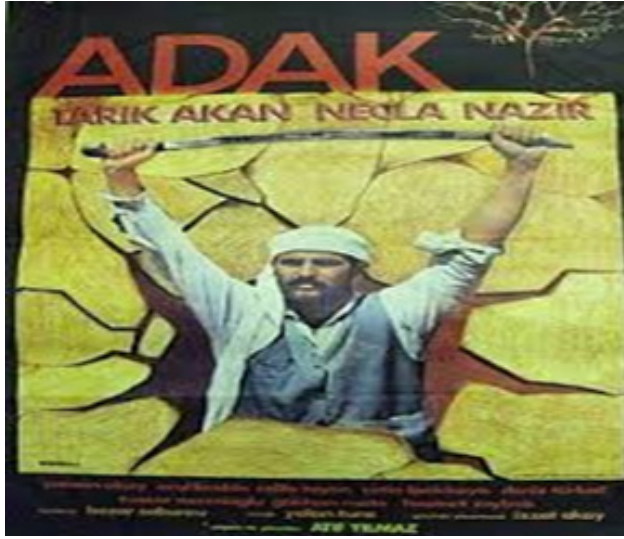
1900’lü yıllar ve günümüze gelindiğinde erillik iki farklı erkek tipinden ilerlemektedir: “Zengin, modern, kentli, beyefendi, aydın/okumuş karşısında mazbut, yoksul, geleneksel, dürüst, cahil olarak kodlanan delikanlılık kimliğinin değişik türleri farklı kültürel pratikler içinde yer alıyordu.” (Işık, 2001: 125) Bu iki erkeklik tipini film, reklam, dizi, sosyal medya, video paylaşım siteleri üzerinden yansıtılmaktadır. Sözlü, yazılı kültürde kahvehanede âşıklar tarafından anlatılan hikâyeler günümüz elektronik kültüründe iletişim üzerinden yönetmen, senarist, fenomenler tarafından anlatılmaktadır. Neyin anlatıldığı bu aşamada önemlidir. Halk hikâyelerindeki sevdasının peşinden koşan genç, milli değerleri için kendini feda eden milliyetçi, “önce vatan sonra sen” diyerek sevgilisiyle helalleşen asker, kahraman tipi başlığı altında incelenecektir.

İlk anlatı, kâinatın var oluş serüvenini anlatan, inanılan, kutsiyeti olan mitlerdir. Mitler, başlangıcı anlatan, olağanüstü varlıklarla kurgulanan gerçek öykülerdir. Dünyanın yaratılışı, insanın yaratılışı, ilk günah ve günahın cezası olarak başka bir alemden dünyaya sürgün, dünyanın veya insanların yok oluşu mit anlatılarının temel olay örgülerindedir. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirdiğimizde aslında çoğu masalın, destanın, halk hikâyesinin ilk metni mitlerdir. Bu özelliği mitlerin başlangıcı anlatmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Eliade’nin “Mitlerin Özellikleri” çalışmaları miti tanımlamasından hareketle Ömer Tecimer “Sinema – Modern Mitoloji” adlı çalışmasında şu şekilde çıkarımlarda bulunur: “Filmler de tıpkı mitoslar gibi, yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Bu nedenle, mitosların hem yapısal hem de psikolojik işleyişlerini açıklayan kuramlardan yola çıkarak sinemayı ‘modern mitoloji’ olarak değerlendirmek mümkündür.” (Tecimer, 2006: 11) İnsanların, mitlerin inanılabilirliği ile filmlerdeki kahramanların gerçek hayatta var olduğuna inanmaları benzerdir. Bunun sosyal hayattaki örneği Kurtlar Vadisi dizisinde Çakır karakteri öldüğünde, Ünye’de cenaze namazının kılınması, ölüm yıllarında insanların sosyal medya hesaplarından anmaları, gazeteye verilen

5. Demek ki insanlık tarihi boyunca dönemsel olarak ve giderek daha karmaşık ve yoğun biçimlerde yinelenen üç ayrı aşama görülür: 1. İnsan kendini yitmiş, çevresindeki şeylere gömülüp batmış gibi duyar; ötekileşme’dir bu. 2. İnsan güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu benliğine dalma’dır. Romalıların düşünsel yaşam dedikleri, Yunanlılar’ın theoretikós biosu, theoria sı. 3. İnsan yeniden dünyada belirerek önceden tasarlanmış bir plana göre harekete geçer; bu da eylem, aktif yaşam, praxis’tir. (Gasset, 1999: 42)

Çakır'ın ölüm ilanı, filmlerin inanılrlık noktasında “modern mit” olduğunu kanıtlar niteliktedir. Türk sineması oyuncusu Coşkun Göğen'in “Tecavüzcü Coşkun” olarak anılması, kendisiyle yapılan röportajda canlandığı karakterlerin kendi karakteri sanılması sonucu günlük hayatta insanların ona küfretmesinden yakınmaktadır.(Ek3) Nuri Alço'nun filmlerinde gazozla ilaç katmasından etkilenen annelerin, “Dikkat et, gazozuna ilaç katmasınlar.” nasihatleri filmlerin, inanılan, gerçek yaşam öyküsü etkisi yarattığının başka bir göstergesidir.

Sözlü kültür çağının malzemesi söz, yazılı kültür çağının kalem-kağıt, elektronik kültür çağının malzemesi ise görüntüdür. Bahsi geçen görüntü, bir fotoğraf karesi, film sahnesi, bir sergi, afiş, logo olabilmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde erillik-dişillik kavramlarının halk hikâyesi kurgusu içerisinde incelenecektir. Sinema sektörü elektronik kültürün önemli bir ayağıdır. Yazılı kültür çağına yakın dönemde çekilen Türk sinemaları geçiş dönemi eserleridir. Bu filmlerin bir kısmı doğrudan halk hikâyesi motifleriyle kurgulanırken bir kısmı sadece başrol oyuncusunun milli kahraman hikâye karakteri özelliği taşımaktadır. Filmler, hikâye anlatıcılığının yeni dönemini izah etmek için afişleri ve bazı sahneleri çalışmaya eklenerek incelenmiştir.



Filmin halk hikâyesi içeriğinden motifler çıkarılmıştır:

1. Aşık olma
2. Anne- baba izin vermez evliliğe
3. Kaçarak evlenme
4. Bir suç işleme, hapse düşme
5. Adak
6. Oğlunu kurban etme
(Hz. İbrahim kıssası)
7. Modern, şehirli insanın kahramana eziyet etmesi

1979 yapımı dram filmi Adak filmi konusu iç içe geçmiş aşk eksenli halk hikâyesi ile kıssalar gelenek eleştirisi üzerinden kurgulanmıştır. Kimsesiz Müslüm'ün köyün güzel kızı Gülbahar'la kaçarak evlenmeleriyle başlayan filmin, baş rol oyuncusu Müslüm'ün dilek tutup dileğinin gerçekleşmesi sonucunda oğlunu kurban etmesini konu edinir. Elektronik kültürdeki Gülbahar karakteri sözlü kültürdeki Aslı gibi pasif ve içedönük bir tiptir. Bu kahraman, aşkın peşinde koşan hikâye tipine benzemekle birlikte filmin kurgusu gelenek eleştirisi üzerinedir. Yakın dönemlerde Tarkan ve Zorro gibi filmler de çekilmiştir. Bu tipler ise milli halk kahramanıyla örtüşmektedir.



Sezgin Burak'ın kurgusuyla beyazperdeye aktarılan bu film sözlü kaynaklardan beslenmekle beraber gelenek tam anlamıyla yansıtamamıştır. Türklerin, destani kahramanları (kadınları da dahil) mini etek değil pantolon giyerler. Tarkan'a eşlik eden Alman kurdu olarak bilinen bir köpek türüdür. Destan metinlerinde ve efsanelerde kahramana eşlik eden köpek değil bozkurttur. Kahramanın özellikleri sözlü kültürden alınmış, fakat içerik küresel mitolojinin etkisiyle yorumlanmıştır. Haksızlıkların karşısındaduran, adalet sağlayıcısı Zorro'da Tarkan filmiyle yakın tarihlerde çekilmiş küreselleşmiş destan anlatımıdır. Aradan yüzlerce yıl geçmesine rağmen destanlar, masallar, mitler elektronik kültüre taşınmıştır. Halk belleğinde bu motiflerin unutulmaması ilginçtir. Raglan bu durumda şu soruyu sorar, "İki kuşak önceki kendi aile büyüklerinin adını dahi unutan sözel toplum, hangi gerekçeyle yüzyıllar hatta binyıllar öncesine ait kahramanların hikâyelerini hatırlıyor?" (Oğuz, 2017: 46) Verilen cevap anlatıların aslında mit ve ritüel olduğu yönündedir. Bu filmlerin dışında halk hikâyesini kurgulayarak filmleştiren "Koroğlu" filmi, sevdâyı konu edinen hikâye kurgulu Dila Hanım, benzer formdaki Murat ile Nazlı, kadın destan kahramanı Abbase Sultan içerik yönünden değerlendirilmesi gereken elektronik kültür halk hikâyeleridir.



Koroğlu, 1968.
Yönetmen: Atuf Yılmaz.
Cüneyt Arkin, Fatma Girik.





Köroğlu filmi: Sözlü ve yazılı kültür çağında anlatılan Köroğlu Destanının film uyarlaması.

Murat ile Nazlı filmi: İsmi, içeriği, kurgusu aşk temalı halk hikâyesi özelliği göstermektedir. Arzu ile Kamber anlatılarının benzeridir.

Abbese Sultan: Yiğit, savaşçı, kahraman kadın kahraman motifi kullanılmıştır.

Dila Hanım filmi konunun işlenişi bakımından erkek ve kadın kahramanların eşit baskınlıkta olduğu senaryolardandır. Bu filmin sonunda düşman ailelerin hanımı ve beyi karşılıklı zeybek oynamıştır. Düşman taraflar, âşıkların oynayış tarzından birbirlerine olan aşklarını anlaşmışlardır. Âşıklar öldürüleceklerini bile bile karşılıklı zeybek oynamaktadırlar.



Filmin bu karesinde zeybek oyunu beyle hanımın kurşunlanmasıyla bitmektedir. Bu son âşık eksenli hikâyelerin sonuyla örtüşmektedir. Aşkın ve ölümün yüceltilmesi dönemin arabesk algısıyla ilgilidir. Gelenekten koparılan, küreselleşen, tek-tipleşen bireyin iç bunalımını yansıtır. Benzer dönemlerde piyasaya sürülen Sezen Aksu'nun "Aşk için ölmeli; aşk, o zaman aşk." sözleri dönemin kültürel yapısını ifade etmektedir.

Elektronik kültürün ifade alanlarından biri de dizilerdir. Televizyonlar aracılığıyla Türk insanının evlerine konuk olan dizilerin reyting alması, yapımcısına kâr ettirmesi, izlenmesiyle ilgilidir. Halk, kendi yaşantısına, kültürel değerlerine yakın olan kurguya sahip medya figürlerini takip etmeyi tercih etmektedir. 1998 yılında başlayan Deli Yürek dizisi çekildiği dönemin en fazla

reyting alan dizilerindedir. Kendisinden tam yirmi yıl sonra çekilen Çukur dizisi de büyük hayran kitlelerine ulaşmış, dövmeleri, tişörtleri yapılmış, duvar yazıları izleyiciler tarafından sosyal medya hesaplarında paylaşılmıştır. Bu iki dizinin benzerlikleri ve sevlmeleri toplumun kültürel kodlarıyla getirdiği destanî kahraman niteliğine sahip olmalarıyla ilgilidir. Deli Yürek dizisinde Yusuf Miroğlu karakteri haksızlıklara boyun eğmeyen “Çağdaş Koroğlu” niteliklerine sahiptir. “Miroğlu ‘mazlum’un hakkını savunur. İçinden çıkamadığı meselelerde bir mistik ve rehber olarak karakterize edilen Kuşçu’ya danışır. Adil olanı savunmak uğruna gerektiğinde işkenceye bile dayanır. Yolsuzluğa ve adaletsizliğe karşı yürekli bir adamın iradi ve ilkeli yaşam biçimini sunar.” (Sınav, 2000: 17) Danıştığı kuşçu destan kahramanlarında yol gösteren aksakaldır. Miroğlu, bozuk düzenin, otoritenin karşısında halkın savunucusu, adaletin sesidir. Dizinin bir bölümünde Miroğlu haksızlığa karşı duruşunu şu şekilde ifade etmektedir: “Bedenimize yapılacak iki paralık işkencenin ne önemi var . Bize yapılandan dolayı değil memlekete yapılandan dolayı bir intikam duygusu içinde olmalıyım.” (Sınav, 2000: 17) Çukur dizisi aradan geçen yirmi yılda silah kaçakçılığı yapan bir mahallelinin aile gibi olmasını, mafya çatışmalarını konu edinmektedir. Diziyi Türk insanına sevdiren iki unsur vardır. Birincisi dizide “Aile her şey demektir.” sloganıyla mahallelinin birbirlerine kenetlenmeleri, aile üyelerinin birbirleri için fedakârlık yapmaları, mahalle ve mahalleli kültürü, aile bağlarına verilen değer gibi Türk insanının yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı kavramları hatırlatmasıdır. İkinci sebebi ise karakterlerin destan kahramanı profili çizerek halkın kültürel kodlarındaki “yiğit” imajıyla örtüşmesidir. Silahlı çatışmalara (kendi deyimleriyle çatapat) gözlerini kırpmadan girmeleri mitolojideki korkusuz kahraman algısından beslenmektedir. Dizinin bir sahnesi bu toplumsal değişmelere dem vurmaktadır. 2. sezon 28. bölümde Çukur’un analarından biri, ailesiz, kural tanımaz yeni nesil mafyaya şu sözlerle kafa tutar: “Eskiden her şeyin bir kuralı vardı. Yazılı değildi evet ama herkes uyardı. Kadınlara çocuklara dokunulmazdı.” diyerek isyan etmektedir. Yeni nesil mafya: “ Meliha hanım, o eskidendi.” der. Dizi elektronik kültür çağındaki gelenekten, töreden kopuşu eleştirmiştir. Diziler, destanî halk hikâyeleri, destanlar arasındaki bu benzerlik metinlerarasılıkta şu şekilde izah edilmektedir:

“Metinlerarası ilişki sadece gerekli gördüğü kültürel birliktelik ve alıntılar yapma zevki üzerine kurulmaz. Özgünlüğü ne olursa olsun, bir metnin daha önceki metnin dokusu içine girmesi bazen içeriğin bu yazınsal,kültürel ya da tarihsel yansımalarından aldığını gösterir. Her yazınsal yapıt özgünlüğüne ya da yeniliğine karşın, var olan yapıtlar ağı içinde yerini alır ve onlarla, yani öteki metinlerle bir yansıma, uyum ve benzeşim ilişkisi içine girer. Kendi kültür birikimini ortaya koyarak, o metni değerlendirmek genellikle okura düşer.” (Kıran, 2007: 363)

Sosyal medya; görüntülerin, sembollerin, logoların sıkça kullanıldığı ortamlardır. Bu ortamlar bilinçli veya bilinçsiz olarak halk anlatılarından, mitolojiden beslenmektedir. Eril otoritenin bakış açısını yansıtan diziler ve filmlerin karşısında dişil tepkiler de vardır. Bu eril eylemlerin karşısında özellikle masallarda karşımıza çıkan kadının erkek kılığına girerek erkek işlerini erkeklerden daha iyi yapması bu tepkinin bir sonucudur. Fesleğenci Kız masalı kılık değiştirerek savaşa katılan

bir genç kıızı anlatır.⁶ Benzer şekilde Saim Sakaoğlu'nun 1973 yılında derlediği doktora tezi "Gümüşhane Masalları" adlı çalışmasının içerisinde yer alan "Ağlayan Narla Gülen Ayva" masalı kız yaratıldığı için babasının gazabından kaçan evlâdın bir devin laneti sonucu cinsiyetinin değişip erkek olması ve sevdiği kızla evlenmesini konu edinmektedir. Halk arasındaki bu anlatılar erkek otoritesine karşı bir tepkidir. Toplumun kadına yönelik beklentileri Evrim Ölçer Özünel şu şekilde gruplandırır:

"Erkek iktidarı: At, avrat, silah

Kadın iktidarı: Ev, er, evlat" (Ölçer Özünel, 2017: 115)

"Fesleğenci Kız" masalının konusunu işleyen, sözlü kültürden beslenen filmler kültürel bir motif olarak olay örgüsünü kurgulamaktadır.



Fatma Girik'in başrolde oynadığı bir filmde Girike bıyık takılmaktadır. Kadının kılık değiştirerek erkek işleriyle baş etmesini konu alan birçok film çekilmiştir. Belalı Torun filmi (1962)

Anlatılar bu beklentinin, iktidar mücadelesinin sınırlarını zorlamaktadır. Geleneksel zanaatlar alanında açılan bir sergi kadın mesleği ve erkek mesleğini fotoğraflamıştır.



(III. Uluslararası Fotoğraf Yarışması Sergisi, Ekonomi ve Zanaat)

6. Boratav, Perteve Naili. Zaman Zaman İçinde. Ankara: İmge Kitabevi, 2007.

İnce, narin işlerde kadın; zor, önemli işlerde erkek fotoğraflanmıştır. Kadın özelde, erkek genelde varlık göstermektedir. Geleneksel zanaatlarda kadın, eşitliği, birlikteliği halılara ve kilimlere işlemiştir. Eril bereketin simgesi koç boynuzlarıyla, onun dişil muadili baklava deseninin birlikteliğinden oluşan Çin kozmolojisinin Tai Chi veya ying-yang'ını çağrıştıran dokumacı hanımların kıvrım diye tarif ettikleri desen yaşamın kaynağını betimler. (Diler – Gallice, 2018: 80)



Sosyal medyada erkek otoritesine karşı yapılan paylaşımlar, capsler, karikatürler bu tepkileri görselleştirmektedir. Bu görsellerin bir kısmı prensini bekleyen prenseslere tepki gösterirken, bir kısmı da erkek şiddetine karşı mizahi tepkiler vermiştir.



“Bir gün prensim gelecek.” (Joosen,2014: 374) diye bekleyen prensese anıştırma yoluyla gösterilen bir tepkidir. İkinci karikatür ise erkek şiddetini mitolojiyle anlatan bir görseldir. Elektronik kültürün bakış açılarından biri de erilliği yüceltip kadın varlığını yok sayan bakış açısidir. Bu bakış açısı dergiler, logolar üzerinden piyasaya sürülmektedir. Playboy dergisinin kullandığı logo siyah, papyonlu bir tavşandır. Bu tavşan Amerikan toplumunun seks mitini temsil etmektedir. “Amerikan popüler kültürünün birçok unsuru Patai’ye mitolojik konular çağrıştıır. Sigara ve alkolsüz içecek reklamları ona tanrıların ölümsüzlük içecekleriyle örülü Yunan mitlerini hatırlatır.” (Dorson, 2014: 256) Dorson’un yaptığı yorumdan hareketle Playboy Tavşanı, Amerika’nın zengin, şık, gözde erkeğin pahalı mekânlardaki duruşunu da temsil etmektedir.



Kadınları başından savan güçlü, hevesiz erkek

SONUÇ

İnsanoğlunun kültür ortamı; sözlü kültür, yazılı kültür, elektronik kültür çağları olmak üzere üç grupta incelenmiştir. İnsanoğlunun var olmaya başladığı süreçten yazının icadına kadar olan süre sözlü kültür çağını, yazının icadından internetin sosyal ve ticari hayatımızın bir parçası olmaya başladığı dönem hem sözlü hem yazılı kültür çağını kapsamaktadır. İnternetin, insan hayatının bir parçası olduğu milenyum çağında ise içerisinde hem sözlü kültürü hem yazılı kültürü hem de elektronik kültürü barındırmıştır. Elektronik kültür sözlü kültürün anlatılarından, yaşam tarzından, inanışlarından faydalanmıştır. Sözlü kültürde yer alan halk hikâyeleri, masallar, destanlar konu, olay örgüsü, kahramanların özellikleri form değiştirerek internet ortamına aktarılmıştır. Bu özellik Metinlerarasılık kuramında “unsurların kaybolmadığı, insan bilinciyle farklı kanallara aktarıldığı” fikrini desteklemektedir. Elektronik kültür ortamının malzemesi olan filmler, diziler, logolar, fotoğraflar gibi hedef kitesinin gözüne, kulağına hitap eden unsurlardır. Bu unsurlarda kullanılan kurgunun sözlü kültürde yaşaması, izleyicilerin “Hep aynı, oğlanla kız kavuşamayacak, kötü adam cezalandırılacak.” söylemleri insanların yüzyıllardır dinledikleri kurgudur. Film ve dizilerde, kahramanın inandırıcılığının olması bu hikâyeleri, halk hikâyesine yaklaştırılmakta ve “modern mit” olarak adlandırılması uygun bulunmaktadır. Sözlü kültürün mahsulü olan halk hikâyeleri elektronik kültürü besleyen kaynaklardan biri haline gelmiştir. Halk kültürü, biten, kaybolmak üzere olan bir unsur olarak görülmüş biran önce derlenip müzelenmesi gerektiği savunulmuştur. Bu çalışma bahsi geçen düşüncenin antitezidir. Halk hikâyelerindeki eril bakış açısı yazılı kültür çağında kabadayı, külhanbeyi, tulumbacı motifiyle kent insanının hayatında yer edinmiştir. Elektronik çağın ise delikanlı tipidir. Halk hikâyeleri kahramanları aşık kahraman, milli kahraman, aşık milli kahraman olarak ele alınmış, bu tiplerin elektronik kültür çağında nasıl kullanıldığı örnekler üzerinden incelenmiştir. Erkeklerin kendi ortamlarında anlattıkları halk hikâyeciliğinin zıt cinsiyetteki anlatı türü “kocakarı masalları”dır. Halk hikâyelerindeki pasif kadın kahramanın yerini masallarda aktif, erkek kılığına girerek erkeklerin yaptığı işleri onlardan daha kolay yapan tip karşımıza çıkmaktadır. Bu tip filmlerde sık kullanılan motiflerdir. Masalların sonunda prensini bekleyen prenses motifinin yerini prene küfreden prenses almıştır. Bu tepki sosyal medya üzerinden eril otoriteye karşı gerçekleştirilen bir eylemdir. Erkek şiddetini temsilen Eros’un aşk oklarını kadına ve Eros’a saplayan karikatürler ve benzerleri de yaygınlık göstermektedir. Köroğlu filmindeki destansı erkek kahramanı, Abbase Hanım filmindeki destansı kadın kahramanlar konunun işlenişi bakımından birbirlerine paralellik göstermektedir. Elektronik kültür çağı, halk hikâyelerinin, mitolojinin, masalların en az sözlü kültür çağı kadar sık kullanıldığı bir dönemdir. Sözlü kültürde bu anlatılara sadece inanılırken elektronik çağda bunların pazarlaması yapılmakta, insanlar bu motifler üzerinden duygularını dile getirmektedir. Dizi karakterleri öldükten sonra kahramanların cenaze namazlarının kılınması veya filmlerdeki kötü karakterlerin günlük hayatta hakarete maruz kalmaları halkın ikincil sözlü kültür ortamındaki karakterlerle kurduğu duygusal bağı göstermektedir. Benzer şekilde kötü sonla biten halk hikâyeleri anlatıldığında, dinleyicinin meddaha tepki göstererek “sevenleri kavuşturması” konusunda yaptıkları uyarı dizilere verilen tepkiyle paralellik göstermektedir. Farklı metinlerin (halk hikâyesi, masal, destan, efsane) veya görsel unsurların (film, dizi, afiş, fotoğraf) birbirleriyle kahraman, kurgu, izleyici-dinleyici tepkisi, inandırıcılık noktasında paralellik göstermesi metinlerarasılık kuramını destekler niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Boratav, Pertev Naili (2007). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Kitabevi .
- Boratav, Pertev Naili (2011). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Campbell, Joseph (2013). *Mitolojinin Gücü. Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*. İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Diler, Ahmet – M. Antoine Gallice (2018). *Kilimin Sembolleri. Unutulmuş Bir Dilden Kesitler*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, Mircea (2001). *Milerin Özellikleri*. İstanbul: OM Kuram Yayınları.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2019). *Halk Anlatılarının Yeniden Yazımı Süreci. Tepegöz (1923-2018)*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Işık, Nuran Erol (2001). “*Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi*” *Doğu Batı* 15: 121 – 132.
- Kıran, Zeynel – Ayşe (Eziler) Kıran (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Oğuz, M. Öcal (2000). “*Folklorda Yeni Yöntemler ve Aşık Edebiyatı*”. *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları,83-88.
- Oğuz, M. Öcal ve diğer (2010). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ankara: Geleneksel Yayınları, {Sydow}.
- Oğuz, M. Öcal ve diğer (2014). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 4*. Ankara: Geleneksel Yayınları, {Dorson}.
- Oğuz, M. Öcal (2000). *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oğuz, M. Öcal (2017). *Hem Varmış Hem Yokmuş. Anlatı Kahramanları Üzerine Yazılar*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ölçer Özünel, Evrim (2017). *Masal Mekânında Kadın Olmak*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sınay, Osman-Ömer Lütfi Mete ile röportaj (2001). “*Deliyürek Bir Fenomendir*”. *Babıali Kültür Dergisi*. S.1.
- Teciner, Ömer (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Uçar, Aslı (2009). “*Âşık Şah Senem ve Âşık Aslı'nın Sesleri ve Suskunlukları*” *Millî Folklor* 83 : 79 – 8 Ulanay, R. C. (1955). *Sayılı Fırtınalar*. İstanbul: Yeni Matbaa.

EKLER

Ek1



Ek2



<https://www.youtube.com/watch?v=6HmKP3qZ92U>

Ek3

