ISSN: 1308-4445 e-ISSN: 2822-5538 Yıl/Year: 2025, Cilt/Volume: 18, Sayı/Issue: 49

MAD MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

MOTİF AKADEMİ 49

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil Bilimi

Fatih Balcı
Fatih Köse
Halil Çetin
Gülin Öğüt Eker
Nazife Özdemir
Ümit Oğur
Ahmet Şükrü Somuncu
Özlem Özdemir
Eser Kara
İlknur Bayrak İşçanoğlu
Nilgün Çelik
Dilay Nakış
Başak Özer
Mehtap Yılmaz Korkut
Okan Özkara
Bedirhan Ünlü
Bestami Bilge
Elif Ergen
Pınar Güngür
Gülşah Gaye Fidan
Ceren Günönü
Ünal Bastaban
Vural Akboğa

Elif Aktaş
Ahmet Turan Eş
Gülser Yardım
Sema Polat
Aysen Soysaldı
Hatice Elver
Hamide Nur Özsoy
Çiğdem Ertikin
Esra Oğuzhan
Arda Kaya
Burak Özsöz
Mehmet Şimşek
Nafiz Camgöz
Semih Büyükkol
Timuçin Buğra Edman
Nevin Yavuz Azeri
Ömer Can Satır
Özlem Özaltunoğlu
Pınar Dağdeviren
Gökçe Uysal Başer
Oktay Başak
Eren Gönül
Inna Golovka-Hicks
Gökhan Bakır

MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308–4445
e-ISSN: 2822-5538

2025, Yıl/Year: 18, Cilt/Volume: 18, Sayı/Issue: 49

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

Baş Editör/Editor-in-Chief
Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*

Yardımcı Editörler/Co-Editors
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN *(Samsun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi/Antroploloji)

Alan Editörleri / Field Editors
Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (*Marmara Üniversitesi-Türkiye)* (Sanat Tarihi/El Sanatları)
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Karşılaştırmalı Edebiyatlar-Yabancı Diller)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN *(Ege Üniversitesi-Türkiye)* (Türk Dili)
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)* (Modern Türk Edebiyatı)

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Mehmet AÇA *(Marmara Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Simon J. BRONNER *(University of Wisconsin-USA)*
Prof. Dr. Maria CHNARAKI *(Drexel University-USA)*
Prof. Dr. Joanna KULWICKA-KAMIŃSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY *(Azerbaycan Milli Elmler Akademisi-Azerbaijan)*
Prof. Dr. Diliara USMANOVA *(Kazan Federal University-Tataristan/Russian Federation)*
Prof. Dr. Violetta WRÓBLEWSKA *(Nicolaus Copernicus University-Poland)*
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ *(İstanbul Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Aynur KOÇAK *(Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ *(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ *(University of Prishtina-Kosova)*
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA *(Al-Farabi Kazakh National University-Kazakistan*)
Dr. Zolt's MAGYAR *(Research Centre For The Humanities Instute of Ethnology-Hungary)*

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*

Redaksiyon & Dizgi
Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ayşe SEZER

Baskı/Print
Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul

♦♦♦

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

♦

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

♦♦♦

Akademik Temsilciler/Academic Representatives

Türkiye/Domestic

Ankara: Prof. Dr. Nezir TEMUR
Ardahan: Doç. Dr. Fatih ŞAYHAN
Bandırma: Doç. Dr. Berna AYAZ
Balıkesir: Doç. Dr. Yonca ALTINDAL
Edirne: Doç. Dr. Selma SOL
Eskişehir: Prof. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET
Gaziantep: Doç. Dr. Süleyman FİDAN
Giresun: Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK
İstanbul: Doç. Dr. Nursel UYANIKER
Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM
Nevşehir: Doç. Dr. Serkan KÖSE
Samsun: Doç. Dr. Ahmet KESKİN
Trabzon: Dr. Berk YILMAZ

Yurt Dışı/Abroad

Azerbaycan: Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY
Belarus: Dr. Kristina LAVYSH
Kazakistan: Doç. Dr. Gulnaz DAUTOVA
Kosova:Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ
Litvanya: Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Özbekistan: Umida ABDULLAYEVA
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine SIBGATULLİNA

♦♦♦

İletişim / Address:

http://dergipark.org.tr/mahder & motifakademidergisi@gmail.com
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0538-2157845 / 0507-2618446 / 0533 4329815
https://www.motifvakfi.com.tr

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından dizinlenmektedir / *Motif Academy Journal of Folklore is indexed by the following indexes.*

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

DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)

EBSCOHost

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

CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)

MLA (*Modern Language Association*)

ASOS Index *(Akademia Sosyal Bilimler İndeksi)*

ACAR Index

İSAM (*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmalar Merkezi Veritabanı*)

İdealonline

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

♦

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

FATİH BACI ……1

Dijital Kültür ve Kültür Ekonomisi Bağlamında Kayseri Kadın Kooperatifleri Hakkında Bir İnceleme

A Study on Kayseri Women's Cooperatıves in the Context of Digital Culture and Cultural Economy

FATİH KÖSE ……14

Geçmişten Günümüze ve Geleceğe Türk Dünyasının Yitik Kültürel Mirası Çevgen / Polo

The Lost Cultural Heritage of The Turkic World from past to Present and Future Chovken / Polo

HALİL ÇETİN……32

Geçmişten Günümüze Kazak Halkının Kültürünü Anlatan ve Aktaran Ses: Dombıra

The Voice that Tells and Conveys The Culture of The Kazakh People from the Past to the Present: Dombra

NAZİFE ÖZDEMİR-GÜLİN ÖĞÜT EKER……56

Günah Keçisi Algısının Nedenleri Üzerine

On the Causes of Scapegoat Perception

ÜMİT OĞUR……82

Folklorun Aktarılması Sürecinde Sosyal Medya Fenomenlerinin Rolü Üzerine Bir Araştırma: Vanlı Nihat Hoca Örneği

A Research on the Role of Social Media Phenomena in the Transfer of Folklore: The Example of "Vanlı Nihat Hoca"

AHMET ŞÜKRÜ SOMUNCU ……107

Hobsbawm'ın Sosyal Eşkıya Kalıbı Bağlamında Kabadayılık, Kabadayıların Toplumsal Algılanışı ve İşlevleri Üzerine Sosyokültürel Bir İnceleme

A Socio-Cultural Study on Bullying, the Social Perception and Functions of Bullies in the Context of Hobsbawm's Social Trouble Mattery

ÖZLEM ÖZDEMİR……135

Âşık Said'e Ait İki Destanın Âşık Edebiyatı-Sözlü Tarih İlişkisi Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Examining Two of Âşik Said's Epics within the Context of the Relationship between Minstrel Literature and Oral History

ESER KARA 160
Demonik Varlıklara Dişilliğin Atfedilmesi Üzerine Mülahazalar
Reflections on the Attribution of Femininity to Demonic Beings

NİLGÜN ÇELİK-İLKNUR BAYRAK İŞCANOĞLU.....184
Bir Türk Göstergeküre Alanı Olarak Türk Dünyası Destan Motifleri
Epic Motifs of the Turkish World as a Turkish Semiosphere

DİLAY NAKIŞ 205
Türk Halk Hikâyelerinde Sınıf Çatışması
Class Conflict in Turkish Folk Tales

BAŞAK ÖZER-MEHTAP YILMAZ KORKUT 218
Yunan Mitolojisi ve Anadolu Peyzajları
Greek Mythology and Anatolian Landscapes

OKAN ÖZKARA 236
Özdemir Asaf'ın "Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" Adlı Şiirinde Kendilik ve Nesne Dünyası
Self and the Object World in Özdemir Asaf's Poem Titled "The Story of The Cat Playing with The Candle Flame"

BEDİRHAN ÜNLÜ 248
Nazım Hikmet'in "Akşam" Şiirinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi
The Ontologıcal Analysis of Nazım Hikmet's Poem "Akşam"

BESTAMİ BİLGE 264
Yusufelili Âşık Muhibbî'nin Bir Mevlid'i Var Mıdır?
Does Âşik Muhibbî from Yusufeli Have a Mawlid?

PINAR GÜNGÜR-ELİF ERGEN 277
Türkiye'de Somut Olmayan Kültürel Miras Müzelerinin Web Tasarımları Üzerine Bir İnceleme
A Study on The Promotion of Intangible Cultural Heritage Museum Web Designs in Turkey

GÜLŞAH GAYE FİDAN-CEREN GÖNÖNÜ.....297
Üç Çağdaş Şair: Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım Divanlarında Değerli Taşlar
Three Contemporary Poets: Precious Stones in The Divans of Haşmet, Koca Râgıb Paşa and Fıtnat Hanım

ÜNAL BASTABAN 321
Kültürel Bellek ve Dijital Sanat: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirinden Yapay Zekâ Görsel Anlatılarına
Cultural Memory and Digital Art: From Bedri Rahmi Eyüboğlu's Poetry to Artificial Intelligence Visual Narratives

VURAL AKBOĞA 340
Bildirişim Sürecinde "Beklenti"nin Rolü: "Estağfurullah" Çıkmazı
The Role of "Expectation" in the Communıcatıon Process: The "Estağfurullah" Dilemma

ELİF AKTAŞ-AHMET TURAN EŞ 355
Yabancı Dil Olarak Türkçe Ders Kitaplarındaki Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinde Kültürel Etkileşim
Cultural Interaction in Productive Language Skills Activities in Turkish as a Foreign Language Textbooks

GÜLSER YARDIM-SEMA POLAT 380
Bir Arşiv Kaydına Göre Esma Sultan'ın Çeyizinin Tespiti ve Değerlendirilmesi
Identification and Evaluation of Esma Sultan's Dowry According to an Archive Record

HATİCE ELVER-AYSEN SOYSALDI 404
Erzurum ve Kars Yörelerinde Aslan Motifli Kilimler
Rug with Lion Patterns in Erzurum and Kars Regions

HAMİDE NUR ÖZSOY 424
Anadolu Selçuklu Sanatında Penç Motifi
Penç Motif in Anatolian Seljuk Art

ÇİĞDEM ERTİKİN 449
21. Yüzyılda Yorgan Sanatında Kullanılan Tekniklerin Giysi Tasarımına Yansımaları
Reflections of Techniques Used in Quilting Art in The 21st Century on Fashion Design

ESRA OĞUZHAN 467
Turan Cemiyeti'nden Harf Devrimine Destek: Berlin'de Yeni Yazı Dergisi
The Support to Letter Revolution from Turan Associatıon: Yeni Yazı Journal in Berlin

ARDA KAYA ……482
"Are You Ready to Bear Witness?": Memory of Cinema in The Silence of Others
"Tanıklık Etmeye Hazır Mısın?": Diğerlerinin Sessizliği Filminde Sinemanın Belleği

BURAK ÖZSÖZ ……496
Discourse Management and Rapport-Building: The Role of Backchannels in Remote Interpreting
Uzaktan Çeviride Söylem ve İlişki Yönetimi: Geribildirimlerin Rolü

MEHMET ŞİMŞEK ……513
Kemane İcrasında Yay Uygulamaları: Detache ve Legato Teknikleri
Bowing Techniques in Kemane Performance: Detaché and Legato Techniques

NAFİZ CAMGÖZ ……530
Teke Zortlatması Olarak Adlandırılan Ezgilerin Konya/Taşkent İlçesindeki 9/16'lık Ezgilerle Karşılaştırılması
Comparison of The Melodies Called Teke Zortlatma with the 9/16 Melodies of Konya/Taşkent District

SEMİH BÜYÜKKOL ……551
Çay ve Simit Kültürünün Türk Resim Sanatına Yansımaları
The Reflections to Turkish Painting Art of Tea and Bagel Culture

TİMUÇİN BUĞRA EDMAN……567
Beyond The Grid: Tron & Tron Legacy and The Blurring Lines between Digital and Physical Realities
Sistemin Ötesinde: Tron & Tron Efsanesi ve Dijital İle Fiziksel Gerçeklikler Arasındaki Bulanıklaşan Sınırlar

NEVİN YAVUZ AZERİ……584
Matrakçı Nasuh'un Kent Tasvirlerinde Topoğrafik Görünüm ve Bitki Örtüsü
Topographical Appearance and Vegetation in The City Views of Matragci Nasuh

ÖMER CAN SATIR……597
Kadim Makam Nazariyeleri Perspektifinden Çorum Sahası Türküleri
Çorum Folk Songs from the Perspectıve of old Makam Theories

PINAR DAĞDEVİREN-ÖZLEM ÖZALTUNOĞLU.....616
Çalgı Eğitiminde İşbirlikli Öğrenme: Bir Doküman İncelemesi
Cooperative Learning in Instrument Education: A Document Review

GÖKÇE UYSAL BAŞER 640
Seramik Eğitimi Alan Özel Sanat Atölyesi Öğrencilerinin Seramik Sanatına Yönelik Görüşleri
Views of Private Art Workshop Students Receiving Ceramic Art Education towards Ceramic Art

OKTAY BAŞAK.....655
Marmaris, Milas ve Menteşe'de Göbek Bölümü Figürlü Kapı Tokmakları
Door Knockers with Hub Figured Sections in Marmaris, Milas and Menteşe

EREN GÖNÜL.....671
Mitolojide Ağaç Kültü ve Sinemaya Yansıması: Avatar Filmi Örneği
The Cult of Tree in the Mythology and its Reflection to Cinema: The Case of Avatar Movie

Çeviri/Translate

INNA GOLOVKA-HICKS (çev.: GÖKHAN BAKIR).....691
Çağdaş Ukrayna'da Demonoloji: Folklor Mu Yoksa "Postfolklor" Mu?

Yayın ve Etik İlkeleri.....709

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 49. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, kültürel miras, kültürel bellek, edebiyat, dil, tarih, geleneksel el sanatları, müzik ve sinema alanlarında kaleme alınan 36 araştırma/inceleme makalesiyle bir çeviri makale yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

2008 yılından bu yana yayın hayatında olan ve her sayısında azmine azim, gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, ülkemizin yaşadığı bütün ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlar karşısında yılmadan ve güzel yarınlara olan inancını yitirmeden değerli yazarlarımızın bilimsel makalelerini yayımlamaya, sevgili okuyucularımızın da bu makalelerden yararlanmalarını sağlamaya devam edecektir.

Son yıllarda ÜAK ile üniversitelerimizin ULKABİM TR Dizin tarafından dizinlenen dergilerde daha fazla yayın yapılmasını talep etmeleri, ULAKBİM TR Dizin tarafından dizinlenen dergilerin yükünü ağırlaştırmıştır. Dergimize her dönem çok sayıda makale yüklenmektedir. Bu da editörlük ve hakemlik süreçlerinde yoğunluğa neden olmaktadır. Editörlüğümüz, ön değerlendirmeden geçebilen makalelerin hakemlik süreçlerini, geliş sıralarına göre hızlı bir şekilde başlatmaya çalışmaktadır. Bu yoğunluk, sürece gönüllü bir şekilde dâhil olan hakemlerimizi de etkilemektedir. Bu da değerlendirme süreçlerinin gecikmesine neden olabilmektedir. Bu yoğunluğun üstesinden, siz değerli yazarlarımızın göstereceği anlayış ve sabır sayesinde gelebileceğimizi umut etmekteyiz.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 49. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Haziran 2025'te yayımlanacak olan 50. sayımızda buluşmak dileğiyle…

Mehmet AÇA
Baş Editör

Geliş Tarihi/Submission Date: 06.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1562120
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 1-13.

Araştırma Makalesi
Research Article

DİJİTAL KÜLTÜR VE KÜLTÜR EKONOMİSİ BAĞLAMINDA KAYSERİ KADIN KOOPERATİFLERİ HAKKINDA BİR İNCELEME

♦

A STUDY ON KAYSERI WOMEN'S COOPERATIVES IN THE CONTEXT OF DIGITAL CULTURE AND CULTURAL ECONOMY

Fatih BALCI*

ÖZ: Bu çalışmada, Kayseri'nin ilçelerinde aktif olarak faaliyet göstermekte olan ve düzenlenen fuarlara katılım sağlayan on kadın kooperatifi ele alınmıştır. Söz konusu kooperatifler hakkında çalışma yapmak için etik kurul izni alınmış ve sahadan derleme (görüşme) yöntemiyle bilgiler toplanmıştır. Bu bilgiler ışığında kadınların ekonomiye olan etkileri ve faaliyet alanları belirlenmiştir. Faaliyet alanları içerisindeki ürünlerin uygulama, üretim, yaratım ve aktarım boyutu kültür ekonomisi açısından değerlendirilmiştir. Kültür endüstrisi ya da kültür ekonomisi bakımından incelenen ürünlerin yeni medya aracılığıyla satışları da ele alınmıştır. Böylelikle kadın kooperatifleri tarafından üretilen yerel ya da yöresel ürünlerin tanıtılmasında veya yerelin ulusala taşınmasında, markalaşmasında yeni medyanın rolü incelenmiştir. Aynı zamanda kadın kooperatiflerinin gelişmesinde genelde devlet kurumlarının özelde ilde bulunan kamu kurum-kuruluşları, özel kuruluşların destek ve teşviklerinden de bahsedilmiştir. Kadın kooperatiflerinin özellikle gelenek ya da kültür aktarımındaki rolü vurgulanmıştır. Bu tür oluşumlarda (kooperatif) kültür bilimcilerin/halkbilimcilerin veya kültür ile ilgili devlet kurum ve kuruluşlarının aktif rol alması ve yönlendirici konumda olmaları gerektiğinin altı çizilmiştir. Ardından yeni çalışılmaya başlanan bu konuların da halkbilimciler tarafından çalışılması ve öneriler sunmalarının gerekliliğinin altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, Dijital Kültür, Kültür Ekonomisi, Kadın Kooperatifi, Kayseri

ABSTRACT: *This study focuses on ten women's co-operatives that are active in the districts of Kayseri and participate in fairs. Ethics committee permission was obtained to conduct a study on these co-operatives and information was gathered from the field through interviews. The application, production, creation and transfer dimension of the products within the fields of activity were evaluated in terms of cultural economy. The sales of the products analysed in terms of culture industry or cultural economy through new media were also discussed. In this way, the role of new media in the promotion of local or regional products produced by women's co-operatives or in the transfer of the local to the national and branding of the local has been examined. At the same time, the support and incentives provided by state institutions in general and public and private organisations in the province in particular in the development of women's co-operatives were also mentioned. The role of women's co-operatives in the transmission of tradition or culture is particularly emphasised. It was underlined that cultural scientists / folklorists or state institutions and organisations related to culture should take an active role and be in a guiding position in such formations (cooperatives). Afterwards, the necessity of*

* Doç. Dr.-Kayseri Üniversitesi Develi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Kayseri-fthbalci88@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8318-1473)

This article was checked by Turnitin.

folklorists to study these issues, which have recently begun to be studied, and to make suggestions was underlined.

Keywords: *Folklore, Digital Culture, Cultural Economy, Women's Co-operative, Kayseri*

Giriş

İçinde bulunduğumuz çağın, gelenekler bileşkesi olarak adlandırabileceğimiz kültürün yeni medya araçları ile şekillendiği görülmektedir. Kültür, kısaca insanoğlunun doğaya katkıları, kattıkları veya ekledikleri olarak tanımlanabilmektedir (Çobanoğlu, 2005: 18). Bu tanımdan hareketle kültür, hayatın içerisindeki birçok kavramı karşılayacak ve ilişkili olabilecek mahiyettedir. Bu yüzdendir ki ekonominin de kültürel boyutu olabileceği gibi kültürün de ekonomik boyutu bulunabilir (Özdemir, 2012: 29). Türkiye'deki halkbilimi araştırmaları, sözlü edebiyat temelinde bir gelişme göstermiştir. Halkın ticari yaşamı, üretim-tüketim sistemi, kültürel üretimin ekonomik boyutu halkbilimcilerin pek dikkatini çekmemiştir. Bu açıdan kültür bilimi/halkbilimi uzmanları tarafından yeni çalışılmaya başlanan bir ürünün üretim-aktarım-tüketim bağlamı ekonomiyi ilgilendirdiği kadar kültürü de ilgilendirmekte ve "kültür ekonomisi" olarak adlandırılmaktadır[1] (Özdemir, 2007: 224).

Nebi Özdemir kültür ekonomisi veya kültür endüstrilerini yaratıcı sektörler, endüstriler şeklinde düşünülmesini kültür ile ortak yönlerinin "yaratıcılık" temelli olduğunu vurgulamaktadır. Bu endüstriler ülkelerin sürdürülebilir ekonomilerine katkı sağlamaktadır. Yaratıcılık temelli kültürel üretimin dağıtım, tüketim ve koruma boyutu da bulunmaktadır. Kültür ekonomisi veya endüstrisinin bir taraftan "kültürel yayılmacılık veya tek türleşmeye" sebebiyet verdiği düşünülürken bir taraftan da yerelin-ulusalın küreselleşmesini sağlama boyutu da bulunmaktadır (Özdemir, 2012: 13-23).

Theodor Adorno[2] ve Max Horkheimer başta olmak üzere Frankfurt Okulu temsilcileri kültür ekonomisi veya endüstrisinin teknolojinin de katkısıyla global veya küresel boyutta kültürün standartlaşması, tek türleşmesi, ulusal-yerelin yok edilişi veya kitleler halinde tüketilmesi şeklinde olumsuz bir bakış açısıyla yorumlamıştır (Önder, 2016). Yine küreselleşmenin kültürel sonuçlarını Ritzer "McDonaldlaştırma[3]" kavramını kullanarak açıklamaktadır. 1980 sonrası ise "global düşün, yerel davran" gibi birtakım sloganlar ile "küreyerelleşme" kavramları karşımıza çıkmaktadır.[4] Özdemir ise "kültür endüstrisinin" olumsuz değerlendirmelerin etkisini

[1] Kültürün ve kültür ekonomisinin daha detaylı tanımı için bk. (Çobanoğlu, 2005; Özdemir, 2012).

[2] Adorno hakkında detaylı bilgi için bk. (Kulak, 2016).

[3] Bu kavram da tıpkı Frankfurt Okulu temsilcileri gibi kültürün global düzeyde tek türleşmesi, standartlaşması, kitleler halinde tüketilmesini ve yerelin yok edilişini ifade etmektedir (Ritzer, 2017).

[4] Bu kavramlar hakkında detaylı bilgi için bk. (Balcı, 2020).

taşımasına rağmen uzun süre yaptırımını korumasını ilginç bulmaktadır. Buna karşılık kültür endüstrisinin bütün dünyada hızlı bir şekilde gelişimini sürdürdüğünü belirtmektedir (Özdemir, 2009: 75).

XXI. yüzyılda gelişmiş ülkelerin kültürel bellek ve miraslarından faydalanarak (teknolojiyi de etkin kullanarak) kültür ekonomisi veya endüstrileri alanlarında faaliyetlerine hız verdikleri söylenebilir. Bu yüzden küreselleşmenin kültürel ekonomik faaliyetlere olan olumlu-olumsuz katkısını göz önünde bulundurarak her toplum kendi kültürel belleklerini koruma altına almak zorundadır. Kendi yerel-ulusal kültürünü uluslararası boyuta taşıyamayan veya koruma altına alamayan toplumlar bu endüstrilerden olumsuz anlamda etkileneceği açıktır. Kültürel bellek ve mirasta bulunan unsurların yeniden yaratılması, üretilmesi, tüketilmesi ve tanıtılmasında artık dijital araçların yardımı hat safhadadır. Bu bakımdan yerel kültürün tanıtılması ve pazarlanmasında kültürel ekonomik süreçlerin işe koşulması günümüz pazar piyasası koşullarında zorunludur (Özdemir, 2021: 116). Bu bağlamda çalışmada Kayseri'de faaliyet gösteren ve genellikle kültürel bellekte bulunan ürünlerin üretim, tanıtım ve satışını yapan kadın kooperatiflerinin yeni medya ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Kayseri ve ilçelerinde bulunan kırk beş adet kadın kooperatifinin içinden fuar organizasyonuna katılan on kooperatifin (Ağırnas, Mimarsinan, İncesu, Sarıoğlan, Sarız, Yemliha, Pınarbaşı, Soğanlı, Talas, Develi) başkanlarıyla mülakat (yönlendirilmiş görüşme) gerçekleştirilmiştir. Bu mülakat yolu ile yapılan görüşmelerde kooperatiflerin kuruluşu, kaç kişiden oluştuğu, aldıkları eğitim ve destekler, ürün yelpazesi, ürünlerinin yeni medya araçlarındaki görünümü ve satış stratejileri gibi konularda üretimden satışa kadar olan yolculuğu kültür ekonomisi bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

1. Kayseri Kadın Kooperatifleri

Bu başlık altında çalışmanın örneklemi gereği sadece Kayseri'nin ilçelerinde faaliyet gösteren kooperatif sayısı, mülakat gerçekleştirilen kooperatiflerin isimleri, söz konusu oluşumlara devlet ve sivil toplum kuruluşunun destekleri, eğitim ve projeleri gibi konulara kısaca değinilmiştir. Ardından mülakat yapılan kooperatiflerin halkbilimi bakış açısıyla detaylı incelemeleri, yeni medyadaki durumları ve kültür ekonomisine katkıları verilmiştir.

Kayseri'nin ilçelerinde kırk beş adet "kadın girişimi üretim ve işletme kooperatifi" bulunmaktadır[5] (URL-1). Bu kooperatifler her sene "yöresel ürünler," "kadın kooperatifleri" ve "gastronomi günleri" başlığı altında düzenlenen fuarlara katılım göstermektedir. Bu oluşumlara "Aile ve Sosyal Hizmetler", "Sanayi ve Teknoloji", "Ticaret", "Çalışma ve Sosyal Güvenlik" ve "Tarım ve Orman" bakanlıkları yatırım, teşvik, işletme, geliştirme,

[5] Yukarıda verilen Kayseri Valiliği'ne ait internet sitesinde (URL-1) kadın kooperatiflerinin sayısı kırk beş ve ortak sayısı dört yüz altı olarak belirtilmektedir. Söz konusu kooperatiflerin tam isim listesi ve faaliyet gösterdikleri alanlar (muhtemeldir ki) kişisel verileri koruma kanunu gereği paylaşıma kapalıdır.

güçlendirme, girişimcilik, danışmanlık ve eğitim destekleri sunmaktadır. Yine yerelde valilik ve belediyeler işletme mekânı, fuarlarda görünürlük faaliyeti, tanıtım, e-ticaret platformlarının kurulması (e38) gibi faaliyetlerde yardımcı olmaktadır. Sivil toplum kuruluşları ise (Kayseri Ticaret Odası, Kayseri Sanayi Odası, Kayseri Ticaret Borsası, Kayseri Organize Sanayi Bölgesi, Kayseri Esnaf ve Sanatkârlar Odası vb.) kooperatiflerin eğitimleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kalkınma Ajansları, Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği Kadın Girişimciler Kurulu, Tarım ve Kırsal Kalkınmayı Destekleme Kurulu, Küçük ve Orta Ölçekli İşletmeleri Geliştirme ve Destekleme İdaresi Başkanlığı destek programları kapsamında projelendirmeler yapmaktadır. Ayrıca Halkbank, Ziraat Bankası, Kredi Garanti Fonu gibi devlet kurumları ise finansal desteklerde kolaylık sağlamaktadır (URL-2).

Yukarıda da görüldüğü üzere bakanlıktan valiliğe, belediyelerden sivil toplum kuruluşuna kadar kültür unsurlarını yeniden yaratma, geliştirme, tanıtma, koruma ve pazarlama faaliyetlerine destek oldukları böylece Kayseri'nin kültür ekonomisine katkı sağladıkları açıktır. Ancak tüm bu destek, eğitim ve projelerde adında "kültür" olan (bakanlıktan müdürlüklere kadar) kurumların olmaması bu çalışmanın da konusu olan ekonominin kültür boyutunun hâlâ anlaşılmadığını göstermektedir. Bu görüşü "ulusal tez merkezi" sayfasında bulunan ve kadın kooperatifi başlıklı tezlerden hiç birisinin halkbilimi ya da halk edebiyatı alanında yapılmamış olmasıyla ya da alandaki yayınların sayısı (disiplinleri) ile desteklemek mümkündür.

2. Kayseri Kadın Kooperatiflerinin Kültür Ekonomisine Katkısı-Faaliyetleri ve Dijital Kültürdeki Durumlarının İncelenmesi

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda kadın kooperatiflerinin güncel durumları farklı disiplinlerce ele alınmıştır. Bu çalışmalar genellikle mevcut durum, kadın güçlenmesi, kadın istihdamı, kadınların yarattığı iş gücü değeri ve örgütlenme yaklaşımları (Özdemir, vd. 2017; Duguid, 2015; URL-3: 1-163; Şahankaya, Adar vd. 2023: 1171-1208), kadın kooperatiflerinin faaliyetleri (Özdemir, 2013: 302), girişimcilik yapısının geliştirilmesi ve model önerisi üzerine yoğunlaşmaktadır[6] (Kasımoğlu, 2018: 19-31). Bu çalışmada ise Kayseri kadın kooperatifleri ile yapılan detaylı derlemeler (görüşmeler) sonucu ürünlerin dijital kültürde yaratım, aktarım, koruma, tanıtım ve satışları halkbilimi açısından ele alınmıştır.

"Sarız Kadın Girişimcileri Üretim ve İşletme Kooperatifi" başkanlığını memleketi de Sarız olan Fatma Alkış yürütmektedir. Alkış aynı zamanda halk eğitim merkezinde kilim usta öğreticisi olarak görev yapmaktayken sekiz kadın ile birlikte kooperatif kuruculuğunu da üstlenmiştir. Kayseri il merkezine en uzak ilçe olan (140 kilometre) Sarız, germe ve sarma tezgâhlarda dokunan kilimleriyle tanınmaktadır. Bu sebeple kadınlar, kilimi

[6] Bu çalışmada (halkbilimi bakış açısı ve Kayseri örneklemi olduğu için) kadın kooperatiflerinin diğer iller ve disiplinlerdeki durumuna detaylı bakılmamıştır. Türkiye'de kadın kooperatifleri üzerine çalışılan lisansüstü tezlerin bibliyografyası için bk. (Gök ve Öztürk, 2024). Bazı makale ve kitaplar için bk. (Özdemir, 2016; Işıklı 2024).

kooperatifin ana unsuru seçerek çalışmalara başlamışlardır. Kilimlerde Sarız'a özgü "eli belinde (kadın)", "saçaklı yıldız", "seleser (doğurganlık ve özgürlük)", "buğdaylı-başaklı", "akrep", "kurt ağzı (ağzı açık)", "kerpiç (üst üste)", "pıtırak" motifleri bulunmaktadır[7]. Bu kilimler yerel-yöresel unsurların hediye olarak sunulmasında ve kızların çeyizlerinde kullanılmaktadır. Kilimler el dokuması ve yün olduğu için piyasadaki endüstriyel tezgâhlarda üretilen ürünlere göre biraz pahalıdır. Her çeşit büyüklükte kilimler mevcuttur. Ortalama 90 cm. eninde ve 120 cm. boyunda bir kilim bir haftada dokunmaktadır. Yine sehpaların üzerine dekoratif amaçlı ve kırlentlerin kılıfları olarak da dokunmaktadır. Kilim dokuma işi ilçede bir önceki nesilde herkes tarafından yapılmasına rağmen emeğin bol ve işin yorucu olmasından dolayı yeni nesilde pek rağbet görmemektedir. Bu durum geleneğin ve söz konusu motiflerin unutulmasına, aktarılmamasına sebep olabilecektir. Dokuma yapan kişilerin azlığı da arzı karşılamaya yetmektedir. Alkış, kilimlerin dijital mecralarda da satışa sunulduğunu belirtmektedir. Yeni medyanın etkisiyle hem satış oranlarının yükselmesini hem de bu kültür unsurunun korunmaya alınmasını ve öğretilmesini umut etmektedir (KK-1). Sarız Kadın Kooperatifi'nin ürettiği kilimler kooperatifin adıyla kurulan "Instagram", "Facebook" gibi sosyal medya sayfalarında ve "hepsiburada", "e38" adlı e-ticaret sitelerinde satılmakta ve "Anadolu Ajansı" gibi devletin haber ajansları da bu kooperatifi (diğer kooperatifleri de) haberleştirerek tanıtmaktadır (URL-4).

Yeni kurulan "Yemliha Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" faaliyetlerine başlayalı iki sene olmuştur. Başkanlığını Elmas Bulut'un yürüttüğü kooperatif yiyecek (yufka, erişte, mantı, dolma, kesme mantı, kesme çorba, yöreye tescilli patlıcan, patlıcan kurusu, patlıcan reçeli, turşu, salça, reçel çeşitleri), giyecek (patik, yazma, yelek, şalvar) ve el işçiliğine dayalı (el örgü işleri, lif, iğne oyası, çanta, kırma kolye, gümüş kazaziye) hediyelik eşya üretmektedir. Günlük yaşamda kullanılan bu ürünlere yerel-yöresel ya da doğal-organik, el işi olması sebebiyle ilgi fazladır. Bulut, yeni kurulduklarını belirterek "Facebook ve Instagram" üzerinden gelen siparişleri karşıladıklarını ve e-ticaret sitelerinde de bulunmak istediklerini belirtmiştir. Birçok yerde satış alanları bulunan kooperatif yerel marketlerle de anlaşarak ürünlerini satmak istemektedir. Aynı zamanda marketlerin sanal market uygulamalarından da faydalanabilecekleri belirtilmektedir (KK-2).

İncesu ilçesinde başkanlığını Tayyibe Genel'in yürüttüğü "İncesu Kalkınma ve Dayanışma Kadın Girişimcileri Üretim ve İşletme Kooperatifi" ve "Kervansaray Han Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" adlı iki adet kooperatif bulunmaktadır. İkinci kooperatif sadece bahçe mobilyaları üretip pazarlamaktadır. "İncesu Kalkınma ve Dayanışma Kadın Girişimcileri Üretim ve İşletme Kooperatifi" ise tekstil ürünleri üzerine yoğunlaşarak

[7] Halı ve kilim motifleri üzerine çokça yayım yapılmıştır. Konunun detayı için bk. (Şahin, 2004; Oyman, 2019).

gündelik kıyafet satmaktadır. Ürünlerini "Trendyol" adlı e-ticaret sitesi üzerinden tüketici ile buluşturmaktadırlar. Başkan Genel; ürün satışlarından memnuniyet duyduklarını ve ürün yelpazelerini genişleterek dijital pazarlarda daha fazla yer almak istediklerini belirtmektedir (KK-3).

Hayriye Battal'ın başkanlığını yürüttüğü "Pınarbaşı Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" hediyelik ürünler üretmektedir. Hediyelik ürünlerde ise yörede meşhur olan motifler (Pınarbaşı'nda bulunan Melikgazi Türbesi, meşhur olan alabalık vs.) sık sık kullanılmaktadır. Kooperatif satışlarını "Instagram, Facebook, X," gibi sosyal medya mecralarından ve "Trendyol", "Hepsiburada", "Çiçek Sepeti" gibi e-ticaret pazar yerlerindeki sayfalarından yapmaktadır. Kooperatif başkanı Battal; Pınarbaşı'na özgü her ürünü fuar alanlarına ve dijital ortamlara taşıyarak, ürün satışındaki gelişmelerini hızlandırmak istediklerini dile getirmiştir (KK-4).

"Develi Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" kurucu başkanlığını Fatma Karadağı yapmaktadır. Kooperatif üyeleri tarafından Develi ilçesinde yetiştiriciliği yapılan "gacer"den üretilen el emeği ürünlerin (Gacer unu, Gacer unundan yapılan ekmek, mantı, erişte vb.) satışı yapılmaktadır. Üretilen ürünlerin satışı kooperatife ayrılan alanda, fuarlarda ve dijital pazar yerlerinde gerçekleşmektedir. Kooperatifin "Trendyol", "Hepsiburada", gibi e-ticaret sitelerinde ve "Instagram" adlı sosyal medya aracında sayfaları bulunmaktadır. Başkan Karadağ, ürünlerin dijital pazar yerlerindeki satışlarından kooperatif üyelerinin memnun olduğunu belirtmiştir. Develi'ye ait yoğurt, peynir, tereyağı gibi yöresel ürünlerin de kooperatif bünyesinde üretimi yapılarak satışının gerçekleştirilmesi üzerine çalışma yaptıklarını dile getirmiştir (KK-5).

"Sarıoğlan Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" başkanı Gülten Ardahan, asıl mesleğinin aşçılık olduğunu, bu durumdan dolayı da kooperatifte üretimi yapılan el yapımı çikolataların gelişmesinde kolaylık sağladığını belirtmiştir. Üretilen çikolatalar çeşitlik göstermekle birlikte, satışlar hem kooperatife ayrılan alanda hem fuarlarda hem de dijital pazar yerlerinde gerçekleşmektedir. Kooperatifin "Trendyol", "Hepsiburada", "N11", "Alkapıda", "Çiçek Sepeti" gibi sayfalarda dijital pazar yerleri ile "X, Facebook, Instagram" sosyal medya araçları da bulunmaktadır. Genellikle sipariş üzerine üretim yapan kooperatif üyeleri özel gün ve gecelere uygun (yeni doğan bebek, nişan, nikah vb.) çikolatalar da üreterek bunların satışını yapmaktadır. Kooperatif satış işlemlerini adını ve tescilini kendilerinin aldıkları 'SarKa' markası adı altında yapmaktadır. SarKa markası adı Sarıoğlan-Kadın ya da Sarıoğlan- Kayseri olarak düşünülmektedir. Ürünler tamamen el yapımı olup el yapımı butik çikolata adıyla satılmaktadır (KK-6).

"Ağırnas Mimarsinan Kadın Girişimi Üretim ve İşletme Kooperatifi" kurulalı üç yıl olmuştur. Başkanlığını Şerife Tural'ın yaptığı kooperatifte sadece tohumları kendilerine ait "aspir" bitkisi üretilmektedir. Aspir bitkisinden ise yağ elde edilmektedir. Tural, bu yağın ekonomik ve sağlıklı olduğunu söylemektedir. Pandemi döneminde yaşanılan yağ temini sıkıntısı

kooperatifi bu üretime iten ana sebeplerden biridir. Kooperatif, Kayseri'nin yerel marketleri ve "Migros" adlı market zinciriyle anlaşma imzalamıştır. Bunun yanı sıra "Trendyol" ve "Instagram", "X", "Facebook" üzerinden de satışlar mevcuttur. Tural, yerel ve ulusal haber sitelerinin yanı sıra diğer dijital mecraların satışlarında olumlu yönde katkısı olduğu kanaatindedir. Tandır ekmeği, taş oymacılığı gibi ek faaliyetlerde de bulunmaktadırlar. Yine taş oymacılığından yoğurt süzme işlemi olan "dorak" ile süzme yoğurt patenti almak hedefleri arasındadır. Başkan, aspir yağının bebek cilt bakımında, yaralanmalarda, kozmetikte, bağırsak-mide sağlığı ve zayıflamak için kullanıldığını belirtmektedir. Yine aspir yağının kızartmalarda, yanmama ve geç kararma özelliği bulunmaktadır. Kooperatif yöre çiftçileri ile anlaşmalı olarak dokuz kişi tarafından üretilen aspir yağının satışında ilerleme kaydetmek için eğitimler alarak dijitalleşmenin tüm olanaklarından faydalanmak istemektedir (KK-7).

Feride Bilgin'in başkanlığını yürüttüğü "Talas Maharetli Eller Kadın Kooperatifi" hediyelik ürünler, el yapımı bebekler, takılar, el işçiliği deri çantalar ve çini buhurdanlıklar, el örgüsü sepetler, bere, eldiven gibi ürünlerin yanı sıra gıda maddeleri de üretmektedir. Tamamı el işçiliğinden oluşan ürünler kooperatif üyesi kadınların hayal dünyası üzerine tasarladıkları şekillerden ve desenlerden oluşmaktadır. Kooperatif satışlarını "Instagram", "Facebook" gibi sosyal medya mecralarından ve "Hepsiburada", "e38" gibi e-ticaret pazar yerlerindeki sayfalarından yapmaktadır. Ayrıca ilçe belediyesi kooperatifin ürünlerinin hem satışı hem de tanıtımı için her pazar günü Talas ilçesinin Harman Mahallesi meydanında "Maharetli Eller Kadın Üretici Pazarı" kurmaktadır. Kooperatif başkanı Bilgin, kooperatifin tamamı el işçiliği ile hazırlanan ürünlerinin dijital pazarlarda yerini alarak satış kapasitesini arttırdığı ve belediyenin desteği ile ürünlerin ve kooperatifin tanıtımının hızlandığını aktarmaktadır (URL-5).

Başkanlığını Sebahat Arız'ın yaptığı "Soğanlı Bez Bebekleri ve Kadın Girişimcileri Kooperatifi" iki yıl önce kurulmuştur. Kadın kooperatifinde kadınların bu işi yapmasına rağmen erkekler de bu işi yapabilmektedir. Yeni nesile bu gelenek aktarılmamıştır. Bu gelenek bölgeye aynı zamanda kültür turizmi açısından da turist çekmektedir. Yüz yüze şeklinde turistlere olan satışlardan memnun olan kooperatif üyeleri kamu kurum ve kuruluşlarına da toptan satış yapmaktadır. Kooperatifin kendi dijital mecraları olmamasına rağmen dijital satış yapan firmalara toptan ürün temini sağlanmaktadır. Yine bebeklerin belediyeye ait "e38", "Trendyol", "Çiçek Sepeti" adlı e-ticaret sitelerinde satışı bulunmaktadır. Soğanlı bez bebekleri çeşitli belgesel programlarına sıkça konu olmuştur. Televizyon kanallarında, haber sitelerinde, internet siteleri ve bloglarında, yerel kültür sitelerinde, akademik yayınlarda[8] soğanlı bez bebeklerinin tarihi ile ilgili anlatımlar

[8] Soğanlı bez bebekleri kültür unsuru olarak ve akademik boyutta her yönüyle çalışılmış bir konudur. Daha detaylı bilgi için bk. (Sakin, 2010; Baş, 2022).

olmuştur. Bez bebeklerin malzemeleri günlük kullanılan eşyalardan yapılmaktadır. Bebekler, yöre halkının giyim-kuşamına benzer şekilde giydirilmektedir. Bebek dışında el örgüsü yazma, patik, eldiven, çorap gibi ürünler de üretilmektedir. Söz konusu ürünün ilk satışı da bir turiste yapılmış daha sonra seri üretim başlamıştır. Bu yüzden kooperatif başkanı, e-ticaret sitelerindeki satışa da girmek istemektedir (KK-8).

Neredeyse tüm kadın kooperatifleri (ilçelerde bulunan kendi alanlarında) gelen misafirlerine yöresel ürünlerle kahvaltı hizmeti de vermektedir. Kahvaltı dışında özel gün yemekleri (doğum, sünnet, düğün, ölüm vb.) siparişi alıp yapan kooperatifler de bulunmaktadır. Kaynak kişilerin yani kooperatif başkanlarının tamamı e-ticarette aktif olmak istemektedir. Bu isteklerine Kayseri Belediyesi'ne ait olan "e38"; "Trendyol", "Çiçek Sepeti", "N11", "AliExpress" ve "Hepsiburada" vb. e-ticaret sitelerinde karşılık bulabilmektedirler. Bu pazar yerlerinde kadın kooperatiflerine ait-özel sayfalar ve kampanyalar bulunmaktadır[9]. Yine kooperatif üyeleri verilen e-ticaret eğitimlerinin çoğalmasını ve bu platformları etkin-bilinçli kullanmak istemektedirler.

Tüm bu veriler ışığında kadın kooperatifleri "el emeği", "göz nuru", "organik", "doğal", "yerel-yöresel", "sağlıklı", "özgün", "sürdürülebilir" ve "satışa uygun" vb. denilebilecek ürünlerle uğraşmaktadır. Bunların başında gıda maddeleri, hediyelik eşyalar, giyecek-yiyecek, halı-kilim, el işi takılar, el örgüsü gibi başlıklarda geleneğin taşınabileceği ürünler aklımıza gelmektedir. Kültürel bellekte yer alan unsurları gelecek kuşaklara taşımak için çalışan kooperatifler kadınlara istihdam yaratmasının yanı sıra onları birer kültür aktarıcısı pozisyonuna da getirmektedir. Söz konusu üretimden satışa kadar olan süreçte sadece kadın istihdamı söz konusu değildir. Çünkü üretimden başlayarak satışa kadar birçok meslek gurubu da bu döngüden faydalanmaktadır. Örneğin e-ticaret sitesinden kadın kooperatiflerinden yapılan bir alış-veriş durumunda firmanın kargo elemanlarına da iş imkânı yarattığı bir gerçektir.

Sonuç

Kayseri kadın kooperatifleri bugün için kültürel bellekte taze ve canlı olan yiyecekten giyeceğe, hediyelik eşyadan takılara, kilimlere kadar unsurları canlı tutmaya, unutturmamaya çalışmaktadırlar. Bu bakımdan kültürü hatırlatma, yeniden üretme ve aktarma faaliyetleri açısından başarılı olmaları gerekmektedir. Yerel olanı ulusala, ulusal olanı küresele taşımak için de günümüz yeni medya araçlarının tüm imkânlarını iyi kullanmak kültür unsurları ile bu araçları birlikte-aktif ve verimli kullanmaları gerekmektedir. Bu yüzden verilen eğitimler ve destekler kooperatiflerde bu bilinci oturtacak şekilde de olmalıdır. Bugün açısından söz konusu kooperatiflerin kültürün ekonomiye dönüşmesinde yani kültür ekonomisinde başarılı olup-olmadığını net bir şekilde anlamak mümkün

[9] E-ticaret platformlarının yapmış olduğu kampanyalar hakkında detaylı bilgi için bk. (Gürsoy, 2022).

değildir. Ancak her girişimin başarılı olması sürdürülebilirliğine bağlıdır. Bu yüzden kooperatiflerin sürdürülebilir olması önemlidir.

Kayseri kadın kooperatifleri, henüz kuruluşları bakımından (üç-dört yıl gibi) kısa bir süredir faaliyet göstermektedirler. Bu yüzden kuruluş sancısı dönemlerini geride bırakmış değillerdir. Ürün yelpazelerinin çeşitliliği ve e-ticaret satış sitelerindeki durumları istedikleri düzeyde değildir. Verilen destek ve eğitimler, yapılan projeler henüz kooperatiflerin yeni medya araçlarındaki görünümlerini ön plana çıkaramamıştır. Belki de en önemlisi "kültür" ile ilgilenen bakanlıklardan müdürlüklere kadar olan kamu kurum ve kuruluşları, halkbilimi alanında akademik çalışma yapan üniversiteler söz konusu kooperatiflerin kültür ile ilişkili olan yönlerini anlamış gözükmemektedirler. Çünkü kooperatiflerin eğitim, üretim, ürün yelpazesi, satış stratejisi gibi adımlarında bulunmamaktadırlar. Yine yerel yöneticilerin bu oluşumları kendi reklamlarının yapabileceği yerler değil de millet olabilmenin önemli bir unsuru olan kültür için gerekli olduğunu kavramaları gerekmektedir. Aynı şekilde kooperatif üyelerinin de "kültür elçiliği" yaptıklarının farkında olma bilinçleri sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Balcı, F. (2020). Dijital ortamda yerel veya yöresel unsurların markalaşması. *Dijital Kültür-2 Yeni Medya- Küreyerelleşme-Hibritleşme-Dil-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları*, İstanbul: Arı-Sanat Yayınevi.

Baş, Ö., vd. (2022). Folklorik kıyafetli bebekler üzerine nitel bir çalışma. *Folklor Akademi Dergisi*, 5(3), 541-554.

Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gök Gül, A., ve Öztürk, M. S., (2024). Türkiye'de Kadın Kooperatifleri Üzerine Çalışılan Lisansüstü Tezlerin Bibliyometrik Analizi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Dergisi.* 8(1), 56-75.

Gürsoy, Ö. B. (2022). Türkiye'de e-ticaret platformlarında satış yapan kırsal kadın kooperatiflerinin incelemesi. *Beykoz Akademi Dergisi,* 10(1), 265-279.

İştar Işıklı, E. (2024). Dijital çağda geleneksel zanaatların yaşatılmasında kadın kooperatifleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 17(48), 2281-2299.

Kasımoğlu, H. (2018). Köylü kadın girişimciliğinin halk bilimi açısından değerlendirilmesi: Çanakkale köy kadınları üzerine bir araştırma. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(23), 19-31.

Kulak, Ö. (2016). *Theodor Adorno: Kültür endüstrisinin kıskacında kültür*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi.

Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. *Arış Dergisi*, 14, 4-22.

Özdemir, G., (2013). Women's cooperatives in Turkey. *Procedia-Social and Behavioral Sciences,* 81, 300-305.

Özdemir, G., (2013). *Kooperatifçilik.* Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Özdemir, G. vd. (2017). Tarım işletmelerinde kadınların işgücüne katkısı ve örgütlenme yaklaşımları: Trakya bölgesi örneği. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi,* 17(39), 33-58.

Özdemir, M. (2021). *Mitten medyaya Keloğlan*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Özdemir, N. (2007). Tüketim- kültür ilişkisi ve kültür ekonomisi. *Tüketici Yazıları 1,* 223- 240, Ankara: Hacettepe Üniversitesi TÜPADEM.

Özdemir, N. (2009). Kültür ekonomisi ve endüstrileri ile kültürel miras yönetimi ilişkisi. *Milli Folklor*, 84, 72-86.

Özdemir, N. (2012). *Kültür ekonomisi ve yönetimi seçki*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık.

Ritzer, G. (2017). *Toplumun McDonaldslaştırılması.* (çev.: Akın Emre Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sakin, N. (2010). Yerel bir kültür ürünü örneği: Soğanlı bebekleri. *Folklor/Edebiyat*, 16(63), 179-190.

Şahankaya, Adar, A. vd. (2023). Türkiye'de kadın kooperatifleri: mevcut durum analizi, kadın güçlenmesi ve istihdam yaratma potansiyeli. *Çalışma ve Toplum*, 2(77), 1171-1208.

Şahin, Z. (2004). Sarız (Kayseri) yöresi düz dokumaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(17), 195-212.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Fatma Alkış, Sarız 1980, Lise Mezunu, Usta Öğretici. (Görüşme: 21.05.2024).

KK-2: Elmas Bulut, Yemliha 1967, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 22.05.2024).

KK-3: Tayyibe Genel, İncesu 1969, Üniversite Mezunu, Emekli. (Görüşme: 22.05.2024).

KK-4: Hayriye Battal, Pınarbaşı 1988, Lise Mezunu, Aşçı. (Görüşme: 23.05.2024).

KK-5: Fatma Karadağı, Develi 1978, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 23.05.2024).

KK-6: Gülten Ardahan, Sarıoğlan 1990, Lise Mezunu, Aşçı. (Görüşme: 21.05.2024).

KK-7: Şerife Tural, Ağırnas 1977, Lise Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 22.05.2024).

KK-8: Sebahat Arız, Soğanlı 1960, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 21.05.2024).

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Kayseri valiliği. http://www.kayseri.gov.tr/sanayii (Erişim: 10.09.2024).

URL-2: Kadın girişimciler. https://kadingirisimci.gov.tr/destek-ve-tesvikler/ (Erişim: 15.09.2024).

URL-3: Kadın kooperatifleri. https://www.aile.gov.tr/KSGM/PDF/Turkiyede_Kooperatifcilik_Kadin.pdf (Erişim: 17.06.2024).

URL-4: Anadolu ajansı. https://www.aa.com.tr/tr/kultur/unutulmaya-yuz-tutmus-sariz-kilimleri-kadinlarin-ellerinde-hayat-buluyor/3219929 (Erişim: 01.06.2024).

URL-5: Kayserim. https://www.kayserim.net/kadinlari-guclendiren-proje-talas-maharetli-eller-kooperatifi (Erişim: 04.10.2024).

EKLER

Resim 1: Sarız Kilimleri

Resim 2: Yemliha El İşi Gıdalar

Resim 3: Talas Hediyelik Eşya

Resim 4: Develi Gaceri

Resim 5: Sarıoğlan Sar-ka Çikolatası

Resim 6: Ağırnas Aspir Yağı

Resim 7: Soğanlı Bez Bebekleri[10]

[10] Eklerde kullanılan tüm görseller tarafımıza aittir.

Extended Summary

In the XXI century, it can be said that developed countries have accelerated their activities in the fields of cultural economy or industries by utilising their cultural memory and heritage (by using technology effectively). Therefore, considering the positive and negative contribution of globalisation to cultural economic activities, every society has to protect its own cultural memory. It is clear that societies that cannot carry their local-national culture to the international dimension or cannot protect it will be negatively affected by these industries. The help of digital tools is now at the forefront in the recreation, production, consumption and promotion of cultural memory and heritage elements. In this context, the study focuses on the relationship between new media and women's co-operatives operating in Kayseri, which generally produce, promote and sell products found in cultural memory. The heads of forty-five women's co-operatives in Kayseri and its districts who participated in the fair organisation were interviewed. In these interviews, the journey of the co-operatives from production to sales was evaluated from a cultural economy perspective, including the establishment of the co-operatives, the number of members, the training and support they receive, their product range, the appearance of their products in new media tools, and their sales strategies.

From the ministry to the governorship, from municipalities to non-governmental organisations, it is clear that they support activities to recreate, develop, promote, protect and sell cultural elements, thus contributing to Kayseri's cultural economy. However, the absence of institutions with 'culture' in their names (from ministries to directorates) in all these support, training and projects shows that the cultural dimension of the economy, which is the subject of this study, is still not understood. This view can be supported by the fact that none of the theses on the 'Yök thesis' page with the title 'women's co-operatives' are in the field of folklore or folk literature. To date, the current situation of women's co-operatives has been addressed by different disciplines. These studies generally focus on the current situation, women's empowerment, women's employment, the development of women's entrepreneurial structure and model proposals. In this study, the creation, transfer, protection, promotion and sales of products in digital culture as a result of detailed compilations with women's co-operatives will be discussed from the perspective of folklore.

Almost all women's co-operatives (in their own areas in the districts) also serve breakfast to their guests with local products. In addition to breakfast, there are also co-operatives that take orders for special occasion meals (birth, circumcision, wedding, death, etc.). All of the resource persons, i.e. co-operative presidents, want to be active in e-commerce. They can find a response to this desire in e-commerce websites such as 'e38', 'Trendyol', 'Çiçek Sepeti', 'N11', 'AliExpress' and 'Hepsiburada', which belong to Kayseri Municipality. These marketplaces have special pages and campaigns for women's co-operatives. Again, co-operative members would like to see more e-commerce trainings provided and to use these platforms effectively and consciously. Women's co-operatives deal with products that can be described as 'handicraft', 'handmade', 'organic', 'natural', 'local-local', 'healthy', 'unique', 'sustainable' and 'suitable for sale'. Foodstuffs, souvenirs, clothing-food, carpets-rugs, handcrafted jewellery, hand-knitting, etc. are some of the products that can carry the tradition. Co-operatives, which work to carry the elements of cultural memory to future generations, not only create employment for women, but also put them in the position of cultural transmitters. In the process from production to sales, not only women are employed. Because many professional groups also benefit from this cycle from production to sales. For example, in the case of a purchase made from women's co-operatives on an e-commerce website, it is a fact that the company also creates job opportunities for cargo staff.

Kayseri women's co-operatives have only been in existence for a short period of time (three to four years). Therefore, they have not yet left behind the pains of establishment. The diversity of their product range and the status of their e-commerce sales sites are not at the level they would like. The support and training provided, and the projects undertaken, have not yet brought co-operatives to the forefront of new media tools. Perhaps most importantly, public institutions and organisations from ministries to directorates dealing with 'culture' and

universities conducting academic studies in the field of folklore do not seem to understand the cultural aspects of these cooperatives. This is because they are not involved in the steps such as education, production, product range and sales strategy of the co-operatives. Again, local administrators need to understand that these formations are not places where they can make their own advertisements, but that they are necessary for culture, which is an important element of being a nation.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Kayseri Üniversitesi Etik Kurulu./ *Kayseri University Ethics Committee. Evrak Tarih ve Sayısı: 21.02.2024- E.89291. / Document Date and Number: 21.02.2024-E.89291.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledgment:* Bu makaleye değerli bilgileri ile katkı sunan kadın kooperatifi (kaynak kişilere) üyelerine teşekkür ederim. /*I would like to thank the members of the women's co-operative (informants) who contributed valuable information to this article.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Aouthor's Note:* Makalenin yayım sürecinde katkı sunan editör ve hakemlere teşekkür ederim/*I would like to thank the editors and referees who contributed to the publication process of the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 07.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1562702
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 14-31.

Araştırma Makalesi
Research Article

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE VE GELECEĞE TÜRK DÜNYASININ YİTİK KÜLTÜREL MİRASI ÇEVGEN / POLO

♦

THE LOST CULTURAL HERITAGE OF THE TURKIC WORLD FROM PAST TO PRESENT AND FUTURE CHOVKEN / POLO

Fatih KÖSE*

ÖZ: Kökeni MÖ 3. yüzyıla kadar takip edilebilen ve modern polonun atası olan çevgen oyunu Türkistan'da neşet ederek tüm Türk coğrafyalarına ve Doğu medeniyetinin neredeyse tamamına yayılmış geleneksel bir atlı oyundur. Çevgen adı verilen sopalar ile oyunun başlıca gereçlerinden olan topu belirli bir hedefe, kaleye ulaştırarak sayı kazanma esasına dayanan oyun, 19. yüzyılda İngilizler tarafından Hindistan'da öğrenilerek modern bir spor branşına dönüştürülmüş ve polo adı ile tüm dünyaya yayılmıştır. Geleneksel hâli 1980'li yıllara kadar Türkistan'daki Türk halkları ile Tacikler tarafından oynanan oyun Azerbaycan'da kesintiye uğramaksızın günümüze kadar ulaşmıştır. 2013 yılında SOKÜM listesine Azerbaycan adına tescil edilen oyun 2019 yılında Türkiye'de de yüzlerce yıl aradan sonra yeniden oynanmaya başlanmıştır. 2023 yılında Bakü'de düzenlenen *1. Dünya Çevgen Şampiyonası*'nın ardından 2024 yılında kurulan, merkezi Bakü'de bulunan ve hâli hazırda 53 ülke temsilcisinin iştirak ettiği *Uluslararası Çevgen Federasyonu* çatısı altında oyun, geleneksel özü muhafaza edilerek küresel bir spor branşı olma yolunda hızla ilerlemektedir. Bu çalışmada oyunun kökeni, yayılımı ve değişimi ile birlikte mevcut durumu ve geleceği incelenerek tahlil edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Atlı Oyun, Geleneksel Atlı Spor, Çevgen, Çevgan, Somut Olmayan Kültürel Miras

ABSTRACT: *Origin which can be traced back to the 3rd century BC and is the ancestor of modern polo, is a traditional equestrian game that originated in Central Asia and spread to all Turkish geographies and almost all of the Eastern civilisation. The game, which is based on the principle of scoring points by reaching the ball, which is one of the main tools of the game, to a certain target, the goal, with sticks called as çevgen, was learned in India by the British in the 19th century, transformed into a modern sports branch and spread all over the world under the name of polo. The game, which was traditionally played by the Turkic peoples of Central Asia and Tajiks until the 1980s, has survived to the present day without interruption in Azerbaijan. In 2013, the game was registered in the SOKÜM list on behalf of Azerbaijan, and in 2019, the game started to be played again in Turkey after hundreds of years. Following the 1st World Chovken Championship held in Baku in 2023, the game is rapidly progressing towards becoming a global sports branch by preserving its traditional essence under the umbrella of the International Chovken Federation, which was established in 2024, headquartered in Baku and currently attended by 53 country representatives. In this study, the origin, spread and change of the game, as well as its current situation and future, are explored and analysed.*

Keywords: *Traditional Equistrian Game, Traditional Equistrian Sport, Chovken, Horse Polo, Intangible Cultural Heritage*

* Dr. Öğr. Üyesi- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Sivas- fatih.kose87@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-7493-7494)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türklerin tarih sahnesinde edindikleri mühim yerde, kıtaları aşan cihanşümul devletler kurmalarında ve geniş coğrafyalara yayılarak büyük bir medeniyet tesis etmelerindeki en mühim etmenlerden biri de atçılıkları olmuştur. Türklerin hayatında atın rolü o denli büyüktür ki İslamiyet öncesi Türkistan coğrafyasında kurdukları medeniyet pek çok araştırmacı tarafından *Atlı Göçebe Bozkır Medeniyeti* olarak adlandırmıştır (Kafesoğlu, 2017: 206). At bu coğrafyada evcilleştirilmiş (Köse, 2023: 44-45), üzengi bu coğrafyada icat edilmiş (Maksud ve Muradaliyev, 2020: 289), kaburgalara sahip en eski eyer[1] ve binicilikle ilişkilendirilen, tarihin en eski pantolon numunesi yine bu coğrafyada bulunmuştur (Aksoy, 2015: 24-25). Söz konusu dönem ve coğrafyada, ordularının neredeyse tamamı süvarilerden oluşan Türkler, savaş kabiliyetlerini korumak ve geliştirmek için daha sonra birer spor dalına dönüşecek olan pek çok atlı oyun geliştirmiş ve bu oyunlar aracılığı ile talim etmişlerdir. Atlı okçuluk, atlı güreş, gökbörü ve çevgen bu oyunlar arasındadır.

At üstünde oynanan, topu eğri uçlu çomaklar vasıtası ile belirli bir hedefe, kaleye götürerek sayı kazanma esasına dayanan ve modern polonun kökeni olan çevgen oyunu, adını oyunun başlıca gereci olan eğri uçlu çomaktan almıştır. Oyunun adı *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te "çögen" şeklindedir. "Ol manğa çögen egişdi (O, bana çevgen eğmekte yardım etti.)" (Kâşgarlı I, 2013: 186) ve "Ol çögen egtürdi. (O, çevgen eğdirdi.)" (Kâşgarlı I, 2013: 223) ifadelerinde, çögen kelimesinin oyunun başlıca gereci olan ve eğilerek imal edilen çomak için de kullanıldığı görülmektedir. "Bandal" kelimesi için verilen, "Ağaçtan, omuzbaşı şeklinde çıkarılan parça. Bunu çocuklar alırlar, yakarlar, geceleyin közünü birbirine vururlar, atarlar. Buna 'ot bandal' denir, çevgen oyununda oynanır." açıklamalarından, oyunun hususi olarak eğilmiş değnekten mamul çögen dışında eğri ve tokmaklı yapıya sahip doğal bir ağaç parçası ile de oynandığı anlaşılmaktadır. Kâşgarlı, oyunda kullanılan diğer gerecin "top" ve "topık" şekillerinde adlandırıldığını, top sözcüğünün topık kelimesinin kısaltması olduğunu ifade eder (II, 2013: 88; III, 2013: 119). *Dîvân*'da (Kâşgarlı II, 2013: 22) "Er topıknı adhrı bile tuldı (Adam, topu çatal değnekle vurdu.)" ifadesi için verilen "Bu bir Türk oyunudur; şöyle oynanır: Oynayanlardan birisi, oyunun kendi tarafından başlamasını istediği zaman, yukarıda anlatıldığı şekilde topa vurur. Bu işte kuvvetli vuran oyuna başlamış olur. Çelik çomak oyununun vurmasında dahi böyle denir." açıklamalarından, oyunun çatal değnekle de oynandığı ve en güçlü vuruşu yapan tarafından başlatıldığı anlaşılmaktadır. "Talas" kelimesi için verilen, "At yarışında, top oyununda meydanın sonuna çekilen ip." (Kâşgarlı I, 2013: 366) açıklaması ile "Tasal" kelimesinin karşılığı olarak verilen "Çevgen

[1] Pazırık kurganında bulunan ve kaltağının iki yanında, eyerin atın sırtına oturması için deriden yapılmış sert desteklere sahip olan eyer, en eski kaburgalı eyer numunesi olarak kabul edilebilir.

oyununda çizilmiş sınır. Bu kelime 'talas' kelimesinden çevrilmiştir." (Kâşgarlı I, 2013: 392) açıklamasından oyunun, sınırları belirlenerek ipler ve çizgilerle tanzim edilmiş hususi meydanlarda oynandığı anlaşılmaktadır. "Tanğuk" sözcüğünün karşılığı olarak verilen "Çevgen oyununda 'gerilen ipten' topu geçirebilen adama verilen ipek kumaş parçası." (Kâşgarlı III, 2013: 365) açıklamasında ise oyunun çeşitli varyasyonlarının olduğu ve galip gelene verilecek hediyenin hususi bir adlandırma ile belirlenecek şekilde gelenekselleştiği görülür. "Ol anınğ birle çögen urdı ümleşü (O, onunla şalvarını ortaya koyarak çevgen oynadı.)" (Kâşgarlı I, 2013: 242) ifadesinden, oyunun Türkler tarafından büyük bir iddia ile rekabete dayalı olarak oynandığı da anlaşılmaktadır.

Klasik Türk edebiyatının da etkisiyle, Türkiye Türkçesinde daha çok kullanıldığı görülen *çevgân* kelimesinin kökeninin Pehlevîce (Orta Farsça) olduğunu; çûbikân, çûygân, çûlgân, çavlagân (sopa, değnek) kelimelerinden geldiğini, Arapçaya savlecân, Türkçeye çöğen ve Grekçeye tsükanion şekillerinde girdiğini ileri süren araştırmacılarla birlikte (Halıcı, 1993: 294) kelimenin karşılığını *çevgen* olarak verip Türkçe çelmek, çevirmek, çelik (çelik-çomak oyunundaki gereç) çevik gibi kelimelerle ilişkili *çe-* fiil kökünden türemiş olabileceğini savunan araştırmacılar da mevcuttur (Çavuşoğlu, 2008: 161). *Ferheng-i Ziya*'da kelimenin eğri anlamına gelen Farsça *çevl* kökünden geldiği ifade edilmektedir (Şükün, 1984: 730-732). Ancak Çavuşoğlu (2008: 161), çevgân kelimesinin *çevl* sözcüğünden gelmiş olması durumunda Farsçada kökü bozulmaksızın *çevlegân* şeklinde kullanılmış olması gerektiğini ifade eder. Azerbaycan lehçesinde ise oyunun yaygın olarak *çövken* şeklinde adlandırıldığı görülür. Bu bilgiler ışığında oyunun adının Türkçe olduğu, Farsçaya *çevgân* şeklinde geçtiği, daha sonra kimi Türk lehçelerinde de Farsça ıstılahı ile kullanılarak yer edindiği iddia edilebilir.

Dîvânu Lugâti't-Türk'ün çağdaşı olan, Türk kültürünün bir diğer mühim eseri *Kutadgu Bilig*'de "çögen"e, bir elçinin hâkim olması gereken ilimler ve mahir olması gereken meziyetler bahsinde; tıp, geometri, astronomi, yabancı diller ve satrançla birlikte yer verilmektedir (Yusuf Has Hacip, 1999: 275). Bu durum çevgen oyununun 11. yüzyılda Türkler için ne derece mühim olduğunu göstermesinin yanı sıra söz konusu dönemde oyunun uluslararası geçerliliğe sahip bir spor diplomasisi unsuru olduğunu da gözler önüne serer. Nitekim Riordan ve Jones (1999) de, tarihin kayda geçen en mühim "polo" karşılaşmalarından birinin 821 yılında Tokyo'da oynandığını, söz konusu maçta Çinli büyükelçilerin Japon imparatoru tarafından seçilen oyunculara karşı mücadele ettiğini naklederler.

Çevgen Oyununun Kökeni ve Yayılımı

Oyunun kökenine ilişkin Türkistan ve Pers-İran menşei olmak üzere iki görüş hâkimdir. Kimi araştırmacılarca kayda geçen en eski çevgen oyununun MÖ 600 yılını işaret ettiği belirtilse de (Merlini, 2004: 43) söz konusu kaydın *Şehnâme*'de yer alan kurmaca bir destan parçası olduğu ve

tarih olarak kabul edilemeyeceği aşikârdır. Bahse konu kaydı ihtiva eden *Şehnâme* ile yukarıda bahsedilen *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig* arasında bir asırdan daha kısa bir zaman olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Parkes (2005: 62), polo üzerine kaleme aldığı çalışmasında oyunun Türkistan'ın dağlı İran ve Türk halklarının oynadığı atlı göçebe oyunları ve sporlarından geliştiğini ifade eder. Laffaye (2009: 5)'ye göre polo, evvelce Türkistan'da göçebe kabileler tarafından oynanmıştır. Chehabi ve Guttman (2002: 384) da ilk Pers devleti olan Ahameniş İmparatorluğu dönemi ve coğrafyasında çevgenin bilinmediğini tespit ederek oyunun Türkistan'ın atlı göçebe halkları tarafından oynanan atlı oyunlardan gelişmiş olabileceğini ve muhtemelen Türkistan bozkırlarına yakın bir yerde, Horasan'da ortaya çıkan Part İmparatorluğu (MÖ 247-MS 224) tarafından yayıldığını ileri sürerler. Onlara göre (2002: 385), Sâsâni hanedanının kurucusu Erdeşîr'in (MS 180-242 hayatını anlatan *Karname-i Erdeşîr-i Babekan*'da yer alan ve çevgenin, Erdeşîr'in efendisi olan Part kralı Ardavan'ın (Artabanus) sarayında görüldüğüne ilişkin kayıt da bu hipotezi doğrular niteliktedir.

Türkistan'daki kökeni M.Ö 3. yüzyıla kadar takip edilebilen oyun, M.S 4. yüzyıldan itibaren Bizans'ta da oynanmaya başlamıştır. Yunanca *tyzkanion* şeklinde adlandırılan oyun için İmparator II. Theodosius (408-450) tarafından *tzykanisterion* adı ile anılan bir de stadyum inşa ettirilmiştir (Halıcı, 1993: 295). Oyunun Bizans'ta imparatorluk üyeleri ve soylular arasında çok popüler hâle geldiği, I. Basil'in (867-886) bu oyunu çok iyi şekilde oynadığı, oyunun Konstantinopolis'ten Doğu Roma İmparatorluğu'nun farklı bölgelerine de yayıldığı ve hatta Trabzon İmparatoru I. John'un, şehrin tzykanisterionunda bu oyunu oynarken ölümcül bir şekilde yaralandığı da nakledilmektedir (Chehabi ve Guttmann, 2002: 390). Fransız tarihçi Jean Jules Jusserand, Levant'a giderken Anadolu'dan (Asya Minör) geçen XII. yüzyıl Haçlıları hakkında şunları yazar:

> Düşmanları Nureddin ve Selahaddin, Bizanslı dostları kadar bu oyunu seviyorlardı. Haçlılar oyunu Fransa'ya götürdüler ancak burada yalnızca yaya olarak oynanan bir oyun olarak gelişti. Bir nesil sonra, 1204'te Konstantinopolis'i ele geçiren ve yağmalayan Fransız Haçlılar da bu oyunun hayranıydı. Fransa'ya döndüklerinde bu oyunu yine beraberlerinde getirdiler ancak polo Fransa'da kök salmadı (akt. Chehabi ve Guttmann, 2002: 390).

Yukarıda nakledilen bilgiler ışığında, çevgenin Batı'daki yayılımının uzunca bir süre Doğu Roma İmparatorluğu'nun sınırları ile kısıtlı kaldığı ancak Fransa'da ortaya çıkan ve yaya olarak oynanan bir oyunun da kökenini teşkil ettiği görülmektedir. Jusserand'a göre XII. yüzyılda ortaya çıkan bu oyunun, doğal olarak çomaklarla topa vurmak suretiyle topu bir kaleye eriştirmek esasına dayandığı ve bu hâli ile bahse konu oyunun golf ya da hokey benzeri bir oyun olduğu tahmin edilebilir. Her ne kadar golfün XV. yüzyılda İskoçya'da ortaya çıktığına dair genel bir kabul varsa da (URL-1) Jusserand'ın bahsettiği oyunun bundan üç yüzyıl daha eskiye dayandığı ve temelde aynı pratiklere sahip olduğu aşikârdır. Nitekim bazı araştırmacılar

tarafından da, çok daha geç bir tarihî döneme dayandırılsa da golfün kökeninin çevgen olduğu ileri sürülmektedir (Çavuşoğlu, 2008: 164).

Çevgen'in Batı'ya doğru yayılmasında durum böyle iken oyunun Doğu'da çok daha hızlı bir şekilde ve oldukça geniş bir coğrafyada benimsendiği görülür. Andrea ve Overfield (2011: 265), oyunun Tang Hanedanlığı döneminde (618-906) Türkistan'dan Çin'e geldiğini belirtir. Aktardıklarına göre Tang Çin'i; Türkistan'ın, özellikle de Fergana Vadisi'nin üstün atlarına karşı mutlak bir sevgi ve ilgiye sahiptiler ve bu atlara *cennet atları* diyorlardı. Brownell (1995: 35) de Çin'in, kuzeybatı ve Türkistan'ın atlı göçebe halklarının "polo" oyununu ödünç aldığını ve bu oyunun Tang Hanedanı döneminde oldukça popüler bir hâle gelerek zirveye ulaştığını iddia eder. Wilkins (2002: 85), Çinlilerin *Jiju* adını verdikleri bu oyunla Tang Hanedanlığı döneminde, Türklerle yapmış oldukları savaşlar sırasında karşılaştıklarını ve süvari birliklerini eğitmek için askerî eğitim programlarına da dâhil ettiklerini bildirir. Jiju yalnızca askerî talim olarak uygulanmakla kalmayıp henüz söz konusu hanedanlık döneminde iken Çin'de popüler bir oyun haline gelmiş, imparatorlar tarafından da oynanmış ve hatta kendisine ait meydanlara da sahip olmuştur. Arkeolojik bulgular, Chang'an saray bahçelerinde 831'de büyük bir polo sahasının inşa edildiğini göstermektedir. Tang imparatorlarından 10'unun polo oynadığı bilinmektedir ve bunlardan bazıları oyunda hüner göstermeyi devlet hizmetinde yükselmek için bir önkoşul yapmıştır (Chehabi ve Guttmann, 2002: 392-393). Shea (2023: 4-5)'nın belirttiğine göre, elitler arasında özel bir popülariteye sahip olan bu oyuna Tang imparatorları o kadar ilgi gösterip kapılmışlardı ki bu yüzden görevlerini dahi ihmal ediyorlardı. Jijunun eşeklerle oynanan bir varyantının da ortaya çıktığı, *juju* şeklinde adlandırılan bu oyunun, eşeklerin ata nispetle daha kolay yönlendirilebilmesinden dolayı özellikle kadınlar ve çocuklar tarafından oynandığı da tespit edilmiştir (Riordan ve Jones, 1999: 40). Tang Hanedanı'nın düşmesi ve daha az askerî odaklı olan Song Hanedanı'nın tahta çıkması ile birlikte, oyun oynanmaya devam etmiş olsa da özelde jijunun, genelde ise atçılığın Çin'de gerilediği görülür (Shea, 2023: 5).

7. yüzyılda Çin üzerinden Japonya'ya yayıldığı düşünülen oyun burada *dakyu* ve *mariuchi* olarak adlandırılmıştır (Tazegül, 2017: 2154). Chehabi ve Guttman (2002: 395-396) ise *Man'yo-shu* adlı bir şiir koleksiyonundaki referanslardan yola çıkarak *topa vur* anlamına gelen dakyunun 727 yılından itibaren Japonya'da saray soyluları tarafından oynandığını tespit ederek bundan sonraki 500 yıl boyunca da popüler olduğunu ancak dakyunun modern polonun mu yoksa *lacrosse*nin mi karşılığı olduğunun net olmadığını ifade ederler.

Çevgen oyununa, Çin kültüründen derinlemesine etkilenen Kore'de de rastlanır. Burada *kyuk koo* şeklinde adlandırılan oyun askerler tarafından atlara savaş talimi ettirmek için oynanmakta ve çeşitli törenlerle birlikte icra edilmekte idi (Chehabi ve Guttmann, 2002: 395). Her ne kadar oyunun Moğollar tarafından ülkeye götürülmüş olabileceği düşünülse de James T. C.

Liu'ya göre Moğol istilası (1231-1259) öncesi Kore tarihî kayıtlarında 51 kez bu oyundan bahsedilmektedir (Akt. Chehabi ve Guttmann, 2002: 395).

Oyun Türkistan'dan Çin, Japonya ve Kore'ye yayılırken bir yandan da İran üzerinden Arap Yarımadası ve Mısır'a doğru yayıldı. Arapların VII. yüzyılda Irak ve Suriye bölgelerini fethetmelerinin ardından Emevî ve Abbasî sultanları da, Sasanilerden devraldıkları oyunun saray erkânı tarafından himaye edilmesi geleneğini sürdürdüler. Arapçada *savlecân* ve *la'bü'l-kürre* olmak üzere iki biçimde adlandırılan oyunun II. Emevî halifesi I. Yezîd devrinde (680-683) Şam'da ve Harun Reşid devrinde (786-809) Bağdat'ta oynandığı, Harun Reşid'in oğlu Memûn tarafından sarayın yakınında oyun için hususi bir meydan yaptırıldığı bilinmektedir (Chehabi ve Guttmann, 2002: 391). Türkistan'dan halifenin hassa ordusuna alınan Türkî memlukler için inşa edilerek 836-892 yılları arasında Abbasilere başkentlik yapan Samarra'da da günümüze kadar ulaşan bir oyun meydanı inşa edilmişti (URL-2). Oyun Arap coğrafyasında giderek yaygınlaşıp farklı hanedanlar tarafından da oynandı ve himaye edildi. Eyyubî Hanedanı'nın kurucusu Selahaddin de bu oyunun tutkunu hükümdarlardan biri olarak tarihî kayıtlarda yerini aldı (Chehabi ve Guttmann, 2002: 391). Halife ve sultanların dışındaki devlet erkânı da bu oyunu severek oynuyorlardı. Halife Mutasım'ın yardımcısı İshak b. İbrahim ve Halife Mutazıd'ın veziri Ubeydullah da bu oyunu oynayanlar arasında göze çarpan devlet adamları idi (Yıldırım, 2016: 362).

Oyun, memluk sisteminin devlete dönüştüğü, askerî disiplin ve buna bağlı eğitimlerin merkezde bulunduğu Memluk Devleti'nde ve bu devletin idaresi altındaki Mısır coğrafyasında da önemli bir yere sahip olmuştur. Memluklerde oldukça önem verilerek geliştirilen ve uygulanan *furûsiyye* (binicilik ve atlı silahşorluk) ilminin bir cüzü hâline gelen oyun bu coğrafyada *la'bü'l-kürre* şeklinde adlandırılmıştır. Memluk Devleti'nin kurucusu kabul edilen, fiziksel yetenekleri ve silahşorluğu ile ünlü Sultan I. Baybars, Kahire yakınlarındaki Kal'atü'l-Cebel ile Kubbetü'n-Nasr arasında Meydânü'l-Kabak (kabak meydanı) inşa ettirmiş, bu meydanda kabak oyunu da dâhil olmak üzere atlı askerî talim ve oyunlar icra edilmiştir (Çıplak, 2021: 256). Kendisi de hünerli bir fâris olan Sultan'ın labü'l-kürre oyununa oldukça düşkün olduğu, bazen aynı hafta içinde hem Kahire'de hem de Şam'da olmak üzere haftada 2 kez bu oyunu oynadığı bildirilir (Çıplak, 2021: 256; Chehabi ve Guttmann, 2002: 391). Kalavun döneminde kadınların da at binip çevgen oynadıklarına dair bilgiler de mevcuttur.[2]

Hindistan'da 711 yılında başlayan İslam fetihlerini Delhi Türk Sultanlığı'nın kurulması ve büyük Türkistan Fatihi Emir Timur'un fetihleri takip etmiş, Timur'un torunu olan Babür Şah devrinde ise Hindistan'daki Türk hâkimiyeti zirveye ulaşmıştı. Tarihî kaynaklar henüz Delhi Sultanlığı devrinde çevgen oyununun Hindistan'da oynandığını ve hatta ilk Delhi Sultanı Kutbeddin Aybek'in oyun esnasında atı ile yıkılarak öldüğünü

[2] Memlûklerde çevgen oyununa dair ayrıntılı bilgi için bk. (Çıplak, 2021).

bildirmektedir (Rajagopalan, 2014: 149). Babür hükümdarlarından Ekber Şah'ın da çevgen oyunundaki ustalığı ve oyuna duyduğu sevgi ile nam saldığı, hatta parlak ağaçlardan yapılan toplarla geceleri dahi çevgen oynadığı nakledilir (Chehabi ve Guttman, 2002: 392).

Çevgen oyunu Büyük Selçuklularda ve Anadolu Selçuklularında da mühim bir yere sahip olmuştur. Hassaten devlet ricâlinin bu oyuna düşkün oldukları; çeşitli eğlence, merasim ve talimlerde bizzat sultanların da atlanıp çevgen oynadıkları, dönem kaynakları tarafından bildirilmektedir. İbnü'l-Esir'in naklettiğine göre Sultan Melikşah, Bağdat'a varışının ertesi günü (1087) çevgen oynamaya gitmiştir (Akt. Ersan, 2006: 83). İbn Bibi (1996: 204-366)'nin naklettiğine göre I. İzzeddin Keykavus, Ermeni Leon üzerine düzenlediği seferin konak yerleri olan Yabanlu Bazarı ile Elbistan'da ve Erzincan'ın fethi öncesinde bir ay konakladığı Kubadabad'da çeşitli eğlence meclisleri tertip edip çevgen oynamıştır. I. Alâeddin Keykubad devrinde, oyunda usta olan serverlerin zaman zaman meydanda toplanıp takımlar hâlinde çevgen oynadıkları, sultanın bizzat oyuna iştirak ederek eğlendiği de aynı kaynakta yer alır (İbn Bibi, 1996: 58). Esasen saray ve yüksek zümre oyunu olarak kabul edilen çevgenin Anadolu Selçuklu döneminde Konya, Erzurum, Kayseri, Kars gibi pek çok şehirde halka açık şekilde oynandığı ve müsabakalarının düzenlendiği de nakledilir (Çavuşoğlu, 2008: 163; Çoraklı, 2021: 37). Ayrıca oyun, bir motif olarak pek çok Selçuklu seramiğine de nakşedilmiştir.[3]

Türk ve İslâm coğrafyaları başta olmak üzere Doğu'da bu denli köklü ve yaygın olan çevgen, Osmanlı devrinde birkaç bölge dışında oynanmamıştır (Günay, 2016). Evliya Çelebi, Bitlis'te seyrettiği çevgen oyununu detaylı bir şekilde şöyle anlatmaktadır:

> Cevgan oynamak odur ki bu meydanın bir başında sert bir taş var ve bir başında yine bir uzun sütun dikilmiştir. Bir tarafta bin atlı ve bir tarafta bin atlı toplanır, ellerinde birer kızılcık ağacından eğri kûpal (sırık) ve çevgân ile hazır olurlar. Anılan yarışma meydanına adam kellesi kadar yuvarlak bir ağaç top korlar.
>
> Bir tarafta sekizer kat mehterhaneye tarralar vurulup davulların sesleri göklere yükseldiğinde bir taraftan bir adam ve diğer taraftan bir adam at bırakıp meydandaki topa biri bir çevgân vurup kendi taraflarındaki mili geçirmek için bu topa çevgânlar vururlar.
>
> Biri de at ile koşturup o yuvarlanan topa bir çevgân vurup kendi sahalarındaki direğe getirmek ister.
>
> Biri de yetişip top havada uçarken bir çevgân vurur, diğer biri de vurur. Sonuçta iki tarafın askerleri birbirlerine girip zavallı topa öyle kûpal çevgânları vururlar ki nicesi parça parça olur.
>
> Elbette bir hâl ile bir taraf halkı galip gelip topu kendi sahalarına getirip karşu tarafdakiler mağlup, topu alanlar galip olup mağluplar galiplere çevgân oyunundan sonra büyük ziyafetler çekerler.
>
> Bir acayip seyirliktir, acayip pehlivanlıktır ve gayet usta at biniciliğidir. Ama nice atların ayağına çevgân rast gelip kırılır yahut zavallı at topal olur. Ama zavallı atlar öyle eğitilmişler ki, kedi fareyi nasıl gözetirse çevgân atları topu öyle gözetirler.

[3] Selçuklu seramiklerine yansıyan çevgen hakkında detaylı bilgi için bk. (Çoraklı, 2021).

> Gerçekten de yeğrek pehlivanlıktır. Ama nice kere bu top için büyük kavgalar olup nice kan dökülmüştür. İşin sonunda kavil (laf) ile oynarlar. Mesela beş kere veya on kere hangi taraf halkı topu kendileri tarafına sözleri üzere millere götürürse meydan onlarda kalıp ziyafeti mağlup olan eder (IV-I, 2001: 172-173).

Çevgen oyununun Osmanlı coğrafyasında oynanmama nedenini de yine Evliya Çelebi şöyle nakleder:

> … şeriat ehli bu çevgân topunu oynamaya izin vermezler, şiddetle yasaktır.
>
> Bir zamanlar ki Kerbelâ Çölü'nde Hazret-i İmam Hüseyin şehit olup nice bin Kerbelâ Çölü şehitlerinin mübarek başları Şam'da melun Yezid'e geldiğinde Yezid hamamdan çıkıp atına binip elindeki çevgân ile Hazret-i İmam Huseyin'in kutlu başlarını çevgân ile vura vura yuvarlar, sonra Kerbelâ Çölü şehitlerinin kellelerini Yezidin pis ve cünüp askerleri çevgân ile vurarak oyun oynarlardı.
>
> … Onun için Mısır'da, Anadolu'da ve Rumeli'de top ile çevgân oyunu yasaktır ki Yezid, İmam Hüseyin başıyla oynamıştır, diye yasaklanmıştır. Bu kavillerince Arap tarihlerinde bu doğru haber yazılıdır, ama haberden Acemler ve Kürtler haberdar olmadıklarından çevgân oyununu oynarlar (IV-I, 2001: 173-174).

Tarafımızca, Evliya Çelebi'nin naklettiği, çevgen oyununu men eden bu inanış ve gerekçenin toplumda da büyük bir karşılığı olduğu düşünülmektedir. Zira bu inanış, genel manada top oyunlarına karşı takınılan bir tavır ile yakın zamana kadar varlığını sürdürmüştür. Anadolu'da top oyunlarının haram yahut kabih görüldüğü, futbol oyununun dahi toplum içerisindeki yaşlılarca haram olarak nitelendirildiği ve top oyunlarını oynayanların kınandığı 1990'lı yıllarda bizzat müşahede edilmiştir.

Her ne kadar Selim Sırrı Tarcan söz konusu oyunun "çöken" adı ile 1911 yılında Sivas ve Erzurum yörelerinde oynandığını söylese de (Akt. Türkmen, 2009: 486) oyunun Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti devirlerinde Anadolu'da oynandığına ilişkin başkaca bir kayda rastlanmamıştır.

Çevgenden Poloya

II. Theodosios döneminde (401-450) Bizanslıların çevgen meydanına sahip olduklarına ve çevgen oynadıklarına dair kayıtlar varsa da Batı dünyasının bu oyun ile tanışması esasen 19. yüzyılda Hindistan ve Afganistan'ı sömürgeleştiren İngilizlerin bu bölgede Tibetçe karşılığı *pulu* olan oyunu öğrenerek oynamaya başlaması ile olmuştur. Bahaeddin Ögel (I, 2022: 25) eski Türk devletlerinde her boyun sınırlarla belirlenmiş bir otlağı ve yurdu bulunduğunu, bu "ıkta" ve kaidenin Çinliler tarafından *pu-lo* şeklinde adlandırıldığını ve bu adlandırmanın hem *boy*u hem de boylara ait olan arazi parçalarını karşılar nitelikte kullanıldığını bildirir. Çavuşoğlu (2008: 162) da bu bilgilerden hareketle, oyununun geniş bir arazi parçasında oynandığına dikkat çekerek polo (pulu) adının bu kelime ile ilişkili olabileceğini ifade eder.

Chehabi ve Guttman (2002: 396-397), ilk olarak İngiliz subayı Yüzbaşı J. F. Sherer'in 1854 yılında, Manipur-Burma sınırındaki çay tarımı işçileri tarafından oynanan oyunu izleyerek kendisinin de oynamaya başladığını ve 1859 yılında bir polo takımı kurduğunu naklederler. Oyun kısa bir süre içerisinde İngiliz askerleri arasında popülerleşmiş, 1877 yılında bir askerî

polo turnuvası da düzenlenmiştir (Chehabi ve Guttman, 2002: 397). 1870 ve 1880'ler boyunca İngiliz subaylar tarafından yeniden kavramsallaştırılarak biraz daha farklı bir disipline evrilen oyun İngiliz ordu subaylarının sosyal yaşamının odak noktası haline gelmesinin yanı sıra yaygın bir askerî eğitim yöntemi olarak da kullanılmıştır. Polonun Hintli prensler ile İngiliz yönetimi arasındaki sosyal etkileşimin merkezine oturduğunu belirten McDevitt (2003: 1), zamanla birçok İngiliz subayının ana işinin polo oynamak, oyunlar organize etmek ve eğitim programları düzenlemek hâline geldiğini ifade eder. McDevitt (2003: 1-3)'in naklettiğine göre 3 Kasım 1898'de Calcutta (Kalküta)'da yayımlanan The Indian Sportsman gazetesi, India Polo Association (Hindistan Polo Birliği) kuralları altında sportif bir şekilde yeniden disiplinleşen ve ülke genelindeki turnuvalarının sayısı gitgide artan oyunla ilgili olarak 1898'de "Hindistan'ın milli oyunu artık İngiltere'nin kriketidir." şeklinde haber yapmıştır. Oyunun "halk versiyonu" ile modern poloyu karşılaştıran Hindistan Valisi Lord Curzon (1898-1905) ise şu ifadeleri kaleme almıştır: "Tabii ki Avrupa oyunumuz daha 'ortodoks': zemin daha düz, biniciler daha iyi, kurallar daha kesin, vuruşlar daha bilimsel ve oyun daha parlak."

The Indian Sportsman Gazetesi'nin haberi ve Lord Curzon'un tespitleri dönemi için sübjektif gibi görülebilse de sonraki yıllar bu ifadelerde haklılık payının olduğunu ve çevgenin, polo adı ile farklı bir sportif disipline dönüşerek özellikle Batı'da hızla parlayıp yayıldığını gösterir. Polo adı ile Avrupa ve Amerika kıtalarına yayılan oyun (1890 yılında United States Polo Assocation/Birleşik Devletler Polo Birliği kurulmuştur.) tarihte pek çok coğrafyada olduğu gibi ekseriyetle *elitler* tarafından oynanarak "Kralların oyunu, oyunların kralı!" mottosu ile hızla popülerleşmiştir. Hatta bu yeni disiplin, çevgenin artık unutulmaya yüz tuttuğu kadim coğrafyaları da etkisi altına almış ve gelecek yıllarda oyun, polo ismi ve yeni şekli ile dünyaca kabul görüp oynanmaya başlamıştır. Bu hızlı dönüşümün, yayılımın ve kadim çevgen coğrafyalarında dahi modern polo oyununun kısa sürede kabul görerek benimsenmesinin temel nedeni hiç şüphesiz modern polonun standartları ve kuralları ile uluslararası uygulanabilirliğe sahip modern bir disiplin hâlini almasıdır. Söz konusu dönüşüm yöresel uygulamalara sahip olan; saha ölçüleri, ekipmanları, güvenlik kriterleri, oyuncu sayısı, oyun içi kuralları gibi yönlerden kesin kaidelere sahip olmayan ve nispeten daha sert olan askeri talim karakterli geleneksel bir oyunun; kuralları ve talimatları net, daha güvenli ve yumuşak karakterli bir modern spor branşına evrilmesi süreci olarak değerlendirilebilir.

1900-1936 yılları arasında beş olimpiyat oyununda da kendisine yer bulan polo oyunu, bu isim ile hâlen başta Arjantin, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya, Brezilya, Kanada, Güney Afrika, İspanya, Dubai ve Birleşik Arap Emirlikleri olmak üzere 70'ten fazla ülkede pek çok ulusal ve uluslararası müsabakada oynanmaktadır (Merlini, 2004: 44).

Günümüz Dünyasında Çevgen

Oyunun geleneksel formu olan çevgen günümüze başta Azerbaycan olmak üzere İran, Pakistan, Tacikistan gibi yalnızca birkaç ülkede oynana gelmiştir. Türkiye'de yüzlerce yıllık bir kesintinin ardından yeniden oynanmaya başlayan oyunun Türkistan'daki diğer Türk toplulukları arasında 1980'li yıllara kadar oynandığı da bilinmektedir. Sovyetler döneminde düzenlenen pek çok atçılık bayramında ve yaz olimpiyatlarında *geleneksel spor* olarak yer verilen oyun bu organizasyonlarda birlik çatısı altındaki Türk halkları ve Tacikler tarafından oynanmıştır (URL-3; URL-4; URL-5; URL-6).

Azerbaycan'da hiç kesintiye uğramadan günümüze kadar gelen çevgen oyunu 1980'li yıllara kadar ülkenin büyük bir bölümünde oldukça popülerdi (URL-7; URL-8). Kırsal bölgelerden kentlere göçlerin artması, Sovyetler Birliği'nin dağılması neticesinde kırsal yaşamı ve hayvancılığı sürdüren *kolhoz* sisteminin sona ermesi ve savaşlar, işgaller nedeniyle oyunun mühim bir paydaşı olan Karabağ atlarının nüfusundaki düşüş, oyuna olan ilgilinin azalmasına ve turnuvalar düzenlenmemesine neden oldu. Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın çevgeni korumak ve yeniden yaygınlaştırmak maksadı ile yürüttüğü çalışmalar neticesinde 2005 yılında Şeki'de, uzun bir aradan sonra yeniden bir turnuva tertip edildi. Ulusal At Yetiştirme Merkezi ve diğer bölge temsilcilerinin de iştiraki ile bu turnuva Şeki'de her yıl düzenlenen bir *Cumhurbaşkanlığı Kupası* turnuvası hâlini aldı (URL-9). *Azerbaycan Somut Olmayan Kültürel Miras Sicili*ne göre 2010 yılı itibarıyla Azerbaycan'daki Çevgen uygulayıcıları grubu 137 kişiden oluşuyordu (URL-9). Çevgen oyunu günümüzde *At Üstü Milli Oyunlar* kategorisinde, *Azerbaycan Cumhuriyeti Atçılık Federasyonu (Azerbaycan Respublikası Atçılık Federasiyası)* çatısı altında resmî bir spor branşı olarak varlığını sürdürmektedir. Ayrıca söz konusu oyun UNESCO'nun *Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi*'ne 2013 yılında, *Çövken, Geleneksel Karabağ Atlı Spor Oyunu (Chovqan, a Traditional Karabakh Horse-Riding Game)* şeklinde dâhil edilerek Azerbaycan adına tescil edilmiştir (URL-10). UNESCO'nun bu kararı İran tarafından eleştirilmiş ve karara karşı çıkılmıştır. Oyunun UNESCO listesine "Azerbaycan oyunu" olarak dâhil edilmesine karşı bir kampanya başlattığını duyuran İran'a daha sonra Tacikistan da katılmıştır. Tacik tarihçiler ve diğer entelektüeller bu kararı şiddetle eleştirerek UNESCO merkezine bir itiraz mektubu göndermiş ve bu kadim oyunun İran, Tacikistan, Afganistan, Ermenistan, Türkmenistan, Özbekistan ve Azerbaycan halklarının ortak mirası olarak kaydedilmesi ve tanınması gerektiğini önermişlerdir (Ubaidulloev, 2015: 50).

Azerbaycan hükümeti ile Azerbaycan Cumhuriyeti Atçılık Federasyonu'nun çevgen oyununu uluslararası düzeyde tanıtma, geliştirme ve yeniden ihya etme çalışmaları kapsamında 3-8 Kasım 2023 tarihlerinde Bakü'de, bizim de Türkiye adına koordinatör ve sporcu olarak iştirak ettiğimiz, *1. Dünya Çevgen Şampiyonası* düzenlenmiş; organizasyona Azerbaycan, Türkiye, Kazakistan, Özbekistan, Polonya ve Fas olmak üzere 6

ülke katılmıştır. Bu organizasyonda çevgen oyununun kendine has biçim ve kuralları polo oyuncuları ve takımlarına da tanıtılarak oyunun dünya genelinde standart saha, ekipman, usul ve kurallara sahip olarak gelişmesi ve küresel bir değere ulaşması yönünde de oldukça önemli bir adım atılmıştır. Söz konusu organizasyonu takiben 2 Şubat 2024 tarihinde, 19 ülkenin katılımı ile merkezi Bakü'de bulunan *Uluslararası Çevgen Federasyonu (International Chovken Federation)* kurulmuştur. Bu federasyonun başkanlık görevini Azerbaycan'dan Bahruz Nabiyev üstlenirken Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu (TGASDF) başkanı Zübeyir Bekiroğlu da başkan yardımcılığı görevine getirilmiştir. ICF tarafından 10-16 Haziran 2024 tarihlerinde yine Bakü'de düzenlenen *2. Dünya Çevgen Şampiyonası*'na iştirak eden ülke takımı sayısı ise Almanya, Kuveyt, Malta ve Nijerya'nın da katılımı ile 10'a yükselmiştir. 10-11 Haziran 2024 tarihlerinde Bakü'de yapılan, bizim de *TGASDF Unutulmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Atlı Sporları Araştırma ve İhya Koordinatörü* sıfatı ile katıldığımız federasyon genel kurul toplantısında, başvuruları kabul edilen yeni ülkelerle birlikte Uluslararası Çevgen Federasyonu'nun üye ülke sayısı 53'e yükselmiştir. Söz konusu toplantıda, bölgesel farklılıklarla geleneksel bir oyun olarak oynana gelen çevgenin, standartlara sahip küresel bir spor branşı olması yolunda gereken düzenleme ve çalışmalar detayları ile ele alınmış ve uluslararası turnuvaların bundan sonra iki yılda bir kıtalar şampiyonası (Avrupa kupası, Asya kupası ve Afrika kupası müsabakaları), iki yılda bir ise dünya şampiyonası olarak yapılması kararlaştırılmıştır.

Günümüz Türkiye'sinde Çevgen

Geleneksel atlı sporlar üzerine yürüttüğümüz uygulamalı halkbilimi çalışmalarının ve Türkiye'de son yıllarda genelde geleneksel sporlara ve özelde geleneksel atlı sporlara olan ilginin artmasının bir neticesi olarak, 2019 yılında Sivas'ta; temelde atlı okçuluk branşında faaliyet gösteren ve başkanlığını yürüttüğümüz *Sipahi Spor Kulübü* tarafından geleneğin tespit edilerek yeniden inşa edilmesi maksadı ile çevgen oyunu yeniden oynanmaya başlanmıştır. 2023 yılında, *Dünya Etnospor Konfederasyonu*'nun hedef ve vizyonları doğrultusunda Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu tarafından yeniden hayata geçirilerek yaygınlaştırılması hedeflenen oyuna yönelik teşvikler yapılmış, bununla beraber federasyon çatısı altında bulunan başkaca takımlar ve sporcular da çevgen talim etmeye ve oynamaya başlamışlardır. Bu çalışmaların bir neticesi olarak 23-25 Ağustos 2023 tarihlerinde Ahlat'ta düzenlenen *Malazgirt Zaferi Etkinlikleri*'nde, Sivas ve Balıkesir takımlarının karşılıklı oynadıkları, bizim de sporcu ve koordinatör olarak dâhil olduğumuz çevgen maçlarına da yer verilmiştir. Böylelikle yüzlerce yıl aradan sonra çevgen oyunu Anadolu'da yeniden gün yüzünü çıkmıştır. Ayrıca 5-8 Kasım 2023 tarihlerinde Azerbaycan'ın Bakü şehrinde düzenlenen ilk dünya çevgen şampiyonasına Türk takımı da katılmıştır. 13 Şubat 2024 tarihinde Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu çatısı altında, koordinatör olarak görev aldığımız; çevgen, nizebazi/kargı oyunu (tent pegging) ve atlı güreş (otarış) gibi

geleneksel atlı oyunları kapsamına alan *Unutulmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Atlı Sporları Araştırma ve İhya Koordinatörlüğü* kurulmuştur. Koordinatörlük çatısı altında yürütülen çalışma ve faaliyetlerle, kadim kültürel mirasımız çevgen oyununun standart usûl ve kaideleri ile tüm Türkiye'de yaygınlaştırılması ve resmî bir branş hâline getirilmesi amaçlanmaktadır.

Çevgen Oyununun Kuralları

Binlerce yıllık geleneksel bir oyun olan çevgen, dünyanın farklı ve uzak coğrafyalarında aynı öze sahip olarak oynana gelmiştir. Ancak günümüzdeki gibi uluslararası çatıya sahip bir spor branşı olmamasının, farklı coğrafya ve kültürlerde farklı üslup ve kaidelerle şekillenmesini de doğal olarak beraberinde getirdiği değerlendirilebilir. Uluslararası Çevgen Federasyonu'nun kurulması ve bu çatı altında uluslararası turnuvaların gerçekleştirilmesi ile birlikte oyun üslubunun, kurallarının ve ekipmanlarının dünya genelinde standartlaştırılması çalışmaları da başlamıştır. Bu kapsamda, son olarak 10-11 Haziran 2024 tarihlerinde Bakü'de gerçekleştirilen, bizim de Türkiye adına koordinatör olarak katıldığımız Uluslararası Çevgen Federasyonu genel kurul toplantılarında belirlenen oyun kuralları özetle şu şekildedir[4]:

1. Takımlar 4 asil oyuncudan ve yedek oyunculardan oluşur. Bazı organizasyonlarda, saha ölçülerine de bağlı olarak oyun 5 kişilik takımlarla oynanabilir.

2. Oyun sahaları 85-150 metre arası uzunluğa ve 35-70 metre arası genişliğe sahip olmalıdır. Kaleler arasındaki mesafe 85 metreden az olmamalıdır.

3. Kaleler 4 metre genişliğindedir. Kale direkleri 2 metreden daha alçak olmamalı, bir çarpma durumunda kolayca devrilecek biçimde sabitlenmiş, hafif ve güvenli olmalıdır.

4. Topun çapı 10-12 cm aralığında, ağırlığı 220 gr. civarında olmalıdır.

5. Sahanın etrafı bantlarla çevrili ise bunların yüksekliği 27,5 cm'yi geçmemelidir.

6. Oyun 15'er dakikalık iki devrede oynanır. İki devre arasında 10 dakikalık ara verilir. Uzatmaya gidilmesi gerekiyorsa normal sürenin ardından 5 dakika ara verildikten sonra 5 dakikalık uzatma devresi oynanır. Bu süreden sonra da oyun berabere devam ediyorsa penaltı atışlarına gidilir.

7. Oyunu belirlenen süre içerisinde (uzatmalar ve penaltılar da dâhil) en fazla gol atan takım kazanır.

8. Oyun her cins, ırk ve ebattaki atlarla oynanabilir.

[4] Bu çalışmada, kapsamı oldukça geniş olan kural ve düzenlemelerin tamamına yer verilmemiş; oyunun oynanışı, düzeni, sahası ve ekipmanları ile ilgili kısımlar özetle nakledilmiştir.

9. Kontrol edilemeyen atlar ile diğer at ve oyuncular için tehlikeli davranışları olan atların oynamasına izin verilmez.

10. Oyunun itibarı için tüm oyuncular ve atlar temiz ve düzenli olmalıdır.

11. Atların tüm bacaklarında koruyucu ekipman kullanılması zorunludur.

12. Oyunda kamçı ve mahmuz kullanılabilir ancak mahmuzlar sivri olmamalı, kamçılar ise 120 cm'den uzun olmamalıdır.

13. Oyuncular yalnızca sağ elleri ile çevgen kullanabilir.

14. Oyun sırasında tüm oyuncular 3 noktadan bağlantılı koruyucu kask kullanmalıdır.

15. Oyunun başhakemi (umpire) oyunu at üzerinde idare eder. Kule hakemi, gol hakemleri ve "Çevgen VAR" hakemi ile sistemleri yardımcı hakem ve unsurlar olarak görev yapar.

16. Kale sahası ölü top bölgesidir. Bu alanda hiçbir oyuncu ve atı topa vuramaz veya dokunamaz. Savunma oyuncuları ile atlarının dokunması, vurması durumunda karşı takım lehine penaltı kararı verilir. Atak yapan takım oyuncusu veya atı dokunur veya vurursa karşı takım lehine serbest vuruş kararı verilir. Top bu bölgede hareketsiz kalırsa müdafi takım tarafından serbest vuruşla oyuna dâhil edilir.

17. Penaltı noktası ile kale arasındaki mesafe 11 metredir.

18. Topun oyun sahasını terk etmesi durumunda, top yan çizgilerden sahayı terk etmişse, topa son dokunan kişi veya atın karşı takımı tarafından topun dışarı çıktığı noktadan oyun başlatılır. Kalenin yan çizgilerinden çıkmışsa, topa son dokunan kişi veya ata bağlı olarak oyun köşe noktasından veya kale sahası içerisinden oyuna dâhil edilir.

19. Binicileri ve atları tehlikeye atacak bir açıyla çarpışmak yasaktır.

20. Rakip oyuncuya el, kafa, kol ve dirsekle vurmak; rakibi tutmak veya itmek yasaktır. Dirsek vücuda bitişik olduğu sürece kolu dâhil ederek itmeye izin verilir.

21. Çevgen ile rakip oyuncunun çevgenini bloklamak, çelmek yasaktır.

22. Atlara ve binicilere çevgenle vurmak yasaktır.

23. Çevgenin güvenli olmayan biçimde kullanılmasına izin verilmez.

Sonuç

Kökeni MÖ 3. yüzyıla kadar takip edilebilen çevgen oyunu, Türkistan'da neşet eden geleneksel atlı oyunlar arasında yer alır. Türk kültürünün dünya medeniyetine kattığı mühim bir kültürel miras olan çevgen oyunu, bütün Türk dünyasında ve Doğu medeniyetinin neredeyse tüm coğrafyalarında yüzlerce yıl oynanmıştır.

Çinli elçilik heyeti ile Japon imparatoru tarafından seçilen takım arasında 821 yılında Tokyo'da oynanan çevgen oyunu ile Kutadgu Bilig'de

çevgenin bir elçi tarafından bilinmesi gereken ilimler ve sahip olunması gereken meziyetler bahsinde yer verilmesi, söz konusu dönemlerde oyunun bir diplomasi unsuru hüviyeti de kazandığını göstermektedir.

Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre Yezidîlerin Hz. Hüseyin ve askerlerinin başı ile çevgen oynadıklarına dair inanç sebebi ile Osmanlı coğrafyasında çevgen oynamaya imtina edilmiştir.

19. yüzyılda, müstemlekeleri olan Hindistan coğrafyasında İngilizler tarafından, Tibetçe karşılığı polo adı ile öğrenilip alınan oyun *modern*, *Batılı* bir spor branşı hâline getirilmiş ve bu hâli ile tüm dünyaya yayılmıştır. Polo, 1900-1936 yılları arasında düzenlenen beş olimpiyat oyununda da kendisine yer bulabilmiştir.

Yaşam tarzının değişimi, kırsal bölgelerden kentlere göçler, hayvancılığın ve dolayısı ile at nüfusunun azalması gibi etkenlerle genel manada atçılığa olduğu gibi çevgen oyununa da rağbet azalmıştır. Polo oyununun popülerliğinin, kadim coğrafyalarının çoğunda bile çevgen oyununu gölgede bırakması da çevgenin unutulmaya yüz tutmuş bir oyun hâlini almasında etkili olmuştur. Yine de Türkistan'da 1980'lere kadar oynanmaya devam eden oyun Azerbaycan'da kesintiye uğramaksızın günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı çalışmaları ile 2005 yılından itibaren her yıl Şeki'de düzenlenen Cumhurbaşkanlığı Kupası yarışmalarıyla yaşatılan oyun 2013 yılında Azerbaycan adına SOKÜM listesine dâhil edilmiştir.

Uygulamalı halkbilimi çalışmaları cümlesinden sayılabilecek olan geleneksel atlı sporlar üzerine yürüttüğümüz çalışmalar kapsamında, Sivas'ta faaliyet gösteren, başkanlığını yürüttüğümüz Sipahi Spor Kulübü tarafından çevgen oyunu yüzlerce yıl aradan sonra, 2019'da Türkiye'de yeniden oynanmaya başlamıştır. Dünya Etnospor Konfederasyonu ile Türkiye Geleneksel Atlı Spor Dalları Federasyonu'nun da çalışmaları ile oyunun geliştirilmesi ve yayılmasına yönelik teşvikler sonuç vermiş, oyun Türkiye'de kısa süre içerisinde yeniden ilgi görmeye başlamıştır.

Azerbaycan Cumhuriyeti Atçılık Federasyonu tarafından 2023 yılında düzenlenen 1. Dünya Çevgen Şampiyonası'nın ardından 2024 yılında, merkezi Bakü'de bulunan Uluslararası Çevgen Federasyonu kurulmuştur ve hâli hazırda 53 ülkeden katılımcıya sahiptir. Bu federasyonun çatısı altında uluslararası standartlara sahip kuralları ve altyapıları düzenlenen oyun, evrensel bir spor branşı hüviyeti kazanma yolunda hızla ilerlemektedir.

Bu çalışmaların sürdürülmesi ile çevgen oyununun geleneksel kimliği korunarak evrensel bir spora dönüştürülmesi, binlerce yıllık bir kültürel miras olan geleneksel çevgen oyununun Türk dünyası adına yeniden gün yüzüne çıkarılarak yaygınlaştırılması için oldukça yerindedir. Bu süreçte Türk dünyasının tüm ülkelerinde çevgenin spor bakanlıkları eli ile resmi bir spor branşı olarak ihdas edilmesi, hem yukarıda zikredilen sürece katkı sunması anlamında hem de her birinin tarih ve kültürlerine ayrı ayrı sahip

çıkarak söz konusu kültürel mirastan paylarını almaları anlamında yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksoy, M. (2015). Tarihin bilinen ilk pantolonundan Türkiye'ye gelen damga. *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*, 346, 22-27.

Andrea, A. J. – Overfield, J. H. (2011). *The human record: Sources of global history. Volume 1: To 1500*. Cengage Learning.

Brownell, S. (1995). *Training the body for China: Sports in the moral order of the People's Republic*. Chicago: University of Chicago Press.

Chehabi, H. E. - Guttman. A. (2022). From Iran to all of Asia: The origin and diffusion of polo. *The International Journal of the History of Sport*, 19 (2-3), 384-400.

Crowther, N. B. (2010). *Sport in ancient times*. London: Praeger Publishers.

Çavuşoğlu, A. (2008). Çevgen/çöğen oyunu kültürü ve edebî, tasavvufî metinlerde yansıması. *İstem*, 11, 159-174.

Çıplak, E. (2021). Memlûklerde la'bü'l-kürre "çevgân". *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, 4 (12), 255-263.

Çoraklı, B. (2021). Selçuklu seramiklerinde polo oyunu: Nam-ı diğer gûy u çevgân. *Geleneğin Mirası*, (ed.: Ali Fuat Baysal vd.), 24-46, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.

Ersan, M. (2006). Türkiye Selçuklularında devlet erkânının eğlence hayatı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 21 (1), 73-106.

Evliya Çelebi. (2001). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır - Isfahan - Malatya - Mardin - Musul –Tebriz - Van. 4. cilt, 1. kitap.* (hzl:. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Guttmann, A. - Thompson L. (2001). *Japanese sports a history*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Günay, M. (2016). Türkiye'de spor cemiyetlerinin kuruluşu ve bu cemiyetlerin etnik amaçlarla kullanılması. *International Journal of Science Culture and Sport*, 4 (5), 383-393.

Halıcı, F. (1993). Çevgân. *İslam Ansiklopedisi*, C. 8, 294-295, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İbn Bibi (1996). *El-evâmirü'l-alâiyye fi'l-umûri'l-alâiyye (Selçuk name)*. (çev.: Mürsel Öztürk), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kafesoğlu, İ (2017). Türk millî kültürü. Ötüken Neşriyat.

Kâşgarlı Mahmud (1991). *Divanü Lûgat-it Türk*. (çev.: Besim Atalay), Türk Dil Kurumu Yayınları.

Köse, F. (2023). *Baytarnâmeler bağlamında at-atçılık ve at hastalıkları*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Laffaye, H.A. (2009). *The evolution of polo*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers.

Maksud, F. - Muradaliyev R. (2020). Göktürkler ve üzenginin yayılması üzerine. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2 (4), 287-302.

McDevitt, P. (2003). The king of sports: Polo in late Victorian and Edwardian India. *The International Journal of the History of Sport*, 20 (1), 1-27.

Merlini, V. L. (2004). *A case study of the equestrian sport of polo: An integrative approach to issues of structure, function, and interaction*. University of Connecticut Unpublished Doctoral Thesis.

Ögel, B. (2022). *Türk kültür tarihine giriş I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Parkes, P. (2005). Indigenous polo in northern Pakistan: Game and power on the periphery. *Subaltern Sports: Politics and Sport in South Asia*, (ed.: James Mills), 61-82, London: Anthem Press.

Rajagopalan, K. A. (2014). *Brief history of physical education in India*. UK: AuthorHouse.

Riordan, J. – Jones, R. (1999.) *Sport and physical education in China*. London: E & FN Spon.

Shea, E. L. (2023). Riders in the tomb: Women equestrians in North Chinese funerary art (10th–14th centuries). *Arts*, 12 (201), 1-15.

Şükün, Z. (1984). *Farsça-Türkçe lûgat gencinei güftar ferhengi Ziya*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tazegül, Ü. (2017). Farklı toplumlarda polo sporu. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), 2150-2161.

Türkmen, M. (2009). Dünden bugüne Türk toplumlarında çevgen / çöğen / çevgan / polo oyununa genel bakış. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 183, 479-492.

Ubaıdulloev, Z. (2015). The history and characteristics of traditional sports in Central Asia: Tajikistan. *Bull. Facul. Health & Sci., Univ. of Tsukuba*, 38, 43-58.

Wilkins, S. (2002). *Sports and games of medieval cultures sports and games through history*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Yıldırım, T. (2016). Abbasîlerde sportif faaliyetler ve eğlence kültürü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (22), 351-367.

Yusuf Has Hacip. (1999). *Kutadgu bilig I metin*. (hzl.: Reşit Rahmeti Arat), Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.historic-uk.com/HistoryUK/HistoryofScotland/The-History-of-Golf/ (Erişim: 17. 07. 2024)

URL-2: https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/samarra-centre-of-the-world/ (Erişim: 18. 07. 2024)

URL-3: https://www.cnopm.ru/other/depiction/65416/1 (Erişim: 18. 07. 2024)

URL-4: https://xn--80anccqcdf2c3h.xn--p1ai/catalogue/1963__5/1963_095_marka_sssr_guybozi_konnoe_polo_natsionalnyy_sport_v_sssr_iii_/ (Erişim: 19. 07. 2024)

URL-5: https://agriexpert.ru/articles/486/konnyi-sport-lekciya-6 (Erişim: 19. 07. 2024)

URL-6: http://konevodstvo.su/books/item/f00/s00/z0000015/st007.shtml (Erişim: 20. 07. 2024)

URL-7: https://azerhistory.com/?p=44043 (Erişim: 20. 07. 2024)

URL-8: https://www.bakuinform.az/ru/news/iz-istorii-vozrozhdenija-chovgana.-legendy-gjandzhi (Erişim: 22. 07. 2024)

URL-9: https://www.traditionalsports.org/traditional-sports/asia/chovquan-chovqan-azerbaijan.html (Erişim: 22. 07. 2024)

URL-10: https://ich.unesco.org/en/USL/chovqan-a-traditional-karabakh-horse-riding-game-in-the-republic-of-azerbaijan-00905 (Erişim: 24. 07. 2024)

Extended Summary

Horsemanship played a major role in the Turks' gaining an important place on the stage of history and spreading to wide geographies. The horse is one of the basic elements of the civilization established in pre-Islamic Turkestan and this period is called "Equestrian Nomadic Steppe Civilization". Turks developed equestrian games such as horseback archery, buzkashi and chovken to improve their military skills. Chovken is the origin of modern polo and is played with curved-tipped mallets. There are various opinions about the name and origin of the game. Determining the period and geography in which the game emerged, the spread of the game around the world and the transformations it has undergone are among the problems that this study focuses on the status of chovken, which is determined to be a very old game, in today's world, in Turkish geographies and in Turkiye has also been tried to be determined within the scope of the study. Although it is an important cultural heritage of the Turkic world, chovken attracts little attention in some Turkic geographies, is not played at all in others and has almost been forgotten. Among the objectives of this study are to carry out applied studies for the re-performance and revival of the game, to follow the studies carried out and to offer suggestions for the future.

Within the scope of the study, English and Turkish literature on chovken and polo was reviewed. By scanning books, articles and internet sources, it has been determined that many studies have been conducted on the subject in the fields of history, culture and sports sciences. Almost all of these studies agree that the origin of modern polo is chovken. There are two opinions about the culture and geography where the game first emerged, Turkestan and Iran. There are many studies that determine that the game was learned by the British towards the end of the 19th century in India, their colonies, and turned into modern polo and then spread to Europe and the west of the world. All these studies have been analyzed and contributions have been presented, and it has been tried to determine where the game originated and to which cultures and geographies it spread chronologically. In addition, it was determined where it preserves its traditional form today and why it is not played in Turkiye. By identifying the game as a cultural heritage and evaluating the studies for the revival of this heritage, the contributions made in the context of applied folklore studies have been conveyed, current developments have been evaluated and recommendations for the future have been presented.

As a researcher who has been practicing traditional equestrian sports for more than ten years, serving as the president of an equestrian sports club and assuming various positions in the Traditional Equestrian Sports Federation of Turkiye, while conducting research on the game, the game was pioneered to be played again in Turkey after hundreds of years. In 2019, as a result of the activities initiated in Turkey, a team was established, and this team was enabled to participate in the 1st World Chovken Championship organized in 2023. In parallel with these developments, Turkiye became a member of the International Chovken Federation established in 2024. We took part in all these activities as practitioners and participant observers. Together with these, field research and literature review constituted the framework of the study.

The game of chovken, the origin of which can be traced back to the 3rd century BC, is among the traditional equestrian games that originated in Turkestan. An important cultural heritage that Turkish culture has added to world civilization. The game of chovken has been played for hundreds of years in the entire Turkic world and in almost all geographies of Eastern.

The game of chovken played in Tokyo in 821 between the Chinese embassy delegation and the team selected by the Japanese emperor, and the inclusion of chovken in Kutadgu Bilig in the knowledge that an ambassador should know and the virtues that an ambassador should have, show that the game also gained the identity of an element of diplomacy during the periods in question.

According to Evliya Çelebi, due to the belief that Yazidis played the game with the head of Hz. Hüseyin and his soldiers, the Ottomans refrained from playing the game.

In the 19th century, the game, which was learned and taken by the British in India, which was their colony, with its Tibetan word polo, was transformed into a modern, Western sports branch and spread all over the world in this form. Polo found a place in all five Olympic Games organized between 1900 and 1936.

Due to factors such as the change in lifestyle, migration from rural areas to cities, the decline in animal farming and therefore the horse population, the demand for the game of chovken decreased, as did equestrianism in general. The fact that the popularity of the game of polo overshadowed the game of chovken even in most of the ancient geographies has also been effective in the fact that traditional chovken has become a forgotten game. Nevertheless, the game, which continued to be played in Turkestan until the 1980s, has survived to the present day without interruption in Azerbaijan.

The game, which has been kept alive with the Presidential Cup competitions organized in Sheki every year since 2005 with the work of the Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan, was included in the list of intangible cultural heritage on behalf of Azerbaijan in 2013.

Within the scope of our work on traditional equestrian sports, which can be considered as applied folklore studies, the Sipahi Sports Club in Sivas, of which we are the president, started to play the game of chovken in Turkiye in 2019, after hundreds of years. With the efforts of the World Ethnosport Confederation and Turkiye Traditional Equestrian Sports Federation, the incentives for the development and spread of the game have yielded results, and the game has started to attract attention again in Turkiye in a short time.

Following the 1st World Chovken Championship organized by the Equine Federation of the Republic of Azerbaijan in 2023, the International Chovken Federation was established in 2024, headquartered in Baku, and currently has participants from 53 countries. The game, whose rules and infrastructures with international standards are organized under the roof of this federation, is rapidly progressing towards gaining the identity of a universal sports branch.

With the continuation of these studies, the transformation of the game of chovken into a universal sport by preserving its traditional identity is very appropriate for the traditional chovken game, which is a cultural heritage of thousands of years, to be resurfaced and popularized on behalf of the Turkic world. In this process, in all countries of the Turkic world, the establishment of chovken as an official sports branch by the sports ministries will be appropriate both in terms of contributing to the above-mentioned process and in terms of each of them taking their share from the cultural heritage in question by protecting their history and culture separately.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 28.02. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1519335
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 32-55.

Araştırma Makalesi
Research Article

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KAZAK HALKININ KÜLTÜRÜNÜ ANLATAN VE AKTARAN SES: DOMBIRA

♦

THE VOICE THAT TELLS AND CONVEYS THE CULTURE OF THE KAZAKH PEOPLE FROM THE PAST TO THE PRESENT: DOMBRA

Halil ÇETİN*

ÖZ: Toplumlar kültürel değerlerini korumak ve yaşatmak için her zaman müzikten yararlanmıştır. Türk toplulukları müzik ve müzik aletlerinin zengin örnekleriyle dolu bir kültür hazinesine sahiptir. Bu kültürel zenginlik içerisinde birçok müzik ezgileri ve müzik aletleri, Türk topluluklarınca yaratılmış ve günümüzde de birçoğu varlıklarını korumaktadır. Türk topluluklarında bozkır yaşamının bir sonucu olarak müzik eşliğinde eğlenme, kutlama ve yas tutma ritüeller örneklerine çokça rastlanılmaktadır. Bunun yanında Türkistan coğrafyasında dombıra, kopuz, dutar, saz vb. müzik aletleri ile topluluklar kültürel değerlerini korumuş, yaşatmış ve aktarmıştır. Türkistan bozkırlarında kam, şaman, bakşı, ozan, âşık, akın, jırav vd. sözlü kültürün taşıyıcıları, icracıları ve aktarıcıları olmuşlardır. Kazak bozkırlarında destanlar, efsaneler, hikâyeler ve şiirler akın ve jıravların aracılığıyla anlatılmış ve aktarılmıştır. Akın ve jıravların bu edebî türleri icra ederken çoğunlukla kullandığı müzik aleti dombıra ve kopuz olmuştur. Kazak halkı, kültürel yaşamında uzun yıllar dombıranın sesinden bunları dinlemesi ona verilen değerin ve önemin artmasına sebep olmuştur. Kazak kültüründe dombıra kutsal sayılan bir müzik aleti olmuştur ve onun yapısı, parçaları ve ortaya çıkışıyla ilgili efsaneler yaratılmış ve birçok araştırmacı tarafından da dombıra üzerine inceleme yapılmıştır. Bu çalışmada, dombıranın ortaya çıkış süreci ve tarihi, yapısı, parçaları, türleri, dombıra okulları ve ustaları hakkında incelemeler ve değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca, Kazak kültürü açısından önemine de değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kazak Kültürü, Müzik, Dombıra, Küy, Ezgi

ABSTRACT: *It is evident that societies have historically derived benefits from music in terms of the protection and preservation of their cultural values. Turkish communities possess a cultural heritage replete with examples of music and musical instruments of great cultural significance. This cultural richness has given rise to a plethora of musical melodies and instruments, many of which have survived to the present day. As a consequence of the nomadic lifestyle of Turkish communities, examples of musical entertainment, celebration and mourning rituals are pervasive. Furthermore, in Central Asia, communities have preserved, maintained and transmitted their cultural values through the use of musical instruments such as the dombra, kopuz, dutar, saz, and others. In the steppes of Central Asia, the kam, shaman, bard, minstrel, akın, jırav, etc. have been the carriers, performers and transmitters of oral culture. In the Kazakh steppes, epics, legends, stories and poems were conveyed and preserved through the medium of akın and jırav. During the performance of these literary genres, the musical instruments most*

* Dr. Öğr. Gör.-Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Türkoloji Araştırma Enstitüsü/Türkistan-Kazakistan-halil.cetin@ayu.edu.kz (Orcid: 0000-0001-8660-0290)

This article was checked by Turnitin.

commonly employed by akın and jırav were the dombra and kopuz. The dombira has been a prominent feature of Kazakh cultural life for many years, and its increasing value and importance reflect this. In Kazakh culture, the dombira is regarded as a sacred musical instrument, and numerous legends have been created about its structure, parts and emergence. Additionally, the instrument has been the subject of extensive research by numerous scholars. This study examines the emergence process and history of the dombra, its structure, parts, types, dombra schools and masters, as well as its importance in terms of Kazakh culture.

Keywords: *Kazakh Culture, Music, Dombra, Küy, Melody*

Giriş

Kültür ve müzik toplumların maddi ve manevi değerlerinin bir bütündür. Kültürel değişimler müziğin doğasını da etkilemiştir. Toplumlar, değer yargılarını korumada, gelecek kuşaklara aktarmada müzikten her zaman yararlanmış ve kültürel değerlerinin yaşatılmasında da müziğe büyük önem vermiştir.

Müzik, bir toplumun geçmişle gelecek arasındaki bağıdır. Bu bağ, toplumların sağlam temeller üzerinde kültürlerini inşa etmesinde, gelecek nesillere ulaştırmasında ve kültürel kimliğini korumada önemli bir role sahiptir. Ayrıca müziğin eğlendirici ve insanı sakinleştirici yanı sıra sanatsal ve toplumsal olarak işlevleri vardır. Bu işlevler hem bireyleri hem de toplumları dış dünyaya tanıtan, kültürel değerleri müzik ile farklı coğrafyalara taşıyan önemli bir iletişim aracıdır.

Günümüz toplumlarının yaşamış olduğu kültürel hareketlilik ve etkileşim, müziğin evrensel yapısıyla da ilgilidir. Örneğin, Türkistan bozkırlarında çalınan ve söylenen bir müzik, dünyanın farklı coğrafyalarında aynı hisleri uyandırabilmektedir. Bir başka değişle müzik, toplumların yaşam biçimlerini, değerlerini, kültürel değer yargılarını, duygu ve düşünce dünyalarını taşıyan ezgisel bir ifade biçimidir. Bütün toplumlar kendilerine has müzik aletleri ile bu miraslarını gelecek kuşaklara ve diğer halklara eskiden olduğu gibi günümüzde de taşımaya devam etmektedirler.

Türk halkları kültürel yaşam biçimleri müziklerine yansımıştır. Türk halkları kendilerine has müzik aletleriyle yaşadıkları dönemin hemen hemen her alanında müzik ve müzik aletlerinden yararlanmıştır. En eski uygarlıkların tarihlerine ve yaşam biçimlerine bakıldığında hepsinin müzik ve müzik aletlerini yaşamlarının bir parçası haline getirdiklerini görebiliriz. Örneğin, kam, şaman ve baksıların yaptıkları ritüellerde müziğin ve müzik aletlerinin ne derece önemli olduğu görülür. Onlar, yapmış oldukları ayinlerinde farklı sesler aracılığıyla kimi zaman hastaları tedavi etmiş kimi zaman da ruhlarla sohbet etmiştir. Ayrıca, ilk kamlar dönemlerindeki müzisyenlerdir. O zamandan günümüze kadar geçen sürede Türk halkları kendilerine has müzik aletlerini yaratmış ve bu müzik aletlerini yaşamlarının birçok safhasında farklı amaç ve durumlar için kullanmışlardır.

Türk kültür tarihinde müzik ve müzik aletlerinin kullanımının çok eski devirlere kadar uzandığını görürüz. Bu tarihsel süre içerisinde müzik ve

müzik aletleri, savaşlarda, kutlama törenlerinde, eğlencelerde, av şölenlerinde ve yas günlerinde önemli bir rol oynamıştır. Türk halkları müzik ile millî duygularını da canlı tutmuş ve savaş esnasında müzik aracılığıyla askerleri motive etmiş, düşmanlarına da korku salmıştır.

Türk kültür tarihine baktığımızda bilinen ilk askeri müzik topluluğunu Hunlar kurmuştur. Çin kaynaklarına göre M.Ö. III. yüzyılda Orta Aysa halklarında gelişmiş bir askeri müzik vardı. Bu askeri müzik, Hunlarda savaş esnasında da etkili olarak kullanılmıştır. Örneğin, Hunlar savaşa giderken askerlerinin haykırışları ve davul sesleri karşı taraftaki askerler üzerinde psikolojik baskı yarattığı bilinmektedir. Bu seslerden korkan askerlerin ürktüğü de çeşitli kaynaklarda yer almaktadır (Göher Vural, 2011: 58).

Türk halkları müziği yaşamların her alanında etkili şekilde kullanmış ve müzik aracılığıyla yaşamlarını daha da eğlenceli hale getirmişlerdir. Türk halklarının kültürel yaşamlarında "dans, müzik ve toplu eğlenceler çok sevilirdi. Eski Türk destanlarında şölenlere büyük yer ayrılmıştı. Hunlar yılın çeşitli aylarında toplantı ve festivaller düzenlemişlerdir. Bu törenler bayram gibi kutlamalara sahne olur, at yarışları yapılır, şarkılar söylenir, bol miktarda kımız içilirdi. Çeşitli kaynaklarda kımız eğlencelerinin Hunlara ait olduğu belirtilir. Müzik bu tören ve festivallerin vazgeçilmez öğelerinden birisi olmuştur" (Göher Vural, 2011: 59).

Türk halklarında olduğu gibi Kazak halkı da toylarında, eğlencelerinde, kutlamalarında, şarkılar söyleyerek eğlenmişlerdir. Bu eğlencelerde müzik aleti olarak çoğunlukla dombıra kullanılmıştır. Kazak halkı, gündelik yaşamlarında bozkır kültürün de etkisiyle müzik yaşamlarının önemli bir bölümünde etkili olmuştur. Kazaklar kutlamalarında ve eğlencelerinde dombıranın büyüleyici sesiyle eğlenmiş ve günümüzdeki kutlamalarında, şölenlerinde de yoğun olarak kullanmaktadırlar. Örneğin, "Kızılorda şehrinde gelinin yüz açma töreninde dombıra kullanılır. Gelinin yüzünü açmada araç olarak Türkistan bölgesinde genellikle bir uzun ağaç veya oklava kullanılırken Kızılırorda şehrinde dombıra kullanılmaktadır. Onun da sebebi vardır. Bu şekilde yapılırsa yani dombıra ile gelinin yüzü açılırsa ona kut getireceğine inanılır" (KK-1) Dombıra çalmak yani Kazak halkının deyişiyle "dombıra tartmak" her Kazak çocuğunun ve büyüğünün dombıra çalmayı bilmesi gerektiğini anlatan bir sözdür. Bu sebeple Kazak halkı erken yaşlardan itibaren çocuklarına dombıra eğitimi aldırır ve onların ataları gibi güzel ve etkili şekilde dombıra çalmalarını ister. Çünkü çocuklarının ataları gibi kültürlerini dombıra ile anlatmasını ve geleceğe taşımasını ister. "Biz çocuklarımızı müzik aracılığıyla tarihini, kültürünü, gelenek ve göreneklerini öğrenmesi için kurslara göndeririz. Bu kurslardan birisi de dombıra kursudur. Dombıra, Kazak halkının ruhani huzuru ve ata mirasının canlı kalmasında önemli bir araçtır. Biz o sebeple onu çok değerli görür ve evimizdeki yüksek bir yerde koruruz. Atalarımızda eskiden otağlarının en değerli köşesinde saklamıştır. Bizlerde bu geleneği devam ettiriyoruz. Ayrıca, dombranın millî değerimiz olduğunu çocuklarımıza anlatıyoruz." (KK-2).

Dombıra, Kazak halkı için değerli bir müzik aletidir. Onların düşünce dünyasını, geleneklerini, yaşam biçimlerini vb. anlatan ve sihirli sesi olan dombıra, her Kazak için değerlidir. Öyle ki dombıra birçok Kazak ailesinin baş köşesine asılmış olan değerli bir müzik aletidir (Muhitov vd., 1998: 4). Kazak halkı Sovyet devrinde dombıraya çok fazla önem verememiş, onunla kültürel değerlerini, destanlarını, efsanelerini, şiirlerini istediği gibi anlatamamıştır. Çünkü Sovyet yönetimin baskıcı politikaları ve kültürel değerleri yok etme düşüncesinden dolayı Kazak halkı bu müzik aletine gereken değeri ve önemi gösterememiştir.

Bağımsızlık sonrası Kazak halkı hem millî kimliğini hem de kültürel değerlerini yaşatmada ve aktarmada dombıradan daha çok yararlanmaya başlamıştır. Bağımsızlık sonrası uzun yıllar tarih sahnesine çıkmamış ve dombıranın tellerinden Kazak bozkırlarına yayılmamış birçok küy (ezgi, melodi) vardır. Bu küylerin dinleyicilere ulaşmasında, ortaya çıkmasında ve gelenekleri yaşatmasında dombıranın önemli bir yeri vardır. Uzun yıllar dombıranın tellerinden küylerin dökülmemesi, Kazak halkın gönlünde derin bir etki ve tesir bırakmıştır. Bu sebeple her bir Kazak ailesi ruhanî fayda diyerek çocuklarını dombıra öğrenmeye yönlendirir ya da kendi öğretir (Muhitov vd., 1998: 4). Bu durum Kazak halkının dombıranın kutsallığını ve onun yaşamlarında ne derece önemli bir yere sahip olduğunu gösterir.

Kazak halkının yaşamında şiir ve şarkı söyleme geleneği vazgeçilmez bir bütün olmuştur. Bu şiir ve şarkıları Kazak halkı yaşamlarında önemli bir yeri olan dombıra ile çalıp söylemiştir. Dombıra, Kazak halkı için sadece bir müzik aleti olmaktan öte, zamanla onlar için her evde bulunması gereken kutsal bir eşyaya dönüşmüştür. Öyle ki bununla ilgili olarak Jupar Tanauva şöyle diyor: "Kazak halkında dombıranın yeri ayrıdır. O atalarımızdan kalan mirastır ve bizim milli müzik aletimizdir. Biz onu ata mirası olarak görür ve evimizin değerli bir köşesine koyar veya asarız. Çocuklarımızı da öğrenmeleri ve ata mirasına sahip çıkmaları için öğütler veririz" (KK-3). Buna ek olarak her Kazak dombıra çalmayı bilmeli ve onunla geleneksel şiir ve şarkılar söylemelidir. Dombıra ile şiir ve şarkılar söylenirken dombıra için de birçok şiir ve şarkı yazılıp söylenmiştir. Birçok Kazak akın ve jıravı kendisine dombırayı bir dost ve sırdaş olarak görmüş onun için şiirler ve şarkılar yazmıştır. Akın ve jıravlardan başka dombıra ustaları da onlar için çok sayıda şiir ve şarkı örnekleri bırakmıştır. Kazak halkının önemli dombıra ustası Kenen, dombıraya olan sevgisini şöyle anlatmaktadır:

Dombıram, nereye gitsem de bırakmam,
Sensiz hiçbir türküme de başlamam,
İki tel, onbir "perne (perde)", bir "tiyek"le,
Başladım mı dökülmeye hiç durmam.
Can dostum gençliğimden nerde olsam,
Bağlayarak hiç bırakmam.
Sesime ses katarak renk veriyor,

Bağırsam dağ ile taşı yeniliyor.
Seninle sanatçı, ozan yoldaş,
Üstüne bindiğim atım yoldaş.
Düşmandan kaçsam kurtaran, kovsam yetişen,
Bulamazdım sizin gibi başka arkadaş,
Türkümde sesim aynı sesim ile,
Şiirinde dilim aynı dilim ile.
Öldüğümde yanımda gömün demek isterdim,
Çalacak oğlum var arkamda kızım ile.

(Erqaliyeva ve Şakuzadaulı, 2000: 16).

Usta dombıracı Kenen, yukarıdaki dombıra için söylediği şiirinde Kazak bozkır ve kahramanlık kültürün birçok özelliğini dombıra aracılığıyla dile getirdiğini söylemektedir. Kenen onu, destan kahramanları gibi zor zamanlarında yardımcı olan atına da benzetmektedir. "Seninle sanatçı, ozan yoldaş" ile "Üstüne bindiği atım yoldaş" sözleri ile bozkırdaki yaşamda dombıranın her Kazak yiğidinin yoldaşı ve sırdaşı olduğunu ifade etmektedir. Dombıra çalma geleneğinin o dönemlerde çocuklar tarafında da bilindiğini oğlu ve kızının kendisinde sonra çalacak sözünden çıkarabiliriz. Ayrıca dombıranın kişinin ölümünden sonra arkasında bıraktığı değerli bir miras olarak da görebiliriz. Buradaki şiirden de anlaşıldığı gibi geçmişte dombıra Kazak halkı için ne kadar değerli ve önemli ise günümüzde de her Kazak için dombıra evinin ve yaşamının önemli bir eşyası durumundadır.

Kazak halkının önemli şair ve yazarlarından olan Saken Seyfullin'de Kenen gibi dombıradan övgüyle bahsetmiştir. S. Seyfullin, dombıra müziğinin önemi ve içeriği hakkında "dombıra" ve "küy" adlı şiirlerinde çok güzel şekilde anlatmıştır. Buna şu örneği verebiliriz:

Tertipli düzenli toplum,
Oturdu geniş meydanda,
Söylenen sözler,
Konuşuldu söylendi orada.

Dombıramı elime alıp,
Çalıp küy söyledim,
Çeşitli sarın, çeşitli küy,
Perdelerini söylettim.

Bazen söyleyip canlanıp,
Dombıram benim sızlandı.
Bazen ağlayıp feryat edip,

Bazen de bağırdı.

Dombırama katılıp,
Göğsüm de inledi,
Gerildi, doldu, taştı,
Gözlerimden yaş parladı.

İçeride dinleyen topluluk
Hem eğlendi hem de oynadı.
Bazen düşüncelere dalıp,
Bazen derinlere gitti.

Dombıramın küyleri:
Genç yüreklerin sırrıydı,
Gönlün kaygısı, hüznüydü,
Göğsün sarın-sesiydi.
(Seyfullin, 1986: 90-91).

Dombıra Kazak halkı için atalarından kalan miras olarak görülmektedir. Kazak halkı dombıra aracılığıyla eski kültürel değerlerini günümüz kültüründe yaşatma isteği onlar için önemli görevlerden birisidir. Her toplumun kültürel yaşamında kültür taşıyıcıları olmuş ve bu taşıyıcılar aracılığıyla da kültürel süreklilik sağlanmıştır. Dombıra da bu kültürel değerlerin yok olmamasında ve gelecek nesiller tarafından da bilinmesinde etkin bir role sahip olmuştur. Dombıra olan sevgi ve ona değeri anlatan birçok şiir yazılmıştır.

1. Dombıra Müzik Aletinin Ortaya Çıkış Süreci ve Tarihi

Türk kültür tarihi içerisinde Türk halklarının çeşitli müzik aletleri olmuştur. Bu halklar gündelik yaşamlarında müzik aletlerinden yararlanarak çeşitli ritüeller gerçekleştirmiştir. Zaman içerisinde Türk halklarının yaşadıkları coğrafya değişikliği, farklı halklarla olan iletişimleri gibi daha başka sebeplerden dolayı bir müzik aletinin ilk şeklinden uzaklaşarak başka şekle dönüşümler yaşanmıştır. Ancak dombıra çok uzun zamandır şeklini ve yapısını korumuş bir çalgıdır. Dombıra ustaları daha çok şekle değil, onun ses diyapozonunu genişletmeye çalışmışlardır. Kazak Türklerinin dombırası, Türk-Moğol (ataları Hun) kültüründen miras kalan, kökü derinlere uzanan eski bir çalığıdır. Arkeoloji kazılarında eski müzik aletlerinin içinde en yaygın olanı telli çalgılar olduğunu göstermiştir (Söylemez vd., 2021: 18). Türk kültür tarihine bakıldığında, en yaygın müzik aletlerinin telli çalgılar olması onların kullanım alanlarının da yaygın olduğunu göstermektedir. Bu konuda Tınısbek Konıratbayev, dombıra müzik aletinin ilk örneklerinin Sümer halklarının yaşadığı dönemlerde de ve Sanskrit dilinde de var olduğunu

söylemektedir. Kazakistan'daki bahşılık ve şamanlığın olduğu dönemlerde bu isim "Bhihşu" olarak yer almıştır. Bundan dolayı da dombıranın eski devirlerdeki vurmalı çalgı dombıra ile bağlantılı olduğundan söz edilmektedir (Konıratbayev, 2011: 56).

En eski devirlerde kaya resimlerine çizilmiş hallerini gördüğümüz dombıra Türk halklarının en erken devirlerinden günümüze kadar hayatlarında olduklarına dair izler taşır. Türk halklarının kültürü üzerine çalışmalar yapmış "L. Potapov, S. Vaynteşyn, E. Prokofeva, S. İvanov vb. Altay halklarının gelenek ve göreneklerinde "Kepşik aspabı", "Küçük vurmalı çalgılar" müzik aletlerinin olduğundan bahsetmişlerdir. Buna ilaveten A. Sagaliyev'in Lamaizm ve Şamanizm arasındaki vurmalı çalgılar üzerine düşüncelerinde de dombıra ve şekilleri hakkında önemli düşünceleri vardır (Konıratbayev, 2011: 56).

Türk halklarının tarih sahnesindeki "çeşitli heykellerinde, kaya resimlerinde ve etnograflarının yazılarında dombıra orta asırlarda varlığı bilinen bir müzik aletidir. Örneğin, Ebu Nasır el-Farabi'nin çalışmalarında tambur hakkında bilgiler vardır. Bundan başka olarak Özbek halkının dombıraya benzeyen iki telli müzik aleti olan 'dutar'ı ilk olarak El-Hüseyinidin 'Muzıkalık kanon' adlı çalışmasında bahsedilmiştir. Rus halkının müzik aleti domra, XIV. yüzyıldaki yazma eserlerinde görülür. Onun ilk şekli ve yapısı Kazak halkının dombırasına çok benzerdir. Bunun gibi müzik aletlerinin benzerlikleri onların ortaya çıkış kökeninin bir olduğunu göstermesi açısından da dikkate değerdir" (Sarıbayev, 1980: 117). Türk halklarının ortak kültür kökünden beslenmesi, birbirleri ile olan ilişkisi, kültür alışverişi gibi durumlardan dolayı birçok alanda benzerliklere sahip olmalarına sebep olmuştur. Bu gibi ortak değerlerden beslenen Türk halklarının kullandıkları müzik aletleri ve onların ortak formları da benzerlik göstermektedir. Bu müzik aletlerinin isimlerinin farklı ama yapısının aynı olduğunun bir göstergesidir.

Dombıra, eski devirlerden günümüze kadar Türk halklarında farklı adlandırmaları vardır. Türk halklarındaki dombıra vurmalı müzik aletleri Kazak, Noğay, Özbek, Başkurt halklarında dombıra; Tacik halkında domburak; Buryatlarda dombro; Moğollarda dombor, Türklerde dombıra (Ebuğazı, 2016: 3) olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, dombıra ismine Rus ve Ukrayna halklarının kültüründe de rastlanmaktadır. Dombıra, dañgıra, tandır, pandır, tambur, bandur şeklindeki sözlerin kökeni birdir ve hepsi de vurmalı çalgıların adıdır (Konıratbayev, 2011: 59).

Kazak kültürü üzerine çalışma yapan araştırmacılar müzik aletlerinin kullanımını ve dombıranın tarihini en eski çağlara kadar uzandığını söylemiştir. Kazak bozkırlarında müzik aletlerinin meydana gelişini Neolatik Çağı'ndaki kaya resimlerindeki örneklerden görebiliriz. Jumageldi Najimedenov "Dombıranın Koñır Üni" adlı eserinde Almatı ili, Jambıl ilçesi Maytöbe yaylasının kaya taşlarında çizilmiş kaya resmi 1986'da etnograf, Prof. Dr. Kemal Akışev başta olmak üzere bir gurup bilim adamı bu resmi

inceleyip Neolitik Çağ'a (M.Ö. 4000) ait olabileceği sonucuna varmıştır. Bu taşın ömrü 6000 yıl olarak tahmin edilmektedir. Resimde dans eden beş kişinin yanında çizilen gövdeli, iki kulaklı, iki telli, uzun saplı ve sapının yukarı tarafına takılı puhu kuşu tüyü var. Dombıra sapına puhu kuşu tüyünü bağlama geleneği Kazaklarda eskiden beri süre gelen bir gelenektir. Semih İpek'te bu kaya resmi ile ilgili: "Kazakistan'ın Maytöbe bölgesinde bulunan bir kaya resmine göre dombıra yaklaşık 6.000 yıllık bir sazdır. Önce var olan, sonra var olandan daha çok "ata" sayıldığından basit bir hesapla tanburun atasının dombıra olduğu anlaşılabilir şeklinde ifade ederek dombıranın ortaya çıkış sürecinin çok eski zamanlara dayandığını ve tanburun atası olduğunu söylemiştir (Söylemez vd., 2021: 18-19).

Dombırayı arkeolojik kazılar sonrası ortaya çıkan eşyalara, taşa çizilmiş resimlerdeki örneklerine baktığımızda onun ilk formlarından örnekler görürüz. Dombıranın ilk ortaya çıktığı yer olarak Altay Dağ'ı bilinmektedir. Tanınmış Türkolog Karjavbay Sartkojaulı, dombıranın Moğol-Altay dağlarının uzantısının bitişindeki Jargalant-Kayırkan'ın yamacında yer alan bir mağarada çoban tarafından bulunmuş olduğunu söylemektedir. Bulunan dombıra cinsinden eski müzik aleti, iki telli ve dokuz perdelidir (Karjavbayulı, 2010: 376). Dombırayı bulan N. Dandar adlı çoban, boynu eğri dombırayı (sazı) köy okulunun öğretmenlerinden C. Enhtor'i haberdar etmiştir. Enhor, bu haberi Ulan Batur'daki Moğolistan İlimler Akemisi Arkeoloji Enstitüsüne ulaştırmıştır (Sartkojaoğlu, 2012: 11).

Moğol-Altay bölgesinde bulunan bu müzik aletinin üzerine geyik resmi yapılmıştır. Mağara da bulunan dombıra, günümüzdeki Altay dombırasına benzemektedir. Ayrıca, eski Türk devirlerinde dombıranın geniş bir coğrafyada kullanıldığını o dönemdeki tarihi kaya resimleri ve heykellerden görülmektedir. Buna ek olarak Güney Kazakistan'daki "Koy kırılğan" diye adlandırılan eski şehirde bulunmuş olan "Kıs tas müsin" taşına kazılmış heykeldeki gövdesi yuvarlak, boynu kısa, yüzü kapalı müzik aletini tutan müzisyen şeklinin olması dombıranın Türk halklarının müzik aleti olduğunun açık bir göstergesidir. Bu resme benzer olarak orta asırlardaki hançerin sapına yapılmış iki resimden birisinin dombıra çaldığı, ikincisinin de dans ettiği resimden ne kadar eski bir müzik aleti olduğu görülebilir (Ebuğazı, 2016: 4).

En eski çağlardan günümüze kadar hemen her toplumda müzik aletleri insanların düşüncelerini yansıttığı, duygularını ifade ettiği, onların eğlenmesini sağlayan ve ritüellerinde kullandıkları bir araç olmuştur. Toplumlar yaşadıkları dönemlerde kendilerinin yaşam koşullarına uygun müzik aletleri yaparak kullanmıştır.

Toplumlar yaşadıkları olayları anlatmak için kaya ve taşlara resimler çizmiştir. Bu resimler aracılığıyla da kendi yaşadıkları dönemin kültürel hafızasını yaratmışlardır. Dombıra müzik aletinin erken dönem toplumlarının hayatlarında ilk formlarının var olduğunu o dönemdeki insanların taş ve kayaya dombıra resimlerini çizmesi de bir örnektir.

Türk halklarının sözlü gelenek ve anlatmalarında efsaneler önemli yer tutar. "Türk sözlü geleneğinde, gerçek ya da hayali olay, yer ve şahıslar etrafında teşekkül ettirilen ve çoğunlukla açıklayıcılık ya da menşe açıklama görevi icra eden efsanelerin önemli bir yeri vardır. Olay ve nesnelerin oluşumunu, meydana gelişini açıklayan efsane metinleri, arkaik insan topluluğunun yaşadığı dünyayı ve kâinatı idrak etme çabasından kaynaklanan ve neden-nasıl sorularına cevap veren mitik metinlerle iç içe girmişlerdir" (Aça, 2000: 43). Bu efsaneler halkların kendileri için değerli ya da tarihi önemi olan olaylardan yola çıkarak eşya, kişi etrafında oluşan mitik anlatılardır. Türk topluluklarında halkın kendisi için değerli olan eşyaların efsaneleşmesi örnekleri de çoktur.

Dombıranın ortaya çıkışıyla ilgili Kazak halkı arasında bazı efsaneler yer almaktadır. Kazak halk anlatılarında dombıranın yaratıcılarından birisi de Kambarhan'dır. Bu efsane halk arasında şu şekilde anlatılmaktadır:

> "Eski zamanlarda halkının istikbali için mücadele eden Kambarhan isimli bir avcı delikanlı yaşamış. Günlerden bir gün Kambarhan, avladığı hayvanı yüzerek bağırsağını bir ağacın üstüne atmış. Bağırsak sürüklenerek bir daldan diğer dala gerilmiş. Başka bir gün oradan geçen Kambarhan, sevimli bir ses, ahenkli bir melodi işitmiş. Etrafına bakınca dallara gerilmiş çift bağırsağı fark etmiş. Rüzgâr esince bağırsaklardan ses çıkmaktaymış. Kambarhan o ağacı kesip yontup kendine dombıra yapmış." (Müktekeyev vd.'den akt. Adiyeva ve Turan, 2016: 317).

Kazak halkı Kambarhan efsanesinde, dombıra ile dönemin kahramanlarını birleştirmiştir. Böylece efsanede, kahraman ve dombıra birbirini tamamlayıcı unsur olmuştur.

Dombıranın ortaya çıkışıyla ilgili bir başka efsanede şu şekildedir:

> "Çok eski devirlerde bir genç dağlarda geyik avlayarak geçimini temin ediyormuş. Bir gün yüksek dağlarda, bir maral vurdu. Onu aşağıya indirmek için işkembe ve bağırsaklarını boşalttı. Aradan aylar geçtikten sonra, avcı genç dişi maralı vurduğu yere tekrar gelir ve burada kulağına vızıltı gibi sesler gelir. Dikkatle etrafına baktığında, birkaç ay önce vurduğu maralın bağırsaklarının akbaba gibi leş yiyici kuşlar tarafından yenirken, ağaç dallarına takılı kalmış olduğunu gördü. Vızıltı gibi ses dala takılıp kurumuş bir çift bağırsaktan gelmekteydi. Rüzgâr estikçe, dallara gerili bir biçimde takılmış olan bağırsaklardan farklı-farklı hoş sesler geliyordu. Avcı gence bağırsaklar dile gelmiş gibi göründü ve daldan bu bir çift kurumuş bağırsağı alıp eve getirdi ve tahtadan yaptığı bir alete takar. Bağırsaklara

> parmaklarıyla vurdukça ağaç dallarındaki gibi hoş sesler çıkarır. Bu sadece gencin değil, onu dinleyen herkesin hoşuna gider. Onları çeşitli duygulara sürükler. Böylece dombıra herkesin sevdiği bir müzik aletine dönüşür." (Seydimbek'ten akt. Sartkojaoğlu, 2012: 16-17).

Kazak halkının toplumsal hafızasının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında efsanelerin dombıra gibi müzik aletleri ile tekrar edilerek saklanması da kültürel değerlerin korunması açısından önemlidir. Çünkü destan, efsane, masal, hikâye ve şiir gibi türlerin toplumlar tarafından tekrar edilmesi onların kültür hafızaları için de önem taşır.

2. Dombıranın Türleri, Özellikleri ve Parçaları

Kazak halkının dombırası eskiden bütün ağaçtan kesilerek yontulup yapılmıştır. Eski zamanlardaki dombıranın yapı ve şekli çeşitlilik gösterirdi. Bu farklılıkları Kazak halkının bütün bölgelerindeki dombıra örneklerinden görmek mümkündür. Kazak halkının sanatındaki dombıra türleri, bölgelere, gelenek ve göreneklere, şarkı, jır, küy okulları ve ustaların yapış şekillerine bağlı olarak değişiklik gösterir. Dombıranın esasında iki telli veya üç telli şekli yaygın olarak kullanılmaktadır. Dombıranın eski örneklerinin yuvarlak gövdeli olduğu eski Türk devirlerinde kullanılmış olan iki telli ve dokuz perneli dombıra örneğinden anlaşılabilir. Bu duruma destek olarak da Altay bölgesinde bulunan dombıra örnek gösterilebilir. Ayrıca Altay bölgesinde yaşamış olan Kazakistan'ın Doğu ve Batı bölgeleri, Türkmen, Özbek, Karakalpak ve Noğay halkları arasında yaygın olarak kullanılan şekli bu düşünceye destek olmaktadır. Kazak halkında dombıra ile küy söyleme geleneğinin esas iki şekli kalıplaşmıştır:

1. Tökpe küyşilik geleneği (Batı Kazakistan Bölgesi)
2. Şertpe küyşilik geleneği (Doğu Kazakistan Bölgesi)

(Ebuğazı, 2016: 9).

Birçok halk tarafından yaygın olarak kullanılan dombıra hem yapısı hem yapıldığı ağaç bakımından farklılık gösterir. Kazakistan'ın Doğu bölgesinde yaygın olarak üç telli dombıra kullanılırken, Batı bölgesinde ise iki telli dombıra daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Bölgesel olarak dombıranın yapıldığı ağaçlarda farklılık gösterir. "Kazak halkı arasında dombıranın en yaygın olan iki şekli vardır. Birisi Batı Kazakistan, Türkmenistan, Karakalpakistan, Özbekistan ve Afganistan bölgelerinde yaygın olanı "kavak dombıra"dır. İkincisi ise Altay, Tarbağatay, Jetisu ve Sarıarka ve Karatav'da "kalak dombıra"dır (Ebuğazı, 2016: 9).

Kazak halkının uçsuz bucaksız bozkırlarında dombıra ustaları ve dombırayı çalan kişiler kendilerinin yaşadıkları bölgenin özelliklere göre dombıraya şekil vermiş ve onun kendi bölgelerine has olmasını sağlamışlardır. Bundan başka dombıranın, komşu halklar ve başka milletlerle olan etkileşimi onun formunun değişmesinde de etkili olmuştur. Örneğin, "Jetisu dombırasının telleri Kırgız halkının kopuzuna, Mangıstav

dombırası Türkmen dutarına, Doğu Kazakistan dombıraları Altay bölgesine benzerdir. Dombıranın bu iki türü küy söyleme sanatı özelliğine, ses çıkarması durumuna ve bir de müzik yeteneğine bağlı olarak ortaya çıkmıştır diyebiliriz (Ebuğazı, 2016: 9).

Kazak halkı dombırayı, destan icralarında, eğlence, kutlama ve diğer kültürel etkinliklerinde sıkça kullanır. Bu sebeple dombıra gündelik yaşamın her alanında önemli bir role sahiptir. Kazak el sanatı ustaları dombıranın gündelik yaşamların her alanında bu kadar etkili olmasından dolayı yaşadıkları bölgeye göre ona şekil vermiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Kazak halkının doğusu ile batısında kullanılan dombıranın farklı oluşu onun bölgesel oluşunun da bir örneğidir. Bundan dolayı dombıra müzik aletinin çeşitli adlandırmaları ortaya çıkmıştır. Örneğin, çift telli, üç telli, ince sesli, geniş gövdeli, ince saplı ve işlemeli gibi çeşitli özelliklerden oluşan dombıralar vardır. Bunlar toplumların yaşam biçimleri ve yaşadıkları yerin özelliklerine göre de şekil almış ve adlandırılmışlardır.

Dombıraların dış görünüşlerine, parçalarına ve tel sayılarına, ses özelliklerine, ses diyapozuna vd. bağlı olarak günümüzde çeşitli adlandırmaları vardır: Üş işekti dombıra "üç telli dombıra", keñ şanaktı dombıra "geniş gövdeli dombıra", kuvıs moyın dombıra "oyma saplı dombıra", büktemeli dombıra "katlanabilir dombıra", jelbezekti dombıra "kapağın üst kısmına ek olarak takılan ince tahtalı dombıra", tumar dombıra "muskalı dombıra", kos şanaktı dombıra "çift gövdeli dombıra", kos moyın dombıra "çift saplı dombıra", üşen dombıra "gövdesi üç daire bütün ağaçtan oyularak yapılan dombıra". Genelde herkesin bildiği gibi dombıra tek saplıdır. Yukarıda sıraladığımız dombıra türleri arasında kos şınaktı dombıra "çift gövdeli dombıra" ve kos moyın dombıra "çift saplı dombıra" aslında aynı dombıra türüdür. Ona bazen kos saz dombıra "çift sazlı dombıra" da denir. Qos saz sonradan ortaya çıkan bir çalgıdır. Şerter ile dombıranın birleşmesinden meydana gelen bir sazdır. Bilindiği gibi şerterin kapağı ince deriyle kaplanır, dombıranın yüzü de tahtadandır. Şerter üç telli, dombıra iki telli olunca kos saz da beş telli olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalgıyı ilk defa etnograf O. Haymoldin'in şemasına göre hazırlayan dombıra ustası A. Qumarov'dur. Müzik araştırmacısı A. Jubanov Kazak Milli Çalgıları Orkestrası'na dombıranın kontrbas-dombıra türünü de eklemiştir (Söylemez vd., 2021: 21-22).

Kazak sözlü geleneğinin güçlü ve zengin oluşunda dombıranın rolü de büyüktür. Yukarıda farklı çeşitlerinden bahsettiğimiz dombıranın halkın gönlünde ve kültürel dünyasında ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Kazak halkı, akın ve jıravlarının icra ettiği destan, hikâye ve şiirlerini dombıra ve kopuz aracılığıyla dinlemiştir. Bu müzik aletlerinden çıkan küyleri ve ezgileri dinleyenlerin gönüllerin huzurla dolmasında ve ruhani açıdan da beslenmesinde etkili olmuştur.

Kazak ve diğer başka halklardan birçok araştırmacı dombıranın tellerinden dökülen büyülü küy sesini incelemiş ve dombıranın Kazak

coğrafyasından başka yerlerde de yaygın olarak kullanılmasının sebeplerini araştırmıştır. Bu araştırmalar ve kazılar sonrasında ortaya dombıranın yeni şekilleri çıkmıştır. Böylece dombıranın ne derece zengin ve çeşitli bir müzik aleti olduğunun da örneklerini ortaya koyulmuştur.

Tarihi süreçte ilk formundan veya diğer müzik aletlerinden ayrılarak ortaya çıkan dombıra, Türk halklarının ortak müzik aletlerinden birisi olmuştur. Dombıra, şerterden ayrılarak ve zamanla değişik şekiller alarak oyuk saplı çalgı haline gelmiştir. Fakat zamanla kullanışsız olduğu için oyuk olan sapının üzeri kapatılmıştır. Ancak geleneklerine karşı sağlam kalan Kazak halkı, nostaljik olarak bu oyuk saplı dombırayı (kuvus moyun) hâlâ kullanmaktadır. Dombıranın uzun sapı eşit parçalara bölünür. Bu parçalara "berene" (Kaz. perne) denir. Kazak dombırası genelde dokuz veya on dört bereneden oluşmakta ve yaklaşık olarak bir metre uzunluğundadır. Dombıranın oyuk gövdesinin üzeri ince ağaç tabakası ile kapatılır. Sap başından gövde ucuna kadar telle gerili olan dombıranın gövdesinde ses çıkarmak için delik ve telleri yüksekte tutacak küçük ağaç nesne, sap ucunda ise müzik aletini akorde etmek için burgular bulunur (Erqaliyeva ve Şakuzadaulı, 2000: 16).

Dombıranın parçaları şunlardır: *bas veya alakan* (kelle), *kulaktar* (burgular, kulaklar), *perneler* (perdeler), *moyın* (sap), *şanak* (gövde, tekne), *betkalpak* (göğüs, kapak), *tiyek* (üzerine tellerin bindiği parça: eşik, köprü) ve *işekter* (bağırsaklar teller). Ayrıca dombırada üç tane tüyek (köprü) vardır: *şaytan tiyek* veya *joğarı tiyek* (köprücük, üst eşik, *ortan tiyek* veya *negizgi tiyek* (göğüs eşiği) ve *tabaldırık* veya *tüyme* (dip eşik). Bunlardan üst ve alt tiyeklerin yeri (eşikler) sabittir, ancak göğüs üstünde bulunan ortan tiyek (eşik) dombıranın kapağına yapıştırılmadan ileri ve geri hareket ettirilebilir (Söylemez vd., 2021: 22). Kazak halkı dombıranın bu parçalarının her birisinin özelliklerini öğrenmiş ve onların dombıra üzerindeki yerleşmesi hakkında da bilgi sahibi olmuştur. Kazak bozkırlarında bu parçalar birleşerek dombıranın sesini oluşturmuştur.

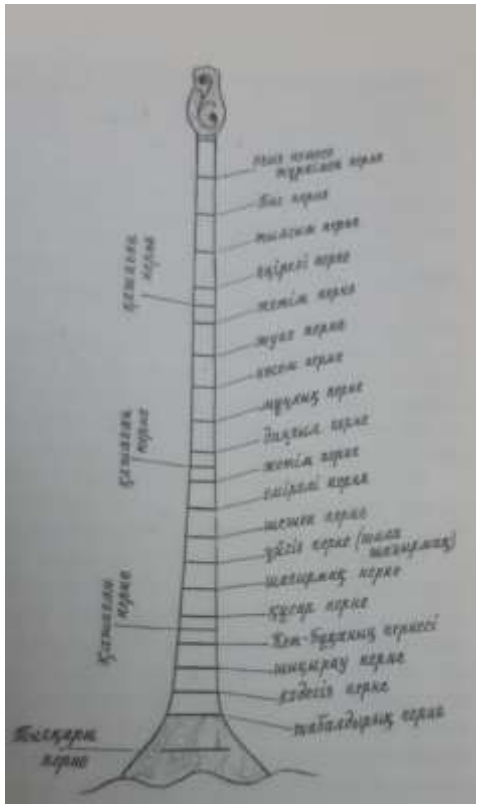
Kazak halkının yaşamında önemli yeri olan dombıra, yukarıda da örneklerini verdiğimiz gibi hem iki telli hem de üç telli şekillerin kullanıldığı görülmektedir. Bu dombıra türleri Kazakistan'ın bazı bölgelerinde ağırlıklı olarak iki telli şekli kullanılırken bazı bölgelerinde üç telli olanın daha yağın kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, "üç telli dombıra Kazakistan'ın doğu bölgesinde daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Tarihi belgelere bakıldığında üç telli dombırayı küyün sahibi olarak bilinen Bayjigit'in küylerini söyleyen ve gelecek nesillere ulaştıran mirasçılarından birisi Kulınşak'ın ve Abay'ın bu dombırayı çaldığı bilinmektedir. Abay'ın oğlu Akılbay ile torunu İsrail bu üç telli dombıra ile küyler söylediği bilinmektedir" (Ebuğazı, 2016: 10).

Dombıranın bölgesel olarak farklılıklar göstermesi onun söyleyiciler tarafında kendilerine uygun şekilde değiştirmelerinden dolayı da kaynaklanmıştır. Bu değişiklikler bazen gövdede bazen de perdelerde

olmuştur. Örneğin, gövdesi yayvan olan dombıranın birkaç nüshaları çok yaygınlaşmıştır. Batı Kazakistan bölgelerinde dombıraya 12 veya 14 perde takılırken, gövdesi yayvan olan dombıraya 7 veya 8 perde takılmıştır. Perde sayısını artırma durumu uzun zaman farklılık göstermiştir. Bunun yanında farklılıkların oluşmasında onun söylendiği repertuvarlar da doğrudan etkili olmuştur diyebiliriz. Yeni perde onun ilk söylendiği küyün adı ile adlandırılmıştır. Örneğin, perdelerden biri dombıra ile "Türkmen küyin" çalındığı sırada bağlanmıştır. Bu perdenin adı "Türkmen küyi" olarak kalmıştır. Bundan başka Kazakistan'ın Batı bölgelerinde "Sarıraka pernesi" olarak adlandırılmıştır (Sarıbayev, 1980: 118).

Kazakistan'ın doğusunda farklı batısında farklı sayılarda perdelerden oluşan dombıra, Kazak kültürel dünyasının ezgisel olarak ifade edilmesinde önemli rol oynamıştır. Kazak akın ve jıravları halkın gönlündeki duygulara dombıra ile tercüman olmuştur. Bu duygu ve düşünceleri iletirken akın ve jıravlar, kendi yaşadıkları bölgelere has dombıranın perdelerinde değişiklik yapmışlardır. Örneğin, "Arka, Jetisuv ve Karatav bölgelerinde yaygın olan şekli kısa, sapı kalın, gövdesi ise üçgen olarak kesilen dombıranın eski adı, *Kıpçak dombırası*dır. Bu şertpe (parmak uçlarıyla çalınan) küy icra etmeye uygun 9 perdeli çalgıdır. Kazakistan'ın Batısı ile Sırderya boyunda yaygın olan sapı uzun, armudi şeklindeki 12 perdeli, *tökpe* küy icra edilen dombıranın adı da *Oğız dombırası*dır. Dombıranın ilk perdesine de *Oğız perde* denir. Kazakistan'ın doğunda yaygın olan üç telli, 7 perdeli dombıranın adı da *Altay dombırası*'dır (Söylemez vd., 2021: 23).

Kazak halkı müzik aletleri içerinde dombıraya ayrıca önem vermiş ve onun her bir parçasına özel isimler vermiştir. Bu da dombıranın Kazak halkın açısından ne derece önemli bir müzik aleti olduğunun bir başka göstergesidir diyebiliriz. Halk arasından dombıranın parçalarının isimlerin derleme çalışması yapan Talas Asemkulov, şu isimlere ulaşmıştır:

1. Oğız Perde **2.** Bas perde **3.** Tılsım perde **4.** Eñireli perde **5.** Birinci Qaşağan perde **6.** Jetim perde **7.** Juvas perde **8.** Kösem perde **9.** Muñlık perde **10.** Dañğıl perde **11.** İkici Qaşağan perde **12.** İkinci jetim perde **13.** Emireli perde **14.** Şeşen perde **15.** Üysiz perde **16.** Şağırmak perde **17.** Qusar perde **18.** Üçüncü Qaşağan perde **19.** Ket-Buğu'nun perdesi **20.** Şıñırav perde **21.** Kädesiz perde **22.** Tabaldırık perde **23.** Tıskarı perde (Söylemez vd., 2021: 23).	

Yukarıda isimlerini verdiğimiz perdelerin her birisinin farklı eserlerde ve farklı durumlarda kullanımları vardır. Bunlar dombıranın geniş coğrafyalara yayılması ve bu coğrafyalarda yaşayan halkların kendi kültürlerine göre dombırayı şekillendirmesi sonucu zengin bir dombıra kültürü ortaya çıkmıştır. Bu dombıranın perdelerinin özellikleri, geçtiği yerler, eserler ve özellikleri hakkında M. Ebuğazı "Kazaktın dombıra öneri" adlı eserinde şöyle bahsetmektedir:

> Birinici perne (perde): Kazakça "Oğız perde" diye söylenir. Bu perde Devletkerey'in "Köruğlı" küyünde ve Kıpçak döneminden kalan sarınlarda, Türkmen bahşılarından Kazak dombırcılarına geçen küy örneklerinde yaygın olarak görülür. İkinci perne (perde): Kazakça "bas perne" olarak adlandırılmıştır. Bu perdenin bas perne olarak adlandırılmasının sebebi, o birçok küyün birinci pozisyonunda veya mutlaka nakaratın söylendiği zamanda onun üzerine basılır. Üçüncü perne

> (perde): Kazakça "tılsım perne" olarak adlandırılmıştır. Bu perdenin bu şekilde isimlendirilmesi kopuzda çalınan veya kopuzdan dombıraya geçen büyü, sihirbazlık küylerinin tamamına yakınında görülür. Dördüncü perne (perde): Halk içerisinde yurdu için ateşe atılan insana "eñireli" diye adlandırır. Yani "eñireli" sözü "büyük" veya "ermiş kişi" manasına gelmektedir. (Ebulğazı, 2016: 11).

Kazak halkının akın ve jırav kültürüne baktığımızda bozkır sözlü kültürün güzel örneklerini dönemin çeşitli müzik aletleri ile icra etmişlerdir. Kazak halkı bozkır kültürünün getirmiş olduğu yaşam koşullarında doğayı iyi tanımış ve doğada her eşyaya bir isim vermiştir. Bu şekilde gündelik yaşamını kolaylaştırmış ve idame etmiştir.

Dombıra da kendi içerisinde iki ve üç telli olarak ayrılmış ve bunun yanında gövdesi bakımında da birçok çeşitleri ortaya çıkmıştır. Bu çeşitlilik Kazakistan'ın farklı yerlerinde gövdelerinden parçalarına kadar birçok açıdan farklı örneklerine rastlanılmıştır. Dombıra Kazak hayatında bu kadar çeşitli ve önemli olmasından dolayı onunla ilgili de birçok efsane ortaya çıkmıştır. Kazak halkı dombıranın ortaya çıkışı, telleri ve diğer parçaları hakkında birçok efsaneye sahiptir. Bu efsaneler geçmişten günümüze anlatılarak gelmiş ve geçmişte olduğu gibi günümüzde de kültürel miras olarak yaşamaktadır.

Kazak masal ve efsanelerinden birisi de dombıranın *şaytan tiyek* adlı parçanın nasıl ortaya çıktığıyla ilgilidir. Bu efsane şu şekildedir:

> Düşmanla savaştıktan sonra uzun bir yolculuk yapan ve çok yorulan kahraman, bir yerde dinlenip soluklanmak istemiş. Vadi içerisinde rahat ve gölge bir yere oturduktan sonra kahraman, yanındaki ağaçtan bir dal parçasını kesip almış. Kestiği dala yılkının kuyruk kılını bağlamış ve bundan ses çıktığını görmüş. Ancak elden yapılan bu müzik aletinden güzel ses çıkmamış ve sıradan bir ses gibi kalmış. Kahraman onu bir kenara bırakmış ve yol yorgunluğunun da etkisi ile kıvrılıp yatmış. Bir süre sonra yapıp yan tarafına bıraktığı müzik aletinden çıkan sesten uyanmış. Onu eline alıp şöyle bir baksa, müzik aletinin sap kısmında ağaç köprücüğünü görmüş. Onu birisi telin altından geçirerek yerleştirmiş. Kahraman şaşkınlıkla "bu bir şeytan işi" diye düşünmüş. *Şaytan tiyek* adı belki o zamandan beri kalan söz olsa gerek. Halk arasında dombıranın sapının üst kısmındaki köprücüğün ismi *şaytan tiyek* olarak o günden bugüne kadar gelmiştir." (Sarıbayev, 1980: 118).

Toplumlar kendi kültürel dünyalarında ve yaşamlarında efsaneleri düşünce dünyalarında veya dinledikleri olaylardan yola çıkarak yaratır.

Dombıranın yukarıdaki anlatılan efsanesi de Kazak halkının dombıraya duyduğu sevgiden ve verdiği değerden ortaya çıkmıştır diyebiliriz.

3. Kazakistan'daki Dombıra ve Küy Okulları

Kazak bozkırlarında efsanelerin, destanların, hikâyelerin anlatılmasında dombıra önemli bir yeri vardır. Kazak akın ve jıravları bu müzik aleti ile bozkır kültürünün güzel örneklerini halkına dinletmiş onların kültürel değerlerini gelecek nesillere taşımıştır. Dombıra Kazak halkı arasında çok yaygın olarak kullanılan bir müzik aleti olmuştur. Kazak halkının hemen hemen her bölgesinde dombıra çalan ve küy söyleyen kişilere rastlamak mümkündür. Bu geleneğin ilk başlatıcısı ve küy sanatının ustası Dede Korkut'tur. Kazak halkı arasında, Korkut Ata'nın (Dede Korkut) ilk küyü ortaya çıkaran ve söyleyen kişi olduğuyla ile ilgili şu efsane anlatılmaktadır:

> Korkut, insan hayatının sınırlı olmasına razı değildir, ölüm denilen oburun varlığına razı değildir, ölümden kurtulayım diye dolaşır, dünyanın dört bir yanını gezer. Fakat, nereye giderse gitsin, önüne gürleyip duran mezar çıkar. "Kimin mezarı?" diye sorsa "Bu, Korkıt'm mezarıdır"-diye cevap alır. (...) Özü kararsız, özü hünerli, bilge Korkıt, ondan sonra derin düşünceyle dolanıp yürüyüp başka bir hüner bulur. Su üstü ne kilim yayıp akarsu ile birlikte ömür akarsuyu gibi yavaş yavaş akarak ken disinin yaptığı ilk kopuzla, yer yüzünde ki ilk küy âletiyle "küy" adlı güzel şarkıyı çalar (Aça, 2000: 49).

Bu Kazak efsanesinden de anlaşıldığı üzere bozkır kültüründe çok eski zamanlardan bugüne kadar dombıra ve kopuz eşliğinde küyler çalınmış ve dinlenmiştir. Bunun da başlatıcısı ve yaratıcısı olarak Türk dünyasının ortak değeri olan Dede Korkut bilinmektedir. Kazak halkı bozkır yaşamında her zaman dombıra ve kopuz eşliğinde küyler dinlemiş ve gönlünü rahatlatmıştır. Bu küyler Kazak halkının hem tarihi hem de kültürel hazineleri olmuş ve halk tarafından da sahiplenilmiştir. Bu sahiplenme, dombıra ve küye olan sevgi Kazakistan'da birçok okulun açılmasına sebep olmuştur diyebiliriz.

Geçmişte olduğu gibi dombıra ile Kazak halkının kültürel değerlerini anlatmak ve yaşatmak için günümüzde birçok dombıra okulları açılmıştır. Kazak halkı bu okullara çocuklarını göndererek atalarından kalan müzik mirasına sahip çıkmalarını ve dombıra çalmayı öğrenmelerini istemektedir.

Uzun yıllar boyu Kazak bozkırlarında çalınan ve sesiyle halkının gönlünde büyük yer etmiş olması, onun Kazakistan'da birçok okulunun açılmasına sebep olmuştur. Günümüzde müzik araştırmacılarına göre Kazak bozkırlarında asırlar boyu bölgesel, tarihi, medeni, küylerin melodisi, kurulumu ve söyleniş biçimleri gibi daha birçok açıdan incelendiğinde

Kazakistan'da 7 farklı küy söyleme geleneği ve okulları ortaya çıkmıştır. Bu dombıra okulları bölgesel ve ustalarının isimleri ile bilinmektedir.

Kazak halkının birçok bölgesinde dombıra ile söylenen küyler, dombıra okullarının bölgesel olarak da çeşitlilik göstermesine yol açmıştır. Kazakistan'da yedi farklı dombıra okulun olması da bunun bir göstergesidir. Bu dombıra okulları:

> Şığıs, Arka, Karatav, Jetisu, Sır Boyu, Batıs ve Mangıstav"dır. Ayrıca dombıra da küy söyleme asıl iki sistemi kalıplaşmıştır. Doğu Kazakistan şertpe (mızrak) küy[1] geleneği ve Batı Kazakistan tökpe küy[2] geleneği. Kazak halkının etnografik kalıplaşma tarihi dönemlerinden bakıldığında şertpe küy Türk-Moğol; tökpe küy Oğuz-Kıpçak medeniyeti içerisinde kalıplaşmıştır diyebiliriz. Şertpe küycülük geleneği, Doğu, Arka, Karatav, Jetisu sanatlarına özgüdür. Şertpe küycülük geleneğinin yağın olduğu yerler, Doğu Kazakistan, Semey; Orta Kazakistan Karagandı, Almatı ve Güney Kazakistan bölgeleridir. Tökpe küycülük geleneği, Batı, Sır Boyu ve Mangıstav bölgelerinde kalıplaşmıştır. Tökpe küycülük geleneğinin yağın olduğu yerler, Batı Kazakistan, Atırav, Aktöbe, Kızılorda ve Mangıstav bölgeleridir (Ebuğazı, 2016: 72).

Kazak halkı bağımsızlıklarını aldıktan sonra dombıra ve küy okullarının açılmasına büyük önem vermiş ve çocuklarını da bu küyleri dombıra çalarak söylemeleri için bu okullara göndermiştir. Ancak bu durum Sovyet döneminde yani bağımsızlık öncesi bazı zorluklar ve baskılardan dolayı yaygınlaşmamıştır. Bu baskı ve zorluklara rağmen XIX. ve XX. yüzyıllarda küy geleneğinin ve türlerinin özel olarak gelişmesi dönemdir. Dombıra çalarak küy söyleme ve küy ortaya çıkarma sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. Kazak halkı küye olan yoğun ilgisi ve sevgisi küycülük okullarının açılmasına sebep olmuştur. Müzik medeniyetin gelişmesinde ve çıraklar yetiştirilmesinde küy okullarının büyük katkısı olmuştur. Yetişen küy sanatçılarının sayesinde küylerin sanatsal değeri artmıştır ve birçok küy sanatçısı yetişmiştir. Bundan dolayı da Kazakistan'ın birçok bölgesinde dombıra ve küy okulları açıldı. Kazakistan'da dombıra ve küy okullarının gelişmesi ve kalıplaşması aynı zamanda olmamıştır. Bu gelişme ve kalıplaşma XX. yüzyılın 60. yıllarına kadar sürdüğünü görürüz. Bu okullar şunlardır:

1. Qurmanğazı küycülük okulu
2. Davletkerey küycülük okulu
3. Tättimbet küycülük okulu

[1] Dombırayı yavaş olarak icra etme durumudur.
[2] Dombırayı hızlı olarak icra etme durumudur.

4. Qazanğap küycülük okulu

5. Karatav küycülük okulu

6. Mañgıstav küycülük okulu

7. Jetisu küycülük okulu (Muhitov vd., 1998: 20).

Kazakistan'da yukarıda bahsedilen küycülük okullarından başka iki önemli okul daha vardır: "Sır boyu okulu ve Altay-Tarbağatay okulu"dur. Bu isimlendirilmeler dombıra küylerinin çalındığı ve söylendiği bölgeler olarak adlandırılmıştır. Bu bölgesel isimlerden başka bazı dombıracılık okulları şahıs adları ile isimlendirilmiştir. Örneğin, dombıra sanatının en parlak dönemi XIX. yüzyıl dersek, o dönemin tanınmış halk küycüleri *Qurmanğazı Sağırbayulı* (1823-1896), *Davletkerey Şığayev* (1820-1892), *Tättimbet Kazanğapov* (1818-1862), *Qazanğap Tilepbergenulı* (1854-1927) adlı kişilerdir. Bu kişiler küycülük okulun oluşumunda etkili olan dombıra üstatlarıdır (Söylemez vd., 2021: 29).

Kazakistan'dan dombıra okullarının her bölgede olması; dombıra çalmak, öğrenmek ve küy söylemek için yoğun ilginin olması onun halk tarafından ne kadar önemli yerinin olduğunun bir göstergesidir. Kazakistan'da 7 farklı bölgede birçok dombıra ve küy okulu vardır. Bu her dombıra okulunun da kendisine has dombıra çalma ve küy söyleme geleneği oluşmuştur. Bu okullardaki farklılık coğrafi özelliklerinin yanında o dönemdeki dombıra ustalarının çalıp söylemesine de bağlı olarak farklılık göstermiştir. Bu da Kazakistan'da dombıra ve küyler açısında zengin bir kültürel mirasa sahip olmasını sağlamıştır. Bu dombıra ve küycülük okullarından bazıları hakkında bilgi verecek olursak:

3.1. Doğu Küycülük Okulu

> Doğu dombıracılık ve küycülük okulu geleneği geniş coğrafyalara yayılmıştır. Bu okul, Doğu Kazakistan, Semey, Altay, Tarbağatay, Şınğıstav, Şubartav, Ayaköz, Çin'in Doğu Türkistan bölgesi ve Moğolistan'ın Bayan-Ölgey bölgelerindeki Kazakların dombıra çalma ve küy söyleme geleneklerinde vardır. Doğu Kazakistan dombıra geleneğinde arkaik örneklerden oluşan efsaneler çoktur. Özellikle teris buravda çalınan "Şıñırav", "Añşınıñ zarı", "Samurıktın zarı", "Aksak kaz", "Aksak maral" vb. efsane ve hikâyeler dombıra ile söylenen eski yadigarlardır (Ebuğazı, 2016: 73).

3.2. Arka Küycülük Okulu

> Arka küycülük okulu Kazak halkının güney ve orta bölgelerinde kalıplaşmıştır. Arka küyleri felsefi, millî değerler, düşünce dünyası vb. konularının ağırlıklı olarak işlendiği zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Arka küyleri çoğunlukla sabırlı olma konusu üzerine kurulmuştur. Arka küycülük okulunun en yeteneklisi ve

> tanınanı Tättimbet Kazanğapulı'dır. Bu dombıra ustası ve küy söyleyicisi, ayrı bir ekol olarak dombıra okulunu kurmuştur. Onun izinden yetişen bir başka Arka bölgesi dombıracısı Toka Şoñmaulı'dır (Ebuğazı, 2016: 144).

Kazak dombıra ve küycülük okulları her bölgede ortak değerlerin halka ulaşmasında bir araç olmuştur. Bu okullar Kazak gelenek ve göreneklerinin, zenginliğinin, kültürel mirasının canlı kalmasına ve gelecek kuşaklara kaybolmadan ulaşmasında önemli role sahiptir. Kazak halkının dombıra ve küycüleri toplum içerisinde ayrı bir yere koyması onlara saygı ve büyük değer vermesi onların bu okullara verdiği önemi ortaya koymaktadır. Kazak halkı kültürel mirası olan destan, efsane, hikâye, masal, şiir gibi vb. türleri bu dombıradan dökülen küyler aracılığıyla duymuş ve öğrenmiştir. Günümüzde dombıra okulları geçmişe oranla daha da çoğalmış. Kazak halkı da çocuklarını kendi bölgelerindeki dombıra okullarına göndererek dombıra çalan yetenekli bir kişi olmalarını istemektedirler. Birçok Kazak akın, jırav ve düşünürleri de halkının yaşamındaki müziğin rolüne ayrıca değinmiştir. Örneğin şarkı hakkında Abay Kunanbay şöyle söylemiştir:

Doğduğunda dünya kapısını açan şarkı,

Şarkıyla yer altına girer vücudun,

Ömürdeki acılık-tatlılık hepsi şarkıyla,

Düşünsene, boşa eziyet çekme pervasızca (Kunanbay, 1954: 88).

Kazak halkı da Abay gibi dombırası ile halkına yol göstermiş kişilerden örnekler alarak çocuklarını dombıra kurslarına ve okullarına göndererek millî ruhunu yaşatmayı ve korumayı düşünmektedir. Ayrıca dombıra çalmak eskiden çok önemli olduğu gibi günümüzde de ayrı bir öneme sahiptir. Örneğin, "şarkıcı, akın ve küycüler halk içerisinde dolaşıp gezdiklerinden dolayı halkın yaşamını, düşüncesini ve isteklerini iyi bilmektedir. Söyleyicilerin konuları her zaman günlük meseleler olduğundan halk onlara saygı gösterir, koruyup kollar ve onlara değer verirdi. Kiyiz üye (Otağ) halk arasında dolaşmış bir akın veya jırav gelse, ev sahibi için bu büyük bir onurdur (Kalıbekova, 2011: 321). Eskiden de olduğu gibi Kazak halkı dombıra çalan ve söyleyenlere günümüzde de çok büyük değer vermektedir. Öyle ki Kazak halkı toylarında, kutlamalarında, eğlencelerinde yaşadıkları bölgedeki önemli dombıra ustalarını çağırır ve onların söz gücüne ve maharetine büyük değer verir. Dombıra okulları da bu açıdan ayrı bir önem kazanır. Bazı Kazak aileleri çocuklarının bu okullardan dersler alarak onlarında bölgelerindeki dombıra ustaları olmalarını arzu eder.

4. Kazakistan'da Önemli Dombıra Ustaları

Türk kültür tarihinde müzik çok eski zamanlara dayanmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde Türk halklarında müzik insanların eğlenmesi, duygularının ifade edilmesi, kültürel değerlerin taşınması ve yaşatılması gibi vb. duygu ve değerlerin aktarılma aracı olmuştur. Sözlü gelenek içerisinde icracı ve dinleyici arasındaki bağ müziğin aracılığıyla olmuştur. Türk halkları

destan, efsane, hikâye, masallarını, ağıtlarını vb. müzik ile anlatmış ve aktarmıştır. Müzik toplumların birleştirici gücü de olmuştur.

Türk halklarında müzik icracıların bazı farklı adlandırmaları olsa da onların hepsinde ortak olan şey müzik ve müzik aletlerinin önemidir. Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan âşıklık geleneğinde müziği icra eden kişi kadar onun kullandığı müzik aleti de önemli olmuştur. Müzik ve nazım ozanın tamamlayıcısıdır. Bu konuda Umay Günay şöyle der: "âşık edebiyatının bugün yaşayabilmesi için sürekliliği ve müşterekliği sağlayan unsurlar arasında "müzik eşliğinde nazım" özelliğini vurgular. Müzik aletlerinin Eski Türk devirlerinden günümüze kadar intikal ederek nesilden nesle miras kalması da bunun ispatıdır. Tarihten bugüne ulaşan müzik aletlerinin her birini Türk dünyasının müştereklerine bir delil, bir ispat olarak değerlendirmemiz gereklidir. Çünkü Türk halklarının arasındaki özel ortaklığı ispatlayan unsurlardan biri de sanattır. Sanat, halkları yakınlaştıran özel ve kudretli bir güçtür" (Günay, 1999: 6). Türk dünyasının ortak değerlerinden birisi olan sözlü gelenek aktarıcıları ve icracıları, söyledikleri şiir, şarkı, destan, efsane vd. ile haklarının duygu ve düşüncelerini anlatan kişiler olmuşlardır.

Sözlü geleneğin anlatıcısı ve taşıyıcıları olan kişiler, toplumlarının sesi olmuştur. Onların duygularını anlatan, onları eğlendirip coşturan akın ve jıravlar Kazak bozkırının çağlayan sesleri olmuşlardır. Kazak bozkırlarında sözlü geleneğin icrasında çoğunlukla kopuz, dombıra ve sıbızgı kullanılmıştır. Ancak akın ve jıravların çoğunlukla kullandığı müzik aleti dombıra olmuştur. Dombıra Kazak halkının bozkırdaki sesi olmuştur. Kazak halkı dombıraya çok değer vermektedir ve onu kutsal olarak görmektedir. Her Kazak evinde bulunması ve herkesin de dombıra çalmayı bilmesi gerektiği halkın ortak düşüncesidir. Dombıra, Kazakistan'ın bütün bölgelerine yayılmış ve birçok bölgede okulları açılmıştır. Halk dombıra öğrenmeye ve onun sesinden küyler dinlemeye çok önem vermektedir.

Kazakistan'ın farklı bölgelerinde kendisine has dombıra türleri ortaya çıkmış ve bunlar o bölgelerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu dombıra türleri yukarıda bahsettiğimiz gibi farklılıklarını hem bölgesel özelliklerden hem de dombıra icracıları tarafından ortaya çıkan özelliklerden almıştır. Kazak bozkırında önemli dombıra ustaları yetişmiş ve değerli eserler bırakmıştır.

Dombıra, Kazak halkının sesi olmuştur. Kazakistan'da birçok dombıracı yetişmiş ve onların icra ettikleri küyler halk arasında dinlenmiş ve akıllarda saklanmıştır. Kazakistan'da dombıranın özelliklerine ve icracılarının kendilerine has özelliklerinden dolayı farklı dombıra çalma ve söyleme geleneği ortaya çıkmıştır. Kazakistan'daki önemli dombıra ustaları ve bölgelerini şöyle sıralayabiliriz:

> Doğu bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Bayjiğit, Kızılmoyın Kuvandık, Beysembi Dönenbayulı, Kayrakbay Şelekenulı, Abay Kunanbayulı, Beyğalam

Aykınbayulı, Zamanbek Enjanulı, Beyisbay Şabanbayulı, Razdık Ahmetjanulı vd. Arka bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Tättimbet Kazanğanulı, Eşimtay Karımsakulı, Toka Şoñmanulı, Kızdarbek Törebayulı, Dayrabay Ernazarulı, Senbek Aydosulı, Abikey Hasenov, Akkız Ahmetova, Begimsal Orınbekulı vd. Jetisu bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Kojeke Nazarulı, Bayserke Kulışulı, Tilendi Atabayulı, Katşıbay Tavbayev, Temirbek Ahmetov, Nurğisa Tilendiyev, Elemes Talasbay vd. Karatav bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Sugir Aliulı, Madi Şevtiyev, Jappas Kalambayev, Tölgen Mombekov, Fayzolla Ürmizov, Borankul Köşmağambetov, Seyithan Alimbekov, Atabek Asılbekov vd. Sır boyu bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Mırza Toktabolatulı, Alşekey Bektibayulı, Dosjan Kurakulı, Akbala Jañğabılulı vd. Batı bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Balamaysan, Jantöre Ayşuvakulı, Boğda Karaulı, Mahammet Ötemisulı, Kurmanğazı Sağırbayulı, Davletkerey Şığayulı, Dina Nurpeyisova vd. Mañgıstav bölgesindeki önemli dombıra ustaları: Abıl Tarakulı, Esir Aytvakulı, Esbay Balustaulı, Kartbay Kalkamanulı, Kulşar Baktığaliulı, Öskenbay Kalmatbekulı vd." (Ebulğazı, 2016: 473-478).

Kazak halkı dombıranın yaşamlarındaki öneminin farkındalığı geçmişten günümüze kadar bilmiş ve onu hep değerli bir eşya, arkadaş, sırdaş ve yoldaş olarak görmüştür. Dombıranın etkileyici sesi halkın gönlündeki yankılanması olmuştur. Dombıra aracılığıyla Asya bozkırlarında Kazak halkının sesi yankılanmıştır.

Sonuç

Müzik, toplumların kültürel değerlerinin ezgisel olarak aktarılmasında bir araçtır. Türk dünyasının her yerinde müzik bir yaşam şekli olmuştur. Kazak halkının da yaşamında müzik önemli bir yer edinmiştir. Çok eski zamanlarda bile dombıra resimlerine rastlanılması onun Türk tarihi kadar eski bir müzik aleti olduğun göstermiştir. Türk halkları yaşamlarında dombıranın tellerinden dökülen etkileyici melodilerle gönüllerini dinlendirmiş, millî değerlerini korumuş ve aktarmıştır. Ayrıca kazak halkı dombırayla kendisine özgü yaşam biçimini, varlığını, gelenek ve göreneklerini vd. korumada da işlevsel bir özelliğe sahip olmuştur. Kazak halkı dombırayla vatan sevgisini, göçebe yaşam tarzının güzelliklerini ve değerlerini, iç ve dış güzellikleri ve tarihsel olayları gönüllere o etkileyici sesiyle işlemiştir. Bunun yanında üzüntü, hasret, kaygı, sevinç, dostluk, ihanet gibi duyguları halkına akın ve jıravlar aracılığıyla iletmede araç olmuştur. Kazak halkı toylarında, kutlamalarında, eğlencelerinde hep müzik eşliğinde eğlenmiştir. Kazak halkının kültüründe ve düşünce dünyasında dombıranın önemli bir yer edindiği görülmüştür. Kazak halkı, asırlar boyu

kültürel değerlerini, düşüncelerini ve duygularını dombıra ile anlatmıştır. Dombıra, bu sebeple Kazak kültüründe özel bir yere sahip olmuştur. Kazak halkı onunla ilgili birçok efsane ve hikâyeler yaratmıştır. Bundan başka dönemin yazarları, akınları, jıravları ve düşünürleri dombıra hakkında şiirler, şarkılar yazmış ve söylemiştir. Dombıra aracılığıyla sevdalılar sevdalarını, yiğitler kahramanlıklarını anlatmıştır. Dombıra ile akın ve jıravlar, dönemin sosya-kültürel yapısını, düşüncelerini, bazı olayların bilgelik sözlerle iletilmesi gibi vb. bütün duygu ve düşünceleri halka duyurmuş ve iletmiştir. Kazak bozkırlarında halkın eğlencesinde, coşkusunda, destan icralarında, kutlamalarında hep dombıra olmuş ve ondan çıkan büyüleyici sesle birçok küy halka ulaşmıştır. Dombıra okulları, halkın kültürel değerlerini müzik eşliğinde anlatmasında ve gençlerin müzik eşliğinde değerlerine sahip çıkmasında da önemli olduğu görülmüştür. Dombıra okulları sayesinde birçok dombıra ustası yetişmiştir. Bu okullardaki usta-çırak ilişkileri, müzik kültürünün ve kültürel değerlerin gelecek kuşaklara taşınmasında etkili olmuştur. Dombıranın Kazak millî değerlerini korumada, yaşatmada ve gelecek nesillere aktarmada da ne derece önemli bir yeri olduğu çalışma sonucunda elde edilen çıkarımlarındandır. Kazak halkı dombıra aracılığıyla çocuklarına kültürel değerlerini öğretmiştir. Ayrıca Kazak halkı çocuklarının millî bilince sahip bireyler olmasında dombıradan yararlanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açа, M. (2000). Kültür-medeniyet kahramanları ve Türk müzik aletlerinin ortaya çıkışı hakkında teşekkül etmiş bazı efsaneler. *Milli Folklor*, 45, 43-51.

Adiyeva, P. -Turan, F. A. (2016). Türk halklarının anlatılarında müzik aletleri ve onlarla ilgili mitik anlatılar. *Bilig*, 78, 309-326.

Ebuğazı, M. (2016). *Kazaktıñ dombıra öneri*. Almatı: Nursat Baspası.

Erqaliyeva, J. -Şakuzadaulı, N. (2000). *Kazak kültürü*. Almatı: KATEV Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı.

Göher Vural, F. (2011). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletlerinde*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Günay, U. (1999). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kalıbekova, A. (2011). *Kazak halık tärbiyesiniñ asıl murası*. Almatı: Bavr.

Karjavbayulı, S. (2010). Ata dombıra. *Dala men Kala Gazeti*. 47, 376.

Konıratbayev, T. (2011). *Kazak muzıkasınıñ tarihı*. Almatı: JCS RPBK.

Kunanbay, A. (1954). *Yesli umer blizkiy-skorben çelobek*. T. 1, Moskva.

Muhitov, K. vd. (1998). *Dombıra önerin damıtuvdıñ memlekettik bağdarlaması*. Almatı: Respublikalık Baspa Kabineti.

Seyfullin, S. (1986). *Öleñder men poemalar. Bes tomdık şığarmalar jiynağı*. T. 1. Almatı: Jazuvşı.

Sarıbayev, B. (1980). *Kazaktıñ muzıkalık aspaptarı*. Almatı: Öner.

Sartkojaoğlu, K. (2012). Eski Türk dombrasındaki saz yazı. *Turan-Sam: Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, IV (14), 11-20.

Söylemez, O. vd. (2021). *Ozanların gözüyle/sözüyle dombıra*. Ankara: Bengü Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Yertayeva, Bağdat. (1987). Yaşı, 37. Türkistan/Kazakistan. Yüksek Lisans Mezunu. (Görüşme: 13.05.2024)

KK-2: Tanauova, Jupar. (1963). Yaşı, 61. Türkistan/Kazakistan. Üniversite Mezunu. (Görüşme: 21.05.2024)

KK-3**:** Joldıbayev, Gülmira. (1983). Yaşı, 41. Çimkent/Kazakistan. Üniversite Mezunu. (Görüşme: 03.06.2024)

Extended Abstract

Kazakh culture is a culture with a rich Turkic heritage, and an important part of this culture is the dombra. Dombra has left deep traces in the historical and cultural memory of the Kazakh people and has played an important role, especially in music and social life. Dombra, a traditional instrument, is a two-stringed Turkish folk instrument and has a deep meaning in the language and culture of the Kazakh people. Dombra is identified with songs that tell about the hardships, heroic stories, love, and daily lives of Kazakhs throughout history. This instrument is used as a tool to convey emotional moments, social events, and mythological elements experienced by the people. The nomadic lifestyle of the Kazakhs in the past, wars, valor, struggle for independence, and the transfer of cultural values from generation to generation increase the importance of the dombra in terms of cultural heritage. Especially in the Kazakh steppes, songs accompanied by dombra have served as a function that keeps the society together, unites, and strengthens people spiritually. In Kazakh culture, the dombra is not only a musical instrument but also a symbol of identity and belonging. The playing of the dombra glorifies the distinctive values of the Kazakh people. Values such as harmony with nature, independence, freedom, and courage find expression in dombra. In addition, dombra has an important place in social life. Especially at weddings, festivals, and important social events, celebrations are held by playing the dombra, which symbolizes the unity of the people. Dombra, which strengthens social ties, also makes a great contribution to the language and oral culture of the Kazakh people. The melodies played by the dombra become one of the primary tools in oral expression. Many Kazakh folk songs and epics are performed to the accompaniment of dombra, which keeps the history, mythology, and values of the people alive. These songs allow younger generations to connect with the past, learn their traditions, and keep their cultural heritage alive. In Kazakh culture, the dombra is much more than a musical instrument. As a symbol reflecting the cultural values of the society, social solidarity, and identity, it keeps the historical memory of the Kazakh people alive and strengthens the spiritual strength of the people. Dombra helps Kazakhs to establish a strong bond not only with the past but also with each other. In Kazakh culture, the dombra plays an important role in the transmission of the cultural values of the people. Dombra is not only a means of musical expression but also a bridge that carries the historical past, traditions, and social norms of Kazakhs from generation to generation. Traditional songs, heroic epics, folk tales, and proverbs are passed down from generation to generation, accompanied by dombra. In this respect, dombra is a learning tool, a part of public education and the preservation of cultural heritage. Kazakh people are a society that has adopted the tradition of oral culture. Dombra has a great place in keeping this tradition alive. Children, young people, and other members of society not only have fun with epics and songs told to the accompaniment of the dombra but also learn social values, ethical rules, and moral principles. Dombra enables these values to be permanently engraved in the memories by combining them with music. Social structure

and values such as the Kazakh people's struggle for independence, quest for freedom, and nomadic lifestyle, are also kept alive through dombra. The transmission of cultural values is not limited to songs; playing the dombra also carries traditional mastery and knowledge. By learning how to play the dombra, young generations not only acquire musical skills but also comprehend the social meaning, importance, and historical context of this instrument. This process strengthens the cultural identity of the people and contributes to the preservation of traditional musical forms and rituals. In addition, the dombra is a means of forming a personal and social identity in Kazakh culture. Each dombra melody tells about the history and values of a culture, a people. These songs reflect the people's philosophy of life, their social roles, and the way they cope with the difficulties in their daily lives. Therefore, the dombra plays an important function not only as a musical instrument but also as a cultural carrier. In this respect, in Kazakh culture, the dombra is one of the most effective ways of transmitting the identity and values of a people from generation to generation, keeping them alive in the memory of the people.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale için gerekli olan Etik Kurul Belgesi, Ahmet Yesevi Üniversitesi'nden alınarak 13 Aralık 2024'te baş editöre iletilmiştir. / *The Ethics Committee Certificate required for the article was received from Ahmet Yesevi University and forwarded to the editor-in-chief on December 13, 2024.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1602704
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 56-81.

Araştırma Makalesi
Research Article

GÜNAH KEÇİSİ ALGISININ NEDENLERİ ÜZERİNE

♦

ON THE CAUSES OF SCAPEGOAT PERCEPTION

Nazife ÖZDEMİR[*]-Gülin ÖĞÜT EKER[**]

ÖZ: Bir kişinin veya topluluğun şanssızlığının, felaketlerinin, hastalıklarının ve günahlarının sembolik olarak kendisine yüklendiği, salınıp taşlandığında, bir nehre veya denize atıldığında tüm bu olumsuzlukları beraberinde götüreceğine inanılan her türlü nesne, hayvan, kuş veya insan olan günah keçisi, konunun uzmanlarınca daha çok suçlama, kefaret ve kurban kapsamında ele alına gelmiştir. Günah keçisi algısının ortaya çıkmasında dinlerin, özellikle de Museviliğin önemli bir etkisinin olduğu bilinen bir gerçektedir. Günah keçisi algısının nedenlerini sadece dinle ilişkilendirmek doğru değildir. İnsan zihnini, psikolojisini, kültürünü, sosyal ve ekonomik yapısını, iktidar olgusunu dikkate almadan günah keçisi algısının nedenlerini layıkıyla anlamak mümkün değildir. Bu çalışmada günah keçisi algısının psikolojik nedenlerinin yanı sıra, dinsel, sosyal, kültürel, tarihsel, etniksel, eğitimsel ve ekonomik nedenleri üzerinde kapsamlı bir şekilde durulmuştur. Ortaya koyulan nedenler ışığında, insanlığın hoşgörü zemininden hızla kaymakta olduğu günümüzde, günah keçisi algısının çok daha etkili ve yıkıcı bir şekilde yeniden gündeme gelebileceği düşünülmektedir. İnsanlığı büyük yıkımlara götürebilecek günah keçisi algısının yeniden canlanmasının önüne ancak insanları insan ve doğa odaklı bir şekilde eğitmekle, sekülerleşmeyle, hoşgörü sahibi olmakla ve medenileşmekle geçilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Günah Keçisi, Psikoloji, Sosyoloji, Dinler Tarihi, Halkbilimi

ABSTRACT: *The scapegoat, which is any object, animal, bird or human being to whom the misfortunes, disasters, diseases and sins of a person or a community are symbolically attributed, and which is believed to take all these negativities with it when it is released, stoned, thrown into a river or the sea, has been dealt with by experts in the field mostly within the scope of blame, atonement and sacrifice. It is a well-known fact that religions, especially Judaism, have an important influence on the emergence of the scapegoat perception. It is not correct to associate the reasons for the scapegoat perception with religion alone. It is not possible to properly understand the reasons for the scapegoat perception without taking into account the human mind, psychology, culture, social and economic structure, and the phenomenon of power. In this study, in addition to the psychological reasons for the perception of scapegoating, religious, social, cultural, historical, ethnic, educational and economic reasons are comprehensively emphasized. In the light of the reasons put forward, it is thought that in today's world, where humanity is rapidly slipping away from the ground of tolerance, the perception of scapegoating may come back to the agenda in a much more effective and destructive way. It is concluded that the revival of the scapegoat perception, which can lead humanity to great destruction, can only be prevented by educating people in a human and nature-oriented way, secularization, tolerance and civilization.*
Keywords: *Scapegoat, Psychology, Sociology, History of Religions, Folklore*

[*] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Doktora Programı Öğrencisi/Ankara- nzfzdmr@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-0904-7414)
[**] Prof. Dr.-Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü/Ankara-eker@hacettepe.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0911-9502)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

İnsanoğlunun en karakteristik özelliklerinden biri olan "günah keçisi" ilan etme tutumu, dünya görüşlerine yönelik araştırmalar içerisinde özel bir yere sahiptir. İnsanoğlunun neleri, neden günah keçisi ilan ettiği, bu tutumuyla nelerin üstesinden gelmeye çalıştığı, bu tutumun ne gibi sonuçları yol açtığı gibi sorular dinler tarihi uzmanlarının, psikologların, sosyologların, tarihçilerin, siyaset bilimcilerin yanı sıra, halkbilimcilerin de üzerinde durdukları konuların başında gelmektedir. İnsanoğlunun bu kadim tutumu, günümüzde, daha çok ötekileştirme, ırkçılık ve dinsel fanatizm kapsamında ele alınıp sorgulanmaktadır.

"Günah keçisi" olgusu, konunun uzmanlarınca daha çok suçlama, arınma, kefaret ve kurban kapsamında ele alına gelmiştir. Bu çalışmada, insan topluluklarının düşünce ve inanç sistemlerinde tarih boyunca önemli bir yere sahip olan ve etkilerini günümüzde de devam ettiren günah keçisi algısının nedenleri, Türk toplumunun bu yöndeki tutumu da göz önünde tutularak çok daha kapsamlı bir şekilde araştırılacaktır.

1. Günah Keçisi Kavramı

Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend'de *"Bir kişinin veya topluluğun şanssızlığının, felaketlerinin, hastalıklarının ve günahlarının sembolik olarak kendisine yüklendiği, salınıp taşlandığında, bir nehre veya denize atıldığında tüm bu olumsuzlukları beraberinde götüreceğine inanılan her türlü nesne, hayvan, kuş veya insan."* (Leach ve Fried (ed.), 1972: 976) olarak tanımlanan günah keçisi kavramının İngilizcede ilk defa Kutsal Kitap'ın kimi bölümlerinin çevirmeni olan William Tyndale tarafından 1530 tarihli edisyonda kullanıldığını belirten Charlie Campbell, terimin, Tyndale tarafından Levililer kitabında Yahudilerin Kefaret Günü'nden bir ritüeli anlatırken icat ettiğine (Tyndale, "günah keçisi" terimini İbranice "Azazel"[1] kelimesinden çevirmiştir.) de dikkat çekmiştir: *"Burada kurban edilen iki keçi vardır. Birincisi İsrail'i affetmesi için Yehova'ya kurban edilir. Bu keçi bir günah sunusudur ve kurban edilmesi bir kefaret ödeme eylemidir. Vücudundan kalanlar topluluktan uzakta bir yerde yakılır. İkinci keçi ise bir yeraltı tanrısı olan Azazel'e adanmıştır. Bu keçiye Yehova'nın başrahibi tarafından "İsrailoğullarının tüm suçları, günahları, isyanları" yüklenir ve çöle gönderilir. Keçi köy sınırları dışına götürülür ve orada terk edilir.*" (Campbell, 2020: 25). Kimsenin olmadığı çöle bırakılan keçi hayatta kaldığı sürece insanların da günahlarının affedildiğine inanılmıştır. İnsanlar, yaptıkları hataların ve işledikleri günahların bedelini günahın oluşumunda herhangi bir dahli olmayan, kendisini savunamayacak başka bir canlıya yüklemişlerdir. Bu sayede hem içinde bulundukları suçluluk duygusundan kurtulmuşlar hem de günahı ve felaketi defettiklerine inanmışlardır. Suç, çöle bırakılan keçi sayesinde toplumdan uzaklaştırılmıştır. İnsanların keçinin üzerine yüklediği suç ve kabahat, din

[1] Azazil için bk. (Tuğ, 1991: 311-312).

adamları için özel ve güç dolu bir yer olarak kabul edilen çölde kalmıştır. İnsan; işlediği suçu, günahı ve kabahati başka bir canlı üzerine yükleyerek masumiyetini de tekrar kazanacağını düşünmüştür.

İsrailoğullarının tarihinde önemli bir yere sahip olan ilk keçinin kanını dökme ritüeliyle İsrailoğullarının tüm suçlarının, isyanlarının ve günahlarının başına yüklendiği ikinci keçinin çöle yollanması hakkında Richard Keraney, şu bilgileri aktarmıştır:

"İlk keçinin kanını dökme ritüeli tamamlandıktan sonra, kurban edilecek ikinci keçi, yani esas günah keçisi sahneye çıkar. Bizim araştırmamız açısından mühim olan bölüm şöyledir: Sonra Harun ellerini keçinin (günah keçisinin) başına koyar ve İsrailoğullarının tüm suçlarını, isyanlarını ve günahlarını itiraf eder. Böylece tüm günahtan keçinin başına yükledikten sonra hayvanı çöle yollar... Keçi, İsrailoğullarının tüm suçlarını ıssız bir yere taşıyacaktır. (Levililer 1 6: 20-2) Böylece arı olan, pis olandan ayrılır. Din adamına da artık arınmış olan mabede geri dönmek, abdest alma törenini başlatmak ve "kurbanın yağını günahların kefareti olarak sunakta yakmak" kalır (Levililer 16: 23). Bu bölüm Kutsal Varlık'tan, yani bizatihi Yehova'dan gelen bir uyarıyla biter: "Günahlarınızı bağışlatıp arınmak için, bu kefaret ayinini yedinci ayın onuncu gününde her yıl tekrarlayacaksınız." (Levililer l 6: 30); bu kutsal günde dua edecek, oruç tutacak ve günahlarınızdan arınacaksınız. Mesaj bundan daha açık olamaz. Tanrı'nın halkı, kutsal olmayanı dışarı atarak kutsallığını korur. Böylece hem Tanrı'yı teskin eder hem de kendi topluluklarından her türlü kötülüğün izini silerler. Bu arınma sayesinde, Tanrı'nın hizmetindeki Kutsal Millet'e dönüşürler. Bu pasajda göze çarpan bir yığın şey var: Öncelikle, keçi kötülüğü simgeleyen -ve kötülüğün yerine geçen- bir hayvan olarak karşımıza çıkıyor." (Kearney, 2012: 42-43)

Rene Girard, "günah keçisi" kavramını "kurban bunalımı" (Girard, 2018: 16-17) bağlamında ele almıştır. Girard'a göre, kurban genel anlamda toplumsal mekanizmayı tehdit eden şeylerin defedilmesine yöneliktir. Bu yönüyle kurban sunumu, toplumsal mekanizmayı koruyucu şiddet niteliğindedir (Girard, 2018: 167). Kurban mekanizması Girad'a göre, bir toplumun kötülüklerden arınmak, Tanrı'ya iyilikler sunmak ve kendisini affettirmek için içinden birini veya belli bir grubu kurban etmesidir (Girard, 2018: 25).

Girard, yukarıda da belirttiğimiz gibi, "günah keçisi"ni kurban seçimi ve sunumuyla özdeşleştirmiştir. İnsanın ya da toplumların içindeki şiddet eğilimi kurbana yönelmektedir. Toplumdan hem kötülüğün hem de şeytanın kovulması ve toplumların ya da kişilerin içindeki şiddetin bastırılması için yaşanan olumsuz hadiseyle herhangi bir ilgisi olmayan, kendisini savunamayacak nitelikte olan, intikam silsilesinin işletilmeyeceği kişi ya da canlı ya da canız varlıklar kurban olarak seçilmektedir. Kurban seçiminde bu kriterlerin gözetilmesine sebep olan şey, kurbanın yani günah keçisinin bir tür toplumsal atık olarak algılanmasıdır. Bu bağlamda, insan ve

toplumlardaki kin, nefret ve şiddet duyguları bastırılmakta, toplumsal huzur sağlanmaktadır.

Günah keçisi ile kurban mitleri arasında bağlantı kuran bir diğer isim, Kearney'dir. Kearney, pek çok kültürün yabancıları günah keçisi hâline getirmek için kurban mitleri ürettiğine dikkat çektikten sonra günah keçisi bulma meraklılarının toplumsal marazlardan sorumlu tuttukları bu yabancıları tecrit etiklerini ya da ortadan kaldırdıklarını kaydetmiştir. Böyle bir kurban etme stratejisi, Kearney'e göre topluluklara bağlayıcı bir kimlik bahşeder; yani kimlerin topluluğa dâhil edildiğine (biz), kimlerin topluluğun dışında bırakıldığına (onlar) dair temel bir farkındalık sağlar. Mutlu bir topluluk yaratmak için ödenmesi gereken bedel çoğu zaman bir yabancının dışlanmasıdır: 'Ötekinin', 'yabancının' sunağında kurban edilmesidir (Kearney, 2012: 41).

James Georhe Frazer, 'günah keçisi' kavramına ilkel zihne özgü bir olgu olarak bakmıştır ve insanların; günah, ızdırap, hastalık ve kötülüklerden kurtulmak için sıkıntıları cansız nesnelere, taş ve sopalara, hayvanlara; kötülüğüyse insanlara aktardığından söz etmiştir. Bunların haricinde ruhların, bir cisimle somutlaşarak görünür hâle gelen veya en azından onları insanlardan, köylerden veya kasabalardan çeken maddi bir aracıya yüklenen ruhlar olduğundan da söz etmiştir[2]. İlkel insanın gözünde sırtımızda bulunan bir yük, taş ve kütük gibi nasıl bir yerden başka bir yere bırakılabiliyorsa insana acı veren hastalıklar, sıkıntılar, ızdıraplar da insanlara, canlı ya da cansız nesnelere de aktarılabilirler (Frazer, 2019: 15, 16).

İlkel insanın sıkıntılarından kurtulmak için kullandığı bu yöntem, günümüzde de birçok yerde varlığını sürdürmektedir. Örneğin, Anadolu'nun birçok yerinde insanlar, üzerlerinde bulunduğuna inandıkları kötü enerjiden, kem gözden, hasetten, fesattan, nazardan kurtulmak için kurşun döktürmektedirler. Uygulanan bu ritüelle insanlar, yaşadıkları sıkıntıları cansız bir nesneye aktarmakta ve bu sayede psikolojik ve bedensel anlamda kendilerini rahatlatmaktadırlar. Bunun dışında, insanlar bazı kurbanları işledikleri günahların kefareti olarak ya da yaşadıkları sıkıntılardan kurtulmanın bir aracı olarak Allah'a sunmuşlardır. Bu bağlamda, Allah'a sunulan kurban ile yaşanılan sıkıntı ve günahlar canlı bir varlığa aktarılarak insanlar manevi anlamda kendilerini rahatlatmışlardır.

İnsanların günah keçisi olarak kullanılması zamanla ortaya çıkmıştır. Girard'ın "Günah Keçisi" adlı kitabında '*toplumsal atıklar*' olarak nitelendirilen bu insanların belirli özellikleri vardır. Genellikle bedensel ve zihinsel engelliler, kimsesizler, homoseksüeller, çingeneler, köle, dilenci gibi hemen gözden çıkarılabilecek insanlara veya bazı durumlarda da rahiplere,

[2] Frazer'a göre bu durum, "*fiziki olanla zihinsel olanı, maddi olanla maddi olmayanı birbirine karıştırmanın bir sonucudur. Zira ilkel insanın gözünde bir kütüğü, taşı veya herhangi bir yükü kendi sırtımızdan başka birinin sırtına yıkmak mümkün olduğunu göre, o zaman acılarımızı ve kederlerimizi de başka birinin sırtına yıkmak mümkündür*." (Frazer, 2019: 9).

sahne oyuncularına suç ve kötülük aktarılmaktadır. Bu kişiler yaşanan felaketlerin ve olumsuzlukların birinci derecede sorumlusu olarak görülmüşlerdir ve ortadan kaldırılmalarıyla birlikte topluma barış ve huzurun geldiğine inanılmıştır (Girard, 2015: 24).

Yunanistan'da günah keçisi 'pharmakos' olarak bilinir ve her yerde olduğu gibi felaketlerin ardından toplumu temizlemek için pharmakoslar kullanılırdı. Her felaketin ardından toplumun arınmasında bu kişiler kilit rol oynarlardı. Zaman içerisinde günah keçisi kavramı genişlemiş ve her felaketin ardından suçlamanın hedefi olan her türlü kişi veya grup, günah keçisini temsil edebilmiştir (Campbell, 2020: 33).

2. İnsanlık Neden Günah Keçilerine İhtiyaç Duyar?

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere günah keçisi kötülüğü, suçu ya da kabahati başka insanlara, insan topluluklarına ve cansız nesnelere yüklemek ve bu sayede kötülüğü ve uğursuzluğu uzaklaştırmak ve arınmak anlamına gelmektedir. Daha çok insan psikolojisiyle ilişkilendirebileceğimiz günah keçisi algısının psikolojik nedenlerinin yanı sıra, dinsel, sosyal, kültürel, tarihsel, etniksel, eğitimsel ve ekonomik nedenleri de vardır. Aşağıda, bu nedenler psikolojiden başlanarak sırayla ele alınacaktır.

2.1. Günah Keçisinin Psikolojik Nedenleri: Önyargı, Suçlama ve Ötekileştirme

Psikoloji ve sosyal psikoloji, günah keçisinin kişinin, kendi sorunları için başkasını suçlama eğilimine atıfta bulunduğuna dikkat çekmiştir. Bu suçlama süreci, genellikle kişinin suçladığı kişi veya gruba karşı önyargı duygularıyla sonuçlanan bir süreçtir. Elliot Aronson, Timothy D. Vilson ve Robin M. Akert de 'günah keçisi yapma'yı "kendilerini engellenmiş ya da mutsuz hisseden bireylerin saldırganlıklarını sevilmeyen, görünür ve görece güçsüz gruplara yöneltmesi" (Aronson vd., 2012: 793) olarak tanımlamıştır.

Elliott D. Hammer'in *Encyclopedia of Social Psychology*'nin ikinci cildine yazdığı "Scapegoat Theory" adlı maddedeki ifadesiyle günah keçisi yapmak, kişinin olumlu benlik imajını korurken, başarısızlığı veya yanlış davranışları açıklamak için bir fırsat olarak hizmet eder. Yine Hammer'in ifadesiyle günah keçisi yapmak, kişinin kendi zayıflıklarıyla yüzleşmek zorunda kalmaması adına genellikle kendi başarısızlıkları için bir vekil kullanması anlamına gelmektedir. Hammer, günah keçisi yapma kavramının Sigmund Freud'un savunma mekanizmaları olarak yer değiştirme veya yansıtma kavramlarıyla da bir şekilde tutarlı olduğuna dikkat çekmiştir. Freud'a göre, insanlar kabul edilemez hedeflere (örneğin ebeveynler, patron) karşı besledikleri düşmanlığı daha az güçlü olanlarla değiştirir. Benzer şekilde yansıtma, kişinin kendi kabul edilemez duygularını veya endişelerini başkalarına atfetme ve böylece onları kendi içinde inkar etme eğilimini ifade eder. Her iki mekanizma da, bu tür

duyguların sahibi oldukları fikrini reddetmelerine yardımcı olarak insanları yasa dışı arzularından veya korkularından korur. Bu nedenle, yer değiştirmelerinin veya izdüşümlerinin hedefi bir günah keçisi işlevi görebilir. Daha yakın zamanlarda, sosyal psikologlar günah keçisi olma eğilimini, benzer terimlerle, ancak bazı nitelikler ve açıklamalarla izah ettiler. Örneğin, yerinden edilmiş saldırganlık kavramı bu alanda oldukça fazla ilgi görmüştür. Bir kadın erkek arkadaşıyla kavga ederse eve gelip küçük bir yaramazlık için köpeğini tekmeleyebilir. O hâlde köpek onun günah keçisidir ve erkek arkadaşıyla kavgasının bedelini öder. Dövüşün ürettiği saldırganlık gerçek sebebine yönelik değildir, bunun yerine daha kabul edilebilir bir hedef olan köpeğe yöneliktir, çünkü erkek arkadaşına misilleme yapamaz veya karşı çıkamaz. Buna ek olarak, göreli yoksunluk teorisi, insanların günah keçisi yapma eğiliminin bir açıklaması olarak uygundur. Bu teori, insanların meşru olmayan nedenlerle nispeten kötü muamele gördüklerini hissettiklerinde olumsuz duygular yaşadıklarını öne sürmektedir. Örneğin, bir kişi, işi çok iyi olmayan ancak patronuyla arkadaş olan bir meslektaşının zam aldığını öğrenene kadar maaşından memnun olabilir. Artık kişi nispeten yoksundur ve kişi, daha düşük maaş aldığı için meslektaşına içerleyebilir. Diğer araştırmacılar, belirli bir grubu günah keçisi yapmanın en olası olduğu bazı koşulları belirlediler. Örneğin, günah keçisi yapılan grup, nispeten düşük güce sahip olma eğilimindedir. Aksi takdirde grup, kitlelerden getirdiği muhalefeti ezebilecektir. Günah keçisi yapılan grup aynı zamanda iç gruptan (birinin ait olduğu gruptan) farklı olarak bir şekilde tanınabilen bir grup olma eğilimindedir, böylece grup üyeleri kolayca tanımlanabilir ve istenmeyen durumla ilişkilendirilebilir. Son olarak günah keçisi kasıtlı veya kasıtsız olarak iç grup için gerçek bir tehdit oluşturma eğilimindedir. Örneğin, beyazlar için ekonomik beklentiler düşmeye başladığında siyahlara karşı linçler çarpıcı biçimde arttı. Afrikalı Amerikalılar, giderek azalan işler ve fırsatlar için daha büyük bir tehdit olarak algılandı ve bu nedenle acımasızca trajik şekillerde cezalandırıldı. Bolluk diyarında veya bir grup tamamen gizli tutulduğunda, o grup tehdit oluşturmaz ve bu nedenle günah keçisi olma fırsatı sunmaz (Hammer, 2007: 778-779).

Suçlamak ya da itham, hayatı olumsuzluklarla da kuşatılmış olan insanoğlunun belki de en eski davranışlarından biridir. Bu davranışı, kişilerin geliştirdikleri "savunma mekanizmaları" kapsamında da değerlendirmek mümkündür. Suçlama ya da ithamın insanlığın en eksi özelliklerinden biri olduğunu çocuklar üzerine yapılan basit bir gözlem ya da deney bile ortaya koyabilecektir. Bir hata, suç ya da başarısızlık söz konusu olduğunda çocukların genellikle birbirlerini suçlarlar. Suçlayan ya da itham eden çocuklar, suçladıkları ya da itham ettikleri kişileri sorunların sorumlusu ya da kaynağı olarak gösterirler, sorun ya da suçun sorumluluğunu kendilerinden atarak karşı tarafa aktarmaya çalışırlar. Bu tutumları, onların kendilerini hatasız, karşı tarafıysa hatalı olarak görme/gösterme eğiliminde olduklarını da gösterir. Çocukken sergilenmeye

başlanan bu tutum, bütün kültürleme girişimlerine rağmen ileriki yaşlarda da kendisini göstermeye devam edebilmektedir. Hayatının önemli bir kısmını hata ve başarısızlıklarla 'süsleyen' insanoğlu hata, yetersizlik ve suçların kimden ya da kimlerden kaynaklandığı konusunda her zaman özgüvenli ve dürüst davranamayabilir; kendisini korumak, küçük düşmemek ve bedel ödememek için hatayı, suçu ve başarısızlığı başkalarına –buna özellikle de çocukluk dönemlerinde kardeşler de dâhildir- yükleyebilir. Suçlama ya da itham, bazı insanlarda başlıca özellik hâline gelebilmekte, bu tutum sorunlu bireylerin geliştirdikleri savunma mekanizmalarının ana unsuruna dönüşebilmektedir. Suçlama ve itham tutumunda çocukların baskıcı bir aile ortamında yaşamış olmaları da etkili olabilmektedir. Sürekli eleştirilen, en ufak bir hatada ağır bir şekilde cezalandırılabilen, mükemmeliyetçi ebeveynlerin mükemmele odaklı dayatmalarına ve tavizsizliklerine maruz kalabilen çocuklar, çözümü inkârda bulmada, sık sık yalan söylemede ve başkalarını itham etme ya da suçlamada bulunabilmektedirler. Birey, çocukluk döneminin şartlarının neden olduğu bu tutumunu yetişkin olduğu ve sosyal ilişkiler kurduğu dönemlerde de sürdürebilmektedir. Burada bu tutumun sürdürülmesinde yetişkinlik dönemlerinde yaşanan yetersizliklerin yanı sıra toplumsal eleştiri ve baskıların da etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır.

İnsan zihni, olumsuz durumlar karşısında hemen bir gerekçe aramaya yönelir. Daha sonra bir başka şeye ulaşma ihtiyacı oluşur ve ilk bulduğumuz başkası (insan, nesne, hayvan, ağaç, hastalık) o sorunun sebebi olur ve zihnimiz içinde bulunduğumuz kötü durumun bizimle ilgili olmadığını yani bizim suçumuz olmadığını kabullenir. Olumsuzluklar hep başka şeyler yüzünden yaşanmıştır. Sorumluluk ve suç, başka bir kişiye ya da nesneye aktarıldığında kişi kendini daha rahat hisseder ve sorumluluğu üstlenmek ya da paylaşmak zorunda kalmaz. Ayrıca, başkalarını suçlayan kişiler aynı zamanda dışarıdaki insanların kendilerine yönelik var olan 'iyi' algılarını koruyabileceklerini düşünürler ve suçlayarak ve suçlanmayarak kendilerine yönelik olumsuz duyguları da ortadan kaldırmış olurlar.

Suçlama dürtüsüne neden sahip olduğumuzla ilgili çeşitli görüşler (teoriler) vardır ama bu konuyla ilgili kesin olarak bildiğimiz en önemli şey, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, ithamın/suçlamanın varlığımızın vazgeçilmez bir parçası olduğudur. Eski dönemlerde suçlama, Tanrısal bir felaketten kurtulmak için kullanılmış ve bu sıkıntılardan kurtulmak adına suçu başkalarına yükleyip günah keçileri yaratılmıştır. Günümüzdeyse büyük oranda insan kendini aklamak, hata yapmış olmanın ruhsal baskısından kurtulmak ve kendisine katlanabilmek için başkalarına suçu, kabahati atfedip onları günah keçisi ilan etmektedir. İnsan kusurlarının, suçlarının, günahlarının bazılarını gizlemekte gizleyemediklerini ise görmezden gelerek bunların nedenini başkalarında aramaktadır. İnsan beyni yapılan hatalara ve suçlamalara karşı sürekli açıklamalar üretip bunlardan kurtulmayı sağlamakta ve insan sergilediği her olumsuzluk için

kendini rahatlatacak bahaneler üretmektedir. Bu sayede insan kendini akıllı, mantıklı ve iyi olarak görebilmektedir. Böylelikle kendi başarısızlıklarının, yenilgilerinin açıklamasını yapabilmekte; değerli ve özel olduğu hissini koruyabilmektedir. İnsan zekâ, akıl, dürüstlük gibi melekelerine gereğinden fazla anlam ve değer yükleyebilmekte, kendisinin değerini içsel olarak yüceltebilmektedir. Yani, günlük hayatta bilişsel uyumsuzluğunu azaltmak için suçlama edimine başvurabilmektedir.

Suçu, kabahati ve günahları başka varlıklara, özellikle de etnik yapıları, inançları ve yaşam biçimleri nedeniyle ötekileştirilen insan topluluklarına yüklemek ilkel zihinde de görülmüştür. Örneğin Frazer, günah ve ıstıraplarımızı, bunları bizim yerimize üstlenecek olan başka bir varlığa aktarmanın ilkel zihne özgü bir kavram olduğuna dikkat çekmiştir. Frazer'a göre bu durum, "*fiziki olanla zihinsel olanı, maddi olanla maddi olmayanı birbirine karıştırmanın bir sonucudur. Zira ilkel insanın gözünde bir kütüğü, taşı veya herhangi bir yükü kendi sırtımızdan başka birinin sırtına yıkmak mümkün olduğunu göre, o zaman acılarımızı ve kederlerimizi de başka birinin sırtına yıkmak mümkündür*." (Frazer, 2019: 9). İlkel insan bu düşünceye göre hareket eder. Sonuçta ortaya insanın, taşımak istemediği bir sorunu ya da kabahati başka birine yüklemek uğruna ürettiği pek çok araç ve yöntem çıkmıştır. Özetle, düşük toplumsal ve entelektüel kültür düzeyindeki ırklarda vekâleten ıstırap çekme ilkesi oldukça yaygın bir kabul görmüş ve yaygın biçimde uygulanmıştır.

Günümüzde ise suçu başkasına yükleme hâli şekil değiştirerek de olsa devam etmektedir. Modern insan, yaşadığı her türlü sorun karşında suçlayıcı bir tutum sergilemekten kaçınmamıştır. Suçu ya içinde bulunduğu olumsuz şartlara ya da çevresinde gördüğü bir kişiye, gruba yöneltmiştir. Bu durum siyaset ya da politikayla uğraşanlar için de geçerli olmuştur. Her türlü ekonomik ve siyasi olumsuzluklardan sonra ya dış mihraklar suçlanmış ya da muhalefet suçlu ilan edilmiştir. Böylece kusurlar ve yetersizlikler başkalarına mâl edilmiştir.

Önyargı ve suçlama, aynı zamanda 'öteki'ni doğurmuş, 'ötekileştirme'yi insanlığın başlıca sorunu hâline getirmiştir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'de 'öteki' kelimesi, "*öteki diğeri, öbürü; sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan, öbür, diğer; mevcut kültürün içinde dışlanmış olan*." şeklinde tanımlanmıştır (TDK, Genel Açıklamalı Sözlük, 2021). Bireye veya toplumsal gruba göre dışta kalan, yabancı olan anlamında kullanılan 'öteki', "bilinenden ya da sözü edilenden ayrı; başka, diğer, öbür" şeklinde tanımlanmaktadır (Büyük Larousse, 1992: 9058). Türkçede kullanılan 'öteki', 'öte' kelimesinden türemiştir ve "iki şeyden, konuşulmakta veya göz önünde tutulmakta olandan geride kalanı" olarak tanımlanmaktadır. Birçok anlama sahip olan 'öte' ise dört farklı şekilde tanımlanabilir. Öncelikle "konuşanın, temel olarak aldığı bir şeyden daha uzak olan yer veya şey"dir. Ayrıca "bir şeyin, arkadan gelen kısmı" ve "öbür yan" anlamlarına geldiği gibi; sıfat olarak da "konuşana

göre uzakta olan"dır. (TDK, Genel Açıklamalı Sözlük, 2021). Öteki kavramı, son yıllarda sosyal bilimlerde bir kavram olarak sözlük anlamındaki tanımını aşan bir içeriğe sahiptir. Bu tanımlara göre, Türkçede, antropolojik manada "bizden olmayan insanlar" olarak isimlendirilen 'öteki', sıfat ya da zamir hâlleriyle de bu düşüncenin kültürel yönünü işaret etmektedir. Uzaklık, gerilik, arkadalık, bu kelimenin en önemli bileşenleridir ve beraberinde anlamsal olarak bir mesafeyi ifade etmektedir (Yahya, 2021: 29).

Öteki kavramının felsefi alanda değerlendirilmesi konusunda Levinas, Sartre, Kierkegaard ve Heidegger gibi düşünürlerin varoluşçu felsefe bağlamında konuyu ele alma sebepleri, 18. ve 19. yy'da gelişen dünya ve toplum şartlarından dolayı yaşanan bunalım ve çalkantıların 20. yy'a taşınmasıdır. Varoluşçu filozoflar, bu yüzyılda savaşlardan, ekonomik krizlerden, kitlesel ölümlerden bunalanların yanında, açlık ve sefaletten ölen Avrupa'ya şahit olan, yoksullaşan, yoksunlaşan, yabancılaşan ve ötekileştirilen kişileri, bir birey olarak hem 'özne' hem de 'nesne' hâlleriyle değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda Sartre'ye göre; öteki kendini her zaman benim dışımda bir özne olarak sunan varlıktır. Hükmetme ve boyun eğme karşıtlığı içinde olan insan için başkaları cehennemdir. 'Öteki' Sartre için olumsuzluğu ifade eder. Atıl ve başka bir molekülden ayrı bir molekül olarak kurgulanmıştır (Kılıç, 2006: 61). Varoluşçular öteki kavramını 'ben' sorunsalıyla temellendirmişlerdir. Ötekinin özneyle olan ilişkisinin anlamlandırılması için birey, ben, o, başka, kendini gerçekleştirme, varlık, var olma, var oluş kavramları bağlamında 'öteki'yi ele almışlardır.

Stuart Hall'a göre öteki; başka toplum bilim, insanbilim ve ruh çözümleme alanları olmak üzere değişik kültür çalışmalarında belli bir kişi ya da belli bir grup kimliği karşısında farklılık gösteren ya da alt insan olarak tanımlanan kişiler öbeğidir (Hall, 1996). Hall, 'öteki' kavramını daha çok ırksal olarak ele almıştır. Batı'nın siyah insanlarla karşılaştığı ve bunun ırksal farklılığı işaret etmeye dayandırılarak popüler temsilde kullanıldığı üç ana dönem olduğunu vurgular. Birinci karşılaşılan dönem, 16. yüzyılda Avrupalı tüccarlarla, Batı Afrikalı krallar arasındaki, üç yüz yıllık köle ticaretinin kaynağını oluşturan ilişkidir. İkinci karşılaşılan dönem, Avrupa'nın Afrika'yı sömürgeleştirmesi ve kolonyal bölgelerde Avrupalı güçlerin tırmanışıdır. Üçüncü karşılaşma dönemi ise II. Dünya Savaşı sonrası '3. Dünya'dan Avrupa ve Amerika'ya göçler dönemidir. Bu üç karşılaşma, Batı düşüncesinde 'ırk' ve 'ırksal farklılık' imgesini birleştirmiştir (akt. Kırel, 2010: 367-368). Hall, bu süreci tarihsel kökenlere dayandırarak incelemiştir. Bu süreç, hayatın algı evrelerini ve devimselliğini de etkiler; aynı zamanda üretilen ve yayılan temsillerin sıradanlaşmasıyla egemen (hâkim) olanın işine yarayacak bir popüler kültür imajı oluşturur. Sosyal ve kültürel farklılıklarla birlikte ötekilik; etnik köken, ırk, din, sosyo-ekonomik statü, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim gibi ayrıştırmalara da tabi

tutulabilir. Bu ulamların gösterdiği ortak öge bireysel ve toplumsal kimliklerdir.

Bauman'a göre öteki kavramının kökeninde kimliksel "çatışma" bulunmaktadır (Bauman, 2003: 65). Kimlik kavramı toplumsal süreç içerisinde şekillenmiştir. Toplumsallaşma süreci boyunca hepimiz bir kimlik duygusu ile bağımsız düşünme ve eylem yeteneği geliştiririz (Giddens, 2000: 43). Burada anlatılan kimlik, bireyin kendisini tanımlarken ve kişinin birey olarak kendisini gerçekleştirirken onu tanımamızı sağlayan bireyin sosyalleşme sürecinde edindiği bilgi ve davranışlardır. Bireyin toplumsallaşma sürecinde, kişinin oluşturduğu kimlikte içinde yaşadığı toplumsal yapıdan ve çevresinden öğrendiği bilgilerle kimliğini oluşturmaktadır. Burada iki kimlik türü oluşur: Ulusal kimlik ve yurttaşlık kimliği.

Ötekileştirme eylemi ötekinin kimliğinin yok sayılması değil, "tanıyarak dışlama" şeklinde görülebilmektedir (Semerci vd., 2017). Özünde kendinden farklı olanı dışlama göstergesi olan 'ötekilik', bireysel anlamda 'ben', toplumsal anlamda ise 'biz'den olmayandır. Kişinin kendisini algıladığı, konumlandırdığı ve kendisini ait hissedip tanımlandığı yere göre kendisinden farklı olan 'ötekiler' değişmektedir. Burada ötekilerin belirlenmesinde etnisite, din, ırk, cinsiyet, sosyal statü, cinsel yönelim gibi faktörler etkilidir.

Kearney, öteki ve ötekileştirme konusuna, içimizdeki tekil ötekiliğe vurgu yaparak temas etmiştir: *"Huzurumuzu bozan bir başkalıktan aslında bizzat mesul olduğumuzu kabullenmek yerine, suçu üstümüzden atmak için her yolu deneriz. Başlıca yollardan biri, başkalarını "yabancı" diye yaftalayıp günah keçisi ilan ederek hayatımızı kolaylaştırma çabasıdır. Böylelikle kurbanlık yabancıyı bir canavara veya fetiş-tanrıya dönüştürürüz. Ancak her iki durumda da, karşımızdaki yabancıyı, içimizdeki tekil ötekiliğe karşılık gelen tekil bir öteki olarak tanımayı reddederiz. Öteki-olarak-beni tanımak istemeyiz."* (Kearney, 2012: 17-18).

İnsanlığın en eski 'öteki'si hayvanlar olmuştur. Kendisini doğadan ve hayvanlardan uzaklaştırdıkça 'insan' olma bilincine ulaştığını düşünen insanoğlu, insanlığının ve 'uygarlığı'nın ölçüsünü kendisini hayvanlarla mukayese ederek ortaya koymaya çalışmıştır.

İnsanın kendisini doğayla onun farklı yaşam formlarını temsil eden hayvanları ötekileştirdiğine dikkat çeken İsmail Gezgin, 'öteki'nin kendini görmek, kimliklendirmek isteyenlerin mecburiyeti olduğunu kaydetmiştir (Gezgin, 2020: 40). Gezgin'e göre insan, insan olma bilincine hayvanları kendisine ötekileştirerek ya da yabancılaştırarak ulaşmıştır (Gezgin, 2020: 15-169). Bu da insanoğlunun, ilk ötekileştirme ya da yabancılaştırma girişimi olarak nitelendirilebilir. Başka bir deyişle insanoğlunun ilk ötekileştirdiği ya da yabancılaştırdığı şey, doğa ve hayvanlar olmuştur.

2.2. Günah Keçisinin Sosyal ve Kültürel Nedenleri

Günah keçisi olgusu, psikolojik kökenlere sahip olduğu kadar sosyal ve kültürel nedenlere de sahiptir. İnsanların mensubu oldukları aile ve toplumdan edindikleri inançları, pratikleri, davranış kalıpları, bilgileri, alışkanlıkları, teknikleri içeren kültür, kişinin içinde yaşadığı topluluğa ya da topluma benzemesini sağlar. Kültür, çoğunlukla olumlu işlevlere sahip olmakla birlikte olumsuz işlevleri de yerine getirir. Kültürlenme sürecine aile ortamında başlayan insanoğlu, ebeveynlerin tutum ve davranışlarını kendisine örnek alır, olayları ve nesneleri onlar gibi algılamaya, yorumlamaya ve tanımlamaya çalışır. Bu nedenledir ki, ebeveynlerin başka insanlara ve toplumsal kesimlere karşı sahip oldukları algılar ve sergiledikleri tutumlar, çocuğu da derinden etkiler. Kendilerinden önceki kuşakların aktardıkları kültürle kültürlenen ve içine doğdukları toplum içinde sosyalleşen ebeveynler, çocuklara dönük inanç, düşünce, davranış ve tutum aktarımları sırasında sahip oldukları kültürün olumsuz yönlerini de aktarırlar. Çocuklarının yanında başı açık kadınları hafif meşrep ya da başı kapalı kadınları yobaz olarak nitelendiren, farklı etnik kökenden ve inançtan gelen insanları ve kesimleri bu farklılıkları üzerinden aşağılayan ebeveynler, bilerek ya da bilmeyerek çocukların bu tür algılara sahip olmalarına neden olurlar. Kendilerine Alevi ya da Kızılbaş komşularının evlerinde yemek yememeleri ya da Sünni kızlarla erkeklerle ilişkilerinde dikkat etmelerine telkin edilen çocukların gelecekte bu kesimlere karşı dışlayıcı ve ötekileştirici bir tutum sergilemeleri her zaman ihtimal dâhilindedir.

Ebeveynler, özellikle de geleneksel toplumların ebeveynleri, çocuklarının mensup oldukları din konusunda da bilgili ve duyarlı olmaların isterler. Verilen din eğitimi, belli yaş aralıklarında din konusunda son derece duyarlı olan çocukları çoğunlukla olumlu etkilemekle birlikte olumsuz etkilere de yol açabilmektedir. Çocuklara verilecek kendi inançlarından olmayan herkesi kötü, kâfir ya da sapkın olarak görme bilinci dışlama, ötekileştirme ve günah keçisi ilan etme süreçlerine ciddi anlamda katkı sunmaktadır. Özellikle de inanç sistemlerinin özünde olmayan fakat halk arasında yaygın bir şekilde yaşatılagelen değerlendirme ve tanımlamalar, geleceğin büyükleri olan çocuklar üzerinde ciddi anlamda olumsuz etkilere yol açabilmektedir. Ebeveynlerin din eğitimi aşamasında yeterince duyarlı olmamalarının yanı sıra çocukların bu eğitimi alabilmeleri için ehliyetsiz, fanatik ya da radikal kişi ya da kesimlere teslim edilmeleri de itham etme, dışlama, ötekileştirme ve günah keçilerine dönük algı ve tutumlarının gelişmesinde oldukça etkilidir.

Ebeveynlerin politik tutumları da çocukların itham etme, dışlama, ötekileştirme ve günah keçilerine dönük algı ve tutumlarının gelişmesinde etkili olur. Kendileri gibi düşünmeyen, inanmayan ve aynı siyasi partiye oy vermeyen insanları sürekli kötüleyen, neredeyse bütün olumsuz gelişmelerle kötülüklerin nedeni olarak gösteren, bütün başarısızlıkların kaynağı olarak gören anne ve babalar, çocuklarının çok daha erken

yaşlardan itibaren benzer tutumları sergilemelerine neden olabilmektedirler.

Kültür ve değer aktarımında masal, atasözü, deyim gibi sözlü kültür ürünlerinin de önemli bir etkisi vardır. Çocuklara anlatılan kimi masalların kadınları ötekileştirdiği, onları günah keçisi konumuna sürüklediklerı bilinen bir husustur. Cinsiyetçi, insanları ve bazı toplumsal kesimleri etnik kökenleri ve inançlarından dolayı ötekileştiren anlatıların anlatılması, çocukların bu tür düşünce ve tutumları benimsemelerine neden olabilmektedir.

Kültürlenme sürecini aile ortamından itibaren yaşamaya başlayan bireyler, belli bir dönemden itibaren sosyalleşmeye başlarlar. Apartman ya da bahçe kapısının önünde, başka bir deyişle evle sokağı birbirinden ayıran eşikte başlayan bu sosyalleşme süreci, sokağa, oradan da mahalleye doğru genişleyerek devam eder. Başka ailelerin çocukları olan akranlarıyla vakit geçirmeye, onlarla birlikte oyun parklarına, okula ve sinemaya gitmeye başlayan çocuklar, yaşadıkları bu sosyalleşeme sürecinde aile bireylerinin dışındaki insanlarla da etkileşime geçerler. Ebeveynlerinin aktarımları doğrultusunda hayata ve topluma hazırlanagelen çocuklar, artık bu andan itibaren toplumu oluşturan diğer kesimlerden de bir şeyler öğrenmeye başlarlar; onlarla ilişkilerini sürdürebilmek, dâhil oldukları topluluklar içinde varlıklarını 'normal' bireyler olarak devam ettirebilmek için kişilerin ve sosyal grupların düşüncelerini, algılarını ve tutumlarını da benimsemeye başlarlar. Sosyal grup kimliğini üstlenen bireyler aynı zamanda o sosyal grupların değer yargıları ve davranışları üzerinden hareket ederler, iyi ve kötü nitelendirmelerini buna göre yapmaya başlarlar. Bu süreç, bireyin sosyalleşebilmesi açısından büyük yararlar sağlamakla birlikte yanlış, itham edici, dışlayıcı, ötekileştirici ve günah keçisi ilan edici düşüncelerin, tutum ve davranışların da benimsenmesine neden olabilmektedir. Dâhil olunan sosyal gruplar kadınlara, eşcinsellere, farklı siyasi görüşten, etnik kökenden ve inançtan gelen insanlara karşı sergiledikleri suçlayıcı, dışlayıcı, ötekileştirici tutum ve davranışları bireylere dayatabilmekte, benimsemeyenleri gruptan dışlayabilmektedirler. Bu dışlama belli bir sosyal grup tarafından gerçekleştirilebileceği gibi geleneksel toplumların düşünce kalıplarını, normları, davranış ve tutumları benimsemeyen bireyleri toplumun dışına itmeleri şeklinde de gerçekleşebilmektedir.

Günah keçisinin sosyal işlevleri üzerinde gazeteci kimliğiyle duran Barışkan Ünal, önemli sosyal roller oynayan, baskın sosyal düzeni savunan, bir grubun "sosyal imtiyazını" idame ettiren mitlerin temel değerleri ve ana inanışları ilan edip koruduğuna dikkat çekerek J. Lule'un (Lule, 2001) kötülüğü ve kabahati somutlaştıran günah keçisinin çoğu zaman bu rolü yerine getirdiğini ifade ettiğini kaydeder. Lule'a göre günah keçisi, sosyal inanışları göz önünde bulundurmayan ya da bunlara karşı çıkanların sonlarının ne olacağı konusunda dramatik hikâye sunar. Günah keçisi, küçük düşürülür ve aşağılanır, bunlardan uzak durulması gerektiği insanlara

iletilir. Dolayısıyla, insanlar ve toplumlar, aslında birilerini suçlamak ve istismar etmek için günah keçilerine ihtiyaç duyarlar. Yine Lule'a göre günah keçisi miti sadece bu bireylerle dalga geçmekle ve onları küçük düşürmekle de kalmaz, aynı zamanda bu bireyler tarafından dile getirilen konuları, problemleri ve yanlışları açıklar. Bunun yanında mit, benzer yolu takip edebileceklere uyarı hizmeti görür. Böylelikle günah keçisi, sosyal düzenin dışına çıkmaya çalışanlara dair önemli bir uyarıdır. Toplumsal kurallardan ve yollardan ayrılmamak gerektiğini hatırlatır. Aksinin yapılması halinde ancak küçük düşürülme ve toplumdan dışlanmanın olacağı vurgulanır. Bu mit bu noktada toplumsal düzenin devamı için her daim kullanılan bir mittir. Bu yüzden de gerek hikâyelerde gerekse sinemada günah keçilerine sıkça rastlanması doğaldır. Öte yandan popüler kültürde mitler, çoğunlukla "günah keçisi" hikâyeleri anlatır. Böylece mitler, yoldan sapanların kötü sonuçlarla karşılaşacağını göstererek sosyal uzlaşıyı savunur ve yeniden teyit ederler (Ünal, 2018: 72-73, 76). .

Toplumların kendi sorunlarını, yetersizliklerini ve başarısızlıklarını kendilerini meydana getiren kimi sosyal gruplara ya da diğer toplumlara fatura edebildikleri de bilinen bir husustur. Bu tutum, günah keçilerini yaratma süreçlerinde oldukça etkili olabilmektedir. Toplumun sergilediği bu tutum, o topluma sonradan dâhil olan bireyleri de derinden etkileyebilmekte, böylece toplum tarafından geliştirilen bu tür tutumların o topluma dâhil olan yeni kuşaklara devredilmesine ve sürdürülebilmesine neden olabilmektedir.

2.3. Günah Keçisinin Dinsel Nedenleri

Yukarıda 'günah keçisi' terimi hakkında bilgi verilirken de dikkat çekildiği üzere, günah keçisi algısının ortaya çıkıp gelişmesinde dini inançların önemli bir yeri vardır. Nitekim 'günah keçisi' terimini ilk defa kullanan William Tyndale, bu terimi İbranice 'Azazel' kelimesinden çevirerek kullanmıştır. Tyndale, günah keçisi terimini, Eski Ahit'te yer alan Levililer kitabında Yahudilerin Kefaret Günü 'nünden bir ritüeli anlatırken icat etmiştir. Yukarıda da aktarıldığı gibi, bu ritüelde kurban edilen iki keçi vardır ve bu keçilerden biri İsrailoğullarını bağışlaması için Yehova'ya kurban edilir, diğeri ise bir yeraltı Tanrısı olan Azazel'e adanır. Yehova'ya kurban edilen keçi bir günah sunusu olup kurban edilmesinin nedeni, insanların işlediği günahlardır. Azazel'e sunulan keçiye ise Yehova'nın başrahibi tarafından İsrailoğullarının bütün suçları, isyanları, günahları yüklenip çöle gönderilir (Kearney, 2012: 42-43). Bütün suçları ve günahları yüklenerek çöle gitmek zorunda kalan bu keçi, insanların yaptıkları kötülüklerin bedelini ödemekle yükümlü tutulmuştur. Muhtemeldir ki bu günah keçisi, antik çağların bir 'günah keçisi' olarak insan kurban etme uygulamasının yerini almıştır. Bunda da kitabi dinlerin önemli etkisi vardır. Fakat insan kurbanı uygulamasının çeşitli dinler vasıtasıyla zaman zaman tekrar canlandığını da söylemek mümkündür. Nitekim Kearney de insan

kurbanı uygulamasının çeşitli dinler vasıtasıyla zaman zaman tekrar canlandığına dikkat çekmiştir (Kearney, 2012: 44)

Tarihin dinler arası savaşlarla dolu olduğunu, bu savaşlarda milyonlarca 'kâfir'in öldürüldüğü, özgürlüğünden yoksun bırakıldığı, sürüldüğü; kimi toplumların başlarına gelen felaketleri 'pagan'lara ya da kendi dinlerinden olmayan 'kâfir'lere mal ederek insan avına çıktıkları, Orta Çağ Hristiyanlarının her taşın altında Yahudi, Müslüman ve Çingene; Müslümanlarının ise Yahudi aradığı gerçeğini dikkate aldığımızda insanlığa barışı, kardeşliği, huzuru getirmeyi vadeden kimi dinlerin ya da dinlerin ötekileştirici ve düşmanlaştırıcı yorumlarının, günah keçisi algılarının zaman zaman çok şiddetli bir şekilde sürdürülmesinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bu dinsel kökenli tutuma zaman zaman ırkçı tutumların da eklendiğini dikkate aldığımızda insanlığın 'günah keçisi' algılarından ne derece muzdarip olduğunu anlamamız çok daha kolay olacaktır.

Günah keçisi terimi üzerinde durulurken de dikkat çekildiği gibi, kadınların kirli ve zaman zaman da günah keçisi olarak ilan edilmelerinde kimi dinlerin önemli bir etkisi olmuştur. İnsan hakları ve demokrasi odaklı gelişmelerin dünyanın her yerinde eşit düzeyde olmadığını görmekteyiz. Dünyanın bazı bölgelerinde hâlâ kadınların temel hak ve özgürlüklerinden yoksun bırakıldıkları, baştan çıkaran ve günaha davet eden varlıklar olarak nitelendirildikleri bilinen bir durumdur. Kadınlara dönük bu tutumun nedeni olarak da dinsel inançların gösterildiği herkesçe malumdur. Yaşanan onca değişim ve dönüşüme rağmen hâlâ bazı insanlar farklı dinlerden insanları ve kesimleri, hatta aynı din içinde farklı mezheplerden olan insanları ve kesimleri bile 'şeytanlaştırmaya' devam etmektedirler. Ülkemizde bile hâlâ bazı kesimler, dinsel inançları nedeniyle bazı kesimlerin kestiği hayvanları ve pişirdikleri yemekleri yemekten, karşılıklı kız alıp vermekten imtina etmektedirler.

Bütün bu ve buna benzer tespitler de göstermektedir ki, 'günah keçisi' algılarının ortaya çıkmasında ve sürdürülmesinde dinsel inançlar önemli bir rol oynamıştır. İnsan topluluklarının inançlar konusunda oldukça duyarlı olmaları, onların, dini otoriteler ve yöneticiler tarafından başkalarını günah keçisi ilan etme konusunda da istismar edilmelerine neden olabilmiştir. Günümüzün bazı 'demokratik' toplumlarında yapılan en basit siyasi seçimler bile dini duyarlılıklarıyla öne çıkan kesimlerce inananlarla ("Müslümanlar") inanmayanlar ("laikler", "ateistler", "deistler", "solcular", "Aleviler" vd.) arasında yaşanan kutsal bir savaş gibi algılanabilmektedir. Bu kesimler, bu algılarını mutedil kesimlere de benimsetmek için çaba sarf etmekten kaçınmayabilmektedirler.

Burada dinlerin, özellikle de Hristiyanlığın en önemli 'günah keçisi'nin Şeytan olduğu gerçeğini de ifade etmek gerekmektedir. Kökleri Zerdüşt inanç sistemine kadar giden Şeytan olgusu, hem kötülüğün kaynağının açıklanması hem de insanların işlediklerini günahların müsebbibi olarak gösterilmesi bakımından oldukça işlevsel olmuştur. Campbell'in

Hristiyanlığın günah keçisi 'Şeytan'ın gelişimiyle ilgili ifadeleri, Şeytan'ın bir melek görünümünden önce yılan ve kurt görünümüne, ardından da nasıl keçi formuna kavuşturulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Campbell, şeytanın Kilise'yle birlikte iniş çıkışlar yaşarken güçlü bir takipçi kitlesi de edindiğini; burada gelişerek Lucifer, Mephistopheles, Beelzebub, Leviathan, Karanlıklar Prensi gibi bir sürü farklı isim aldığını; bir zamanlar melek gibi resmedilirken bir hayvan (aslen bir keçi) formuna büründüğünü; daha sonra ise yılanımsı bir iblise, yılana ya da bir kurda dönüştüğünü kaydetmiştir. Şeytanın daha sonra bir melez haline geldiğine, her bir yaratıktan unsurlar taşımaya başladığına ve insani özellikler de gösterdiğine dikkat çeken Campbell, şeytanın büründüğü görünüşlerin, tıpkı boynuzlu tanrı gibi, pagan kültüründen alındığına dikkat çekmiştir (Campbell, 2020: 52).

Burada geçmişte İskitlerin, Hunların ve Türkmenlerin (Türklerin) Ye'cûc Me'cûc kavmi olarak nitelendirilmelerinde de başta Musevilik olmak üzere tek Tanrılı dinlerin etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Ye'cûc Me'cûc anlatılarının kökleri Tevrat'a kadar gitmektedir. Bu kavim, Tevrat ve Kur'an üzerinden Zülkarneyn yani Mekdonyalı İskender'le ilişkilendirilip kıyametin alametleri arasında da gösterilmiştir. İskender Türe, bu kavim hakkında Zülkarneyn bağlamında bilgi verirken İskitler, Hunlar ve Türkmenlerle ilişkilendirilmeleri üzerinde de kapsamlı bir şekilde durmuştur (Türe, 2000: 147-148):

Burada yaşanan doğal afetlerin de zaman zaman din referans alınarak toplumları oluşturan bazı kesimlerin günah keçisi ilan edilmelerinde etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Kuraklık, su baskınları, deprem gibi doğal afetler kendilerini dindar olarak nitelendiren çevrelerce 'günahkâr' ya da 'kâfir tarzı hayat' sürdüren kesimlerin inançsızlıklarına ve inançsızlık üzerine inşa edilen yaşam tarzlarına bağlanabilmektedir. Bu tür afetler ve büyük ekonomik sorunların, kutsal kitaplara örneklerine çokça rastlanan günahları ve azgınlıkları nedeniyle helak edilen kavimlerle ilgili anlatıların da etkisiyle 'dinsiz' ve 'ahlaksız' kesimlere mal edilmesi, bir yandan bu 'imansız' ve 'ahlaksız' kesimlerin 'günah keçisi' olarak ilan edilmelerine neden olabilmekte, diğer yandan da toplumların bu itham edici 'imanlı' kesimlerinin kendilerini arındırmalarına ve yüceltmelerine imkân verebilmektedir.

2.4. Günah Keçisinin Etnik ve Tarihsel Nedenleri

Tarih, insanlık için derin anlamlar ifade eden güzel gelişmelerin yanı sıra, insanlığın çeşitli sebeplerle yaptığı savaşlar, işkenceler ve katliamlarla doludur. Ortaya çıkan herhangi bir salgın ya da kıtlığın sebebi rahatlıkla etnik kökenleri ve inançları nedeniyle sevilmeyen topluluklarda ya da milletlerde aranmış, kimi topluluklar günah keçisi ilan edilerek ya yurtlarından sürülmüşler ya da kitleler hâlinde yok edilmişlerdir. Bu durumun dinler tarihi ve Tevrat üzerinden bilinen en popüler örneği, Yahudilerin ortaya çıkan salgın ve kıtlığın sebebi olarak gösterilip Mısır'dan

göçe zorlanmalarıdır. Yahudiler hakkında oluşan bu olumsuz algı, sonraki yüzyıllarda da kendini göstermeye devam etmiştir. Örneğin Endülüs topraklarının 16. yüzyılda Müslümanlardan arındırılması sırasında Müslümanların yanı sıra Yahudiler ve Çingeneler de sürgünden nasipleri almışlardır. Orta Çağ Avrupası'nda Şeytanın temsilcileri olarak gösterilen kesimleri arasında Müslümanların ve Çingenelerin yanı sıra Yahudiler de yer almıştır. Bu durum 20. yüzyılın başlarında da devam etmiş, Aryan ırkçılığı II. Dünya Savaşı yıllarında milyonlarca Yahudi'yle Çingene'yi yok etmiştir.

Dünya tarihinin günah keçisi bağlamında belki de en şansız kesimini Çingeneler oluşturmuştur. Kökenleri ve adlarıyla ilgili çok sayıda anlatının oluşturulduğu Çingenelerin bu adı almaları, sözlü ve yazılı kaynaklarca Hz. İbrahim'in Nemrut tarafından ateşe atılmasıyla ilgili anlatıyla ilişkilendirilmiş, bu anlatıda Hz. İbrahim'in ateşe atılması için kullanılan mancınığı tutan meleklerin, adları "Cin" ve "Gan" olan kız ve erkek kardeşlerin ensest ilişkiye girmeleri üzerine elleriyle gözlerini kapatmak zorunda kaldıkları için mancınığı bıraktıklarından ve Hz. İbrahim'in ateşe atılmasının ancak bu şekilde mümkün olabildiğinden söz edilmiştir (Mezarcıoğlu, 2010: 99-100). Anlatıya göre Çingeneler, bu Cin ve Gan adlı kardeşlerden dünyaya gelmişlerdir. Yani, Çingeneler bir ensestin ürünü olarak gösterilip lanetlenmişlerdir. Tıpkı Yahudiler gibi Tanrı tarafından lanetlendiğine inanılan Çingenelerin lanetlemeleriyle ilgili bir anlatı da Mısır'da Nil Vadisi'nde anlatıla gelmiştir. Aynı zamanda Avrupa'da yaygın olan bu anlatıya göre Çingeneler, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında kullanılan çivileri yapmışlardır ve bu nedenle de Tanrı tarafından lanetlenmişlerdir (Mezarcıoğlu, 2010: 98).

Lanetlendiğine inanılan bir diğer kavim, yukarıda da üzerlerinde kısaca durulan Yahudilerdir. Nitekim Kur'an-ı Kerim'de peygamberleri ve onların getirdikleri şeyleri yalanlayıp inkâr etmeleri sebebiyle Yahudilerin lanetlendiğinden haber verilmektedir: "*Kalplerimiz perdelidir dediler. Hayır; küfür ve isyanları nedeniyle Allah onlara lânet etmiştir. O yüzden çok az inanırlar."* (Bakara 2/88) Kur'an'da geçen bu ifadelerden ötürü İslam dünyasında Yahudilerin Tanrı tarafından lanetlenmiş bir kavim olduğuna inanılmış ve bu nedenle her olumsuzluğun altında Yahudiler aranmıştır.

Yukarıdaki bir iki örnek bile göstermektedir ki, geçmişte yaşanan çatışmalarla inanç farklığının neden olduğu ayrışmalar, başta Yahudiler ve Çingeneler olmak üzere, bazı kavimlerin aşağı ırklardan olduklarına hükmedilmesine neden olmuştur. Onlarla temasın, cinsel ilişkiye geçmenin hatta kestikleri hayvanları yemenin kirlenmeye neden olacağına inanılmış ve tarihin bu 'kirli' kavimleriyle ilgili tarihsel kökenlerden gelen bu algılar, eskisi kadar olmasa da günümüzde de yaşatılmaktadır. Burada bu tür kavimlerin etnik kökenleri, inançları ve yaşam biçimleri nedeniyle aşağılanıp günah keçisi ilan edilmelerinde onlara karşı beslenen kıskançlıkların da etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Nitekim sık sık sürgün edilen Yahudilerin kendi içlerinde sıkı bir dayanışmaya gitmeleri,

ticaret hayatında oldukça başarılı olmaları ve buna bağlı olarak da ekonomilere ve paraya hükmetmeleri, Aryan ırkçılığını zirveye çıkaran ve ardından Hitler'i iktidara getiren Almanya örneğinde olduğu gibi, bütün ekonomik buhranların arkasında onların görülmesine neden olmuştur. Üretimde, ticarette, para işlerinde ve bilimsel çalışmalarda başarılı olmaları, Orta Çağ Avrupa'sının Yahudiler hakkındaki algılarını yeniden canlandırmış, bu da milyonlarca Yahudi'nin tarihin 'kirli' kavimi olan Çingenelerle birlikte yok edilmesine yol açmıştır.

2.5. Toplumsal Cinsiyet Kimliği ve Günah Keçisi

Yukarıda günah keçisi kavramı ve günah keçisinin dinsel kökenleri hakkında bilgi verilirken günah keçisinin cinsiyet kimliği üzerinde de durulmuştur. Verilen bilgilerden daha yaratılış ve cennetten kovulmayla ilgili anlatılardan başlanarak kadının varlığının ve cinsel kimliğinin günah keçisi algısının ortaya çıkması ve sürdürülmesinde etkili olduğu görülmüştür.

Kadının günah keçisi olarak gösterilmesi konusu üzerine son dönemlerde yapılan en önemli ve etkili çalışmalardan biri, Jack Holland tarafından kaleme alınmış olup *Mizojini Dünyanın En Eski Önyargısı Kadından Nefretin Evrensel Tarihi* adını taşımaktadır. Holland, 2016 yılında dilimize de kazandırılmış olan kitabında kadının günah keçisi olarak nitelendirilmesi hususunu Eski Yunan'dan Roma'ya, Musevilikten ilk Hristiyanlığa, Yeni Dünya'dan Viktorya dönemine ve oradan da kendi dönemine kadar ele almıştır (Holland, 2016).

1800 yıl önce Roma-Katolik Kilisesi'nin kurucularından sayılan Tertullian'ın (yaklaşık M.S. 160-230) şu ifadesine yer veren Holland, kadının şeytanlaştırılmasının ya da günah keçisi olarak ilan edilmesinin dinsel kökenlerini Hristiyanlık üzerinden çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir: *"Şeytanı davet eden sensin! O ağacın mühürünü de sen çaldın. Tanrı'nın buyruğunu hiçe sayan sensin, şeytanın yaklaşamadığı kimseleri uyuşturan da sen. Tanrı'nın, yeryüzündeki görünümü olan erkeği de kolayca sen yere vurdun!"* (Holland, 2016:19).

Holland'a göre kadına duyulan nefret yani 'mizojini', Batı toplumlarının dünya görüşlerini temellendirmiş olup eski Yunan filozoflarının gökyüzünün yüksek katlarındaki ışıklı düşüncelerinden, 19. yüzyıl Londra'sının karanlık sokaklarına ve Los Angeles'ın otoyolda kadın cesetlerinin kanlı izlerini bırakan seri katillerine kadar uzanan yolda pek çok farklı biçimde gelişme göstermiştir. Holland'a göre ister 3. yüzyılın Hristiyan estetiğinde isterse Afganistan'daki Taliban rejiminde olsun, bu nefret hep kadın cinsinin aşağılanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihte en az bir kez, Ortaçağ çıkışındaki cadı avlarında bu nefret bir katliama dönüşmüş ve yüz binlerce (bazı tarihçilere göre milyonlarca) kadın, odun ateşinde

yakılarak öldürülmüştür. Hem uygarlığın yetiştirdiği büyük ve ünlü sanatçıların eserlerinde hem de modern pornografinin en bayağı resimlerinde hep bu nefret duyulan kadın motifini görmekteyiz. Kadına düşmanlığın tarihi gerçekten, bin yıllar boyunca süren ve Aristoteles'i Jack the Ripper'a (Karındeşen Jack), Kral Lear'ı James Bond'a bağlayan kendine özgü bir nefretin tarihidir. Bu tarih içinde bir cinsel birleşme, en kişisel düzlemde bile olsa, aşağılanma ve ayıp olarak algılanmaktadır. Bunu yaşayan kadın için bir aşağılanma ve bunu yapan erkek için bir ayıp… Belfast argosunda *to stiff* sözcüğünün iki anlamı var: "Bir kadınla yatmak" ve "öldürmek". Fakat buradaki öldürme, Fransızların la pelit mord (küçük ölüm) dedikleri ve orgazmdan sonraki kendinden geçme olarak betimlenen olgudan farklı bir eylemdir. "I just stiffed that cunt" cümlesi, "Onu vurarak öldürdüm." anlamına da gelebilir, "Onu becerdim." anlamına da. Hangi anlamda olursa olsun bu, 'kurban'ın değersizleştiği ve aslında kişiliksizleştirildiği anlamını taşımaktadır (Holland, 2016: 18-19).

Cinsiyet ve karakter konusu üzerine yaptığı çalışmasıyla tanınan Otto Weininger'e göre Hristiyanlıktaki günah olgusunun en eski nedeni ve anlamı, insanın sonsuzluktan ölümlü bir yaşama düşmüş olması, zamansal sınırsızlıktan dünyanın zaman sınırlılığı içine girmesi ve hiç bitmeyecek bir suçsuzluktan suça itilmiş olmasıdır (Holland, 2016: 23; Weininger, 1932). Tevrat ve İncil'in anlatımına göre, insanın sonsuzluktan ölümlü bir yaşama düşmüş olmasının, zamansal sınırsızlıktan dünyanın zaman sınırlılığı içine girmesinin ve hiç bitmeyecek bir suçsuzluktan suça itilmiş olmasının nedeni Şeytan'la ona uyan 'Kadın'dır.

Kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden toplumsal cinsiyet (Dökmen, 2015: 20) algılarının oluşmasında diğer faktörlerin yanı sıra dinlerin de önemli bir yeri vardır. Bu dinlerin başında da Musevilik gelmektedir ki Museviliğin başka bir deyişle Tevrat'ın kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasındaki olumsuz rolü üzerinde yukarıdaki bölümlerde sık sık değinilmiştir. Museviliğin neden olduğu bu toplumsal kimlik algısı, Hristiyanlık tarafından doruğa çıkarılmış, kadının cehennemin kapısı olarak görülmesine neden olmuştur. İslam, her ne kadar cennetten kovulma anlatısında Şeytan'a uyararak yasak ağaçtan yemeyi kadınla erkeğin birlikte gerçekleştirdikleri bir eylem olarak nitelendirmiş olsa da Müslüman toplumlar, Musevilikle Hristiyanlığın geliştirdiği bu bakış açısını benimsemekten kendilerini alıkoyamamışlardır. Bu bakış açısı, Kur'an dışındaki dini literatürle (peygamber kıssaları, hadis kitapları vd.) edebi literatürde yaygın bir şekilde yer almıştır. Yusuf Has Hacib'in "Kutadgu Bilig"inde yer alan şu ifadeler, Musevilik ve Hristiyanlık kaynaklı bu bakış açısını yansıtması bakımından oldukça önemlidir: *4511. Ey dost arkadaş, sana kesin bir söz söyleyeyim; bu kızlar doğmasa, doğarsa yaşamasa daha iyi olur. 4512. Eğer dünyaya gelirse, onun yerinin toprağın altı ya da evinin mezara komşu olması daha hayırlıdır. 4513. Kadınları her vakit evde muhafâza et; kadının içi dışı gibi olmaz. 4514. Yabancıyı eve sokma,*

kadını dışarıya çıkarma; bu kadınları sokakta gören göz onların gönlünü çeler. 4517. Yemekte, içmekte kadınları erkeklere katma; eğer katarsan, ölçüyü kaçırırlar. 4518. Kadını evden dışarı bırakma; eğer çıkarsa, doğru yoldan şaşar. 4519. Kadının aslı ettir; eti muhâfaza etmeli; gözetmezsen et kokar; bunun çâresi yoktur… (Yusuf Has Hâcib, 1959: 326-327).

Tevrat'ın yarattığı kadınla Şeytan'ı ilişkilendiren ve kadının cinsiyet kimliğini erkeklerin cinsiyet kimliği karşısında değersizleştiren bu yaklaşımın etkilerini Verbitski'nin Altay Türklerinden derlediği yaratılış mitinde de görmekteyiz. Söz konusu mitte ilk kadın, Erlik'in ruh üflediği kadındır. Bu kadının ruhu yılan gibi kindar ve pis kokmaktadır: *[Erlik], Ülgen'in yarattığı gibi kadınları yaratmaya başladı. Kamıştan kemikler, balçıktan beden yaptı. Fakat yapmış olduğu şeyler elinde kırıldı, dağıldı, ellerinde buruşturdu. Avuç içinde tutarak ona üfürdü… Bu arada Ülgen tarafından gönderilen bir köpek ağzında bir mektupla geldi. Bu mektupta sekizinci adama Maytere isminin verildiği yazılıydı. Üçüncü gün Ülgen Maytere'ye geldiğinde, yapılan son kadın henüz cansızdı. Maytere Ülgen'i karşılamaya gitti. Kendi yaratıklarını gözetmesi için köpeği görevlendirdi. Erlik de özellikle bunu bekliyordu. Henüz tamamlanmamış yaratıklara gelerek onlara kendi nefesiyle üfürdü. Bu şekilde ruh ve aklı insana yerleştirdi. Fakat insan olması gerektiği gibi değildi; ruhu yılan gibi kindar ve pis kokuyordu. Maytere bu olaydan habersizdi…*(Taş, 2002: 81).

Verbitski tarafından derlenen bu antropogoni mitinin Hristiyanlık üzerinde Tevrat etkileri taşıdığı açıktır. Ruhunu ve aklını Erlik'in verdiği bu ruhu yılan gibi kindar ve pis kokan kadın ile Âdem'e ilk eş olarak yaratıldığına inanılan Lilith arasında da bir bağ kurmak mümkündür.

2.6. Günah Keçisinin Eğitimsel Nedenleri

İnsan toplulukları klandan uluslaşmaya kadar içine doğan bireyleri eğiterek topluma ve hayata hazırlamaya özel bir önem vermişlerdir. Modern ulus devletlerin ortaya çıkmaya başladığı dönemlerden itibaren eğitim birliği ve sekülerizm odaklı bir görünüm kazanmaya başlayan eğitim faaliyetleri bir yandan ebeveynler diğer yandan da toplumların geliştirdikleri kurumlar üzerinden sürdürülmüştür. Dinlerin egemen olduğu dönemlerde eğitim kurumları çoğunlukla dini kurumların kontrolünde olmuş fakat ilerleyen dönemlerde bu dini kurumların yanı sıra seküler kurumlar da devreye girmeye başlamıştır. Geniş halk kitlelerini kapsayan geleneksel eğitim süreçleri değerlerin ve davranış kalıplarının aktarımının yanı sıra hayata ve geçim kaynaklarına odaklı geleneksel ekolojik bilginin öğretimi ya da aktarımını kapsarken belli elit kesimlerce sürdürülen eğitim faaliyetleri ise dini bilgilerin aktarımını, devlet yönetimine, edebiyata, sanata, astrolojiye ve bilime dayalı bilgilerin öğretimini kapsamıştır. İster geniş halk kitleleri arasında geleneksel biçimiyle isterse elit kesimlerin kontrolünde daha kapsamlı ve sistemli bir şekilde gerçekleştirilsin eğitim faaliyetleri çoğunlukla o toplumların değerlerine, dünya görüşlerine, inançlarına, sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik ihtiyaçlarına/çıkarlarına

odaklı bir şekilde sürdürüle gelmiştir. Bu eğitim süreçlerinde kültürün ve değerlerin aktarımı ve kimlik kazandırma çabaları önemli bir yer işgal etmiştir. Toplumlar, genç bireylerine kendi geçmişlerini ve değerlerini çoğunlukla sübjektif geçmiş bir şekilde aktarmışlar, bireylere en doğru inançların ve kültürlerin kendilerine ait inançlarla kültürler olduğunu benimsetmeye çalışmışlardır. Bu yöndeki çabalar bireyleri zaman zaman aşırı derece idealize edilmiş geçmiş/tarih, kültür ve inanç olgularıyla karşı karşıya bırakmış, geçmişe dönük husumetler, çatışmalar, diğer toplumları, kültürleri ve inanç sistemlerini olumsuzlayıcı algı, anlayış, görüş ve tutumlar gençlere miras olarak devredilmiştir. Bu tür olumsuzlayıcı algı, anlayış, görüş ve tutumların odağında da genellikle kadınlar, başka dinlerden ve kültürlerden olan toplumlar ve toplumsal kesimler yer almıştır. Rönesans, hümanizm, reform hareketleri, bilimsel devrimler, aydınlanma, sanayileşme, sekülerleşme ve ulus devletleşme gibi süreçler insan topluluklarının birbirlerine karşı sergiledikleri olumsuzlayıcı, dışlayıcı ve ötekileştirici algı ve tutumları zaman zaman asgari düzeye indirmekle birlikte Avrupa odaklı sömürgeleştirme girişimleri, ekonomik ve siyasal krizlerle bunların neden olduğu paylaşım savaşları, geçmişte bırakılmaya çalışılan olumsuzlayıcı, dışlayıcı ve ötekileştirici yaklaşım ve tutumları yeniden canlandırabilmiş, bazı toplumlar hem kendi içlerinde hem de başka coğrafyalarda cadı avlarına çıkarak ırkçı algı ve tutumları doruğa taşımışlardır. Uluslaşma süreci ve buna bağlı bir şekilde ortaya çıkan ulus devletler, her ne kadar insanı ve modernitenin kazanımlarını temel almış ve uluslararası çıkar ilişkilerini gözetmişlerse de hem kendi içlerindeki hem de başka coğrafyalardaki "vahşi ve uygar düşmanlar" olmadan yapamamışlardır. Geçmişteki eğitim faaliyetlerinde kendisini sık sık gösteren olumsuzlayıcı, dışlayıcı ve ötekileştirici algı, yargı ve tutumlar, bütün aydınlanmacı ve hümanist çabalara rağmen, 19. ve 20. yüzyılların modern dünyasının yanı sıra, günümüzün insan hakları ve demokrasi odaklı dünyasının da yakasından düşmemiştir. Kadınları, kız çocukları, farklı inançtan ve etnik kökenden kesimleri ve milletleri mağdur eden algı, yargı ve tutumlar, sadece dünyanın geri kalmış bölgelerinde değil, en gelişmiş bölgelerinde bile hâlen kendisini açıktan ve örtük bir şekilde hissettirebilmektedir. Bu algı, yargı ve tutumların sürdürülmesinde de bir yandan geleneksel eğitim faaliyetleri diğer yandan da kurumsal modern eğitim kurumları etkili olabilmektedir. Ülkeleri yöneten muktedirlerin hem kendi toplumlarına hem de yabancı toplumlara karşı izledikleri politikalar da zaman zaman baskılayıcı, cezalandırıcı, dışlayıcı, ötekileştirici ve hatta yok edici tutum ve davranışları körükleyebilmekte, bu tür muktedirlerin biçimlendirdikleri eğitim politikaları ile eğitim kurumları, bu algı, tutum ve davranışların genç kuşaklara aktarımında etkin bir rol oynayabilmektedir. Bu tür algı, tutum ve davranışların aktarılması ve sürdürülmesinde dini kurumlarla kendilerine sivil toplum örgütü sıfatı yakıştırılan dini cemaatlerin de etkili olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu tür algı, tutum ve davranışların sürdürüldüğü toplumların daha çok insan haklarını ve demokrasiyi dışlayan totaliter

rejimlerin çatısı altında yaşadıkları görülmektedir. Bu tür totaliter rejimlerin biçimlendirip desteklediklerı eğitim ve kültür politikalarının bireylere tek bir mutlak doğruyu benimsetmeye çalıştığı ve geniş halk kitlelerinin de bu tek mutlak doğruyu ya gönüllülük esasında ya da korkunun esareti altında benimseyebildikleri de bilinen bir husustur. Dünya üzerindeki milyonlarca kadının ve çocuğun en temel halk ve özgürlüklerden yoksun bırakılmaları ve yine milyonlarca insanın etnik kökenleri, inançları ve yaşam tarzları nedeniyle mağdur edilmeleri, hazırlanan bilimsel raporlarda sık sık dile getirilen en önemli sorunların başında gelmeye devam etmektedir.

2.7. Günah Keçisinin Politik Nedenleri

Günah keçisinin politik kökenleri üzerinde bir önceki başlık altında kısaca durulmuştur. Fakat konu üzerinde özellikle de Türkiye üzerinden durmaya devam etmekte yarar vardır. Günümüz Türkiye'si aşırı politize olmuş bir Türkiye'dir ve bu politize oluş toplumu neredeyse ortasından ikiye bölmüş durumdadır. Bu durumun ortaya çıkmasında ve sürdürülmesinde de iktidar odaklarının önemli bir rolü vardır. Muhalif kesimleri düşmanlaştıran, günah keçisi olarak ilan eden ve hatta sık sık ülkeye ve topluma ihanet etmekle itham eden muktedir çevreler, bu politikalarını etkin bir şekilde sürdürebilmek için devletin bütün imkânlarının yanı sıra, medyadan, eğitim kurumlarından ve kendilerine sivil toplum örgütü unvanı verilen cemaat çevrelerinden azami derecede yararlanabilmektedir. Muktedir çevrelerin etkisinde kalan toplumun önemli bir kesimi, izlenen politikaları mahallelere, sokaklara, evlere, kurumlara, işyerlerine, okullara, ibadethanelere taşıyarak olumsuzlayıcı, dışlayıcı, ötekileştirici ve günah keçisi ilan edici algı ve tutumların toplum içerisinde kök salmasına katkıda bulunmaktadır. Ortasından ikiye bölünen, kendi gerçeklerine bütünüyle aşırı politize olmuş bir yaklaşımla yaklaşan, gerilimin ve ayrışmanın doruğunda yaşayan, kendi dünya görüşünün ve politik tutumunun dışında kalanları ötekileştiren ve düşman olarak gören toplum gerçeği, muktedir çevrelerle onlara muhalefet eden kimi çevrelerin işini kolaylaştırmaktadır. Söz konusu tutum geniş kitleleri körleştirebilmekte; aklın, bilimin ve dünya gerçeklerinin dışına atabilmekte, telafisi oldukça zor sorunların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Ülkeyi yöneten çevrelerin neden oldukları sorunların müsebbipleri olarak sürekli olarak iç ve dış mihrakları göstermeleri ve bunları suçlamaları, onları destekleyen geniş kitleler tarafından da benimsenebilmektedir. Bu, yöneten çevrelerin işini kolaylaştırmakla birlikte geniş kitlelerin iktidar çevreleriyle kendilerini sorgulamalarının önüne geçebilmekte, sorunların büyük oranda içeriden kaynaklanmış olabileceği düşüncesini ve gerçeğini görünmez kılabilmektedir.

İnançlar, dünya görüşleri, hayat tarzları ve politik görüşler odaklı bir şekilde ikiye bölünen toplumlar, muktedir çevrelerle bu çevreleri destekleyen etkin çevrelerin, özellikle de dini çevrelerin farklı inançlardan (dinden, mezhepten, tarikattan), etnik kökenlerden ve yaşam tarzlarından gelen kesimlere ve kadınlara karşı sergiledikleri olumsuzlayıcı, dışlayıcı,

ötekileştirici ve günah keçisi ilan edici tutumlarını benimseyerek sorunların içinden çıkılamaz bir hâl almasına neden olabilmektedirler. İktidar çevreleriyle bunları destekleyen ekin çevrelerin bu tutumları, hem içe hem de dışa dönük bir karakter arz edebilmektedir. Bu nedenle de bu tür toplumlar hem kendi içlerinde çatışmanın ve ayrışmanın koynuna sürüklenebilmekte hem de başka kültürden, inançtan, etnik kökenden ve yaşam tarzlarından gelen yabancı toplumlara karşı aşırı düşmanlık besleyebilmektedirler. Benimsedikleri bu tür tutumları toplumları bir yandan körleştirip kendilerini sorgulamalarından alıkoyabilmekte diğer yandan da günah keçisi olarak ilan ettikleri başka toplumlardan, başka bir deyişle dünyadan soyutlamalarına ve tehlikeli bir şekilde içe kapanmalarına neden olabilmektedir. Bütün yetersizlik ve başarısızlıklarının nedenlerini sürekli olarak iç ve dış mihraklarda arayan toplumlar, düşmansız yaşayamaz hale gelebilmekteler, kindar bir yapıya bürünebilmekteler, farklı olanlara karşı hiçbir şekilde tolerans gösteremez bir hale bürünebilmektedirler. Bu tür toplumlar, kendilerini zamanla iç ve dış mihraklar tarafında yakıldığını düşündükleri ve artık bir daha sönmeyeceğine inandıkları devasa bir ateş çemberi içine düşmüş olarak görebilirler, bütün çareleri tükettiklerini ve kurtuluşun artık mümkün olmadığını düşündükleri an da tıpkı etrafını çeviren ateşten çıkamayacağını anlayıp da kendi kendini sokan bir akrep misali kendilerini imha edebilirler. Kendilerini imha etmeden ateş çemberinden bir şekilde kurtulabildikleri takdirde de bölgesel ya da küresel yangınlara neden olabilirler.

Başka etnik kökenden ve inançtan kesimleri ve toplumları ötekileştirip şeytanlaştıran politikacılara dünyanın en gelişmiş ülkelerinde de rastlanabilmektedir. Toplumların ekonomik ve siyasi başarısızlıklara yönelik tepkilerini Müslümanlara, siyahilere, Çingenelere, göçmenlere, Yahudilere, Araplara ve Farslara yönlendiren, bu kesimleri bir bütün halinde demokrasi, insan hakları ve uygarlığın düşmanı olarak ilan eden politikacılar, dünyaya en az totaliter rejimlerin temsilcileri kadar zarar verebilmektedirler.

2.8. Günah Keçisinin Ekonomik Nedenleri

Günah keçisinin ekonomik kökenlerini toplumların psikolojilerinden, toplumları yönetenlerin izledikleri politikalardan, insan topluluklarını ve milletleri sömüren bölgesel ve küresel egemen güçlerden bağımsız bir şekilde ele almak mümkün değildir.

Yukarıdaki kısımlarda da yer yer değinildiği gibi, ekonomik yetersizliği ve refah yoksunluğunu yaşayan kimi toplumların yöneticileri/politikacıları bu yetersizliklerin kaynağı olarak toplumun 'farklı' ya da 'aykırı' bazı kesimlerini ya da yabancı toplumları suçlayarak sorumluluklarını üzerlerinden atma yoluna gidebilmekteler ve bu da bu tür sıkıntıları yaşayan toplumların sorunların kaynaklarını kendilerinde ve yöneticilerinde değil de bütünüyle farklı olan kesimlerde ve toplumlarda aramalarına neden olabilmektedir.

Çoğunlukla bölgesel ve küresel güçlerin neden oldukları çatışmalar ve savaşlar nedeniyle milyonlarca insan ülkelerini terk etmelerine, daha güvenli ve müreffeh ülkelere ve bölgelere göç etmeye çalışmalarına neden olmaktadır. Çeşitli ülkelere sığınan göçmenler, sığındıkları ülkelere yer yer istikrarsızlıklara ve sorunlara yol açabilmektedirler. Bu da o ülkelerin insanlarında ciddi rahatsızlıklara yol açabilmektedir. Güvenlik, düzen ve ekonomi odaklı bir şekilde ortaya çıkan sorunlar, tepkilerin -politikalarını yabancı düşmanlığı üzerine kuran politikacıların da kışkırtmalarıyla- düzensiz göçmenlere yönelmesine neden olabilmekte, toplumlar 'günah keçisi' olarak görmeye başladıkları bu kesimlerden kurtuldukları takdirde yaşadıkları sorunların, özellikle de ekonomik sorunların kendiliğinden sona erebileceğini düşünmeye başlayabilmektedirler.

Çeşitli ülkelerin yöneticilerinin başka ülkeleri ve bu ülkelerde yaşayan toplumları günah keçisi olarak ilan etmelerinin arkasında bu ülkelerin sahip oldukları yeraltı ve yerüstü zenginlikleri ele geçirme ya da kontrol etme istekleri de yatabilmektedir. Bu nedenledir ki çeşitli ülkeler, özellikle de farkı dinlere mensup olan ve küresel sisteme muhalif yöneticiler tarafından yönetilen ülkeler şer odakları olarak ilan edilebilmekte, günah keçileri olarak tanımlanabilmekte, çeşitli yaptırımlara maruz bırakılabilmekte, en kötüsü de iç çatışmaların ve işgallerin hedefi haline getirilebilmektedirler. 'Uygar' ve 'ileri' kimi batılı ülkelerin sömürgecilik çağındaki bazı alışkanlıklarından vaz geçemedikleri ve ekonomik hırsları nedeniyle çeşitli ülkeleri ve toplumların sahip oldukları zenginlikleri ele geçirebilmek için itham etme, suçlama, dışlama, ötekileştirme, şeytanlaştırma odaklı politikalarını yürürlüğe soktuklarına günümüzde de sık sık rastlanabilmektedir.

Ekonomik sorunların derinleştiği ve çözülemediği dönemlerde sorunların kökeninde her zaman yöneticiler ve halk aranmamıştır. Yöneticilerle onları yetkilendiren geniş halk kitleleri, ekonomik sorunların kendilerinden değil de dış güçlerden, ülke içindeki muhalif gruplardan, "inançsız" ve "sapkın" kesimlerden, göçmenlerden ve "toplumun ve ülkenin altını oymak içim fırsat kollayan" etnik gruplardan (Yahudi, Rum, Ermeni) kaynaklandığına inanabilmişlerdir. Böylesi bir inanç, yöneticileri ve bunları seçen geniş halk kitlelerini aklarken ekonomi temelli "günah keçileri"nin de icat edilmesine neden olabilmektedir. Bu inancın etkisiyle yaşanan ekonomik sorunların üstesinden bu "günah keçileri"ne baskı yapılarak, varlıklarına el konularak, ülke dışına çıkarılarak çözme düşüncesi de gündeme gelebilmektedir. Ülkemizde geniş halk kitleleri arasında ekonomik sorunların "dış güçler"in müdahalelerinden kaynaklandığına dair inanç oldukça yaygındır. Bu inanç yöneticileri rahatlatırken yönetilenleri de sorumluluğu paylaşma derdinden kurtarmaktadır.

Sonuç

İnsanlığın ilkel çağlarından beri yakasından düşmeyen ve psikolojik nedenlerinin yanı sıra, dinsel, sosyal, kültürel, tarihsel, etniksel, eğitimsel ve

ekonomik nedenleri de olan günah keçisi algısı, neredeyse evrensel bir karaktere sahiptir. Toplumların yaşadıkları sosyal ve ekonomik krizlerin derinleştiği, dini otoritelerin başka dinlere mensup olanlara besledikleri hoşgörüsüzlüğün arttığı, etnik kışkırtıcılığın yıkıcı yüzünü şiddetli bir şekilde gösterdiği, iktidarların sosyal ve ekonomik sorunların üstesinden gelemedikleri dönemlerde çok daha şiddetli ve yıkıcı bir şekilde gündeme gelen günah keçisi algısının önüne ancak insanları insan ve doğa odaklı bir şekilde eğitmekle, sekülerleşmeyle, hoşgörü sahibi olmayla, medenileşmeyle ve adaletle eşitlik üzerine kurulu devlet ve ekonomi sistemleriyle geçilebilecektir. Konuya günümüz gerçeklerinden yola çıkarak bakacak olursak İsrail ve Filistin Savaşı ile Rusya ve Ukrayna Savaşı dünya insanlığını inanç ve etnik yapı odaklı kutuplaşmaya sürüklemektedir. Bölgesel ve küresel ekonomik krizler, bölgesel devlet krizleri ve yaşanan göç dalgaları da gerginliği ve çatışmayı derinleştirmektedir. Bütün bunlar, dünya insanlığının hoşgörü zemininden hızla kaymakta olduğunu, bunun da günah keçisi algısının çok daha etkili ve yıkıcı bir şekilde gündeme gelebileceğini göstermektedir. Bu gerçeklik, sosyal bilimlerin diğer disiplinlerin uzmanlarının yanı sıra, halkbilimcilerin de kaygılanmalarını, konu üzerine çok daha kararlı bir şekilde gitmelerini gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aronson, E. vd. (2012). *Sosyal psikoloji.* (çev.: Okhan Gündüz), İstanbul: Kaknüs Yayınları

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik.* (çev.: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Campbell, C. (2020). *Günah keçisi başkalarını suçlamanın tarihi.* (çev.: Gizem Kastamonulu), İstanbul: İthaki Yayınları.

Frazer, J. G. (2019), *Günah keçisi.* (çev.: İsmail Hakkı Yılmaz), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore mythology and legend, (ed.: M. Leach – J. Fried), USA: Funk & Wagnalls Publishing Company, Inc.

Gezgin, İ. (2020). *Homo narrans insan niçin anlatır? Mit, masal ve hikâyenin arkeolojisi.* İstanbul: Redingot Kitap.

Giddens, A. (200). *Sosyoloji*. (çev: H. Özel - C. Güzel), Ankara: Ayraç Yayınları.

Girard, R (2018). *Şiddet ve kutsal*. (çev.: Necmiye Alpay), İstanbul: Alfa Yayınları.

Hammer, E. D. (2007). Scapegoat theory. *Encyclopedia of Social Psychology I*, (ed.: Roy F. Baumeister - Kathleen D. Vohs), 778-779, California: Sage Publications.

Holland, J. (2016). *Mizojini dünyanın en eski önyargısı kadından nefretin evrensel tarihi.* (çev.: Erdoğan Okyay), Ankara: İmge Kitabevi.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar ötekiliği yorumlamak*, (çev.: Barış Özkul), İstanbul: Metis Yayınları.

Kılıç, S. (2006). *Jean Paul Sartre'ın varoluş felsefesinde öteki kavramı*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema.* İstanbul: Kırmız Kedi Yayınevi.

Lule, J. (2001). *Daily news, eternal stories: The mythological role of journalism*. New York: Guilford.

Mezarcıoğlu, A. (2010). *Çingenelerin kitabı*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Taş, İ. (2002). *İslam öncesi Türk düşüncesinde kozmogoni kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.

Tuğ, S. (1991). Azâzîl. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 4, 311-312, İstanbul: TDV Yayınları.

Türe, İ. (2000). *Kur'an'da uzaya seyahati anlatılan insan Zülkarneyn*. İstanbul: Karizma Yayınları.

Ünal, B. (2018). *Amerikan sinemasında gazeteci imajı.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Weininger, O. (1932). *Geschlecht und charakter. Eine prizipielle untersuchung*, Viyana/Leipzig.

Yahya, Z. N. (2021). İmgeler ve ötekileştirme: Cadılar, yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 27-38.

Yusuf Has Hâcib (1959). *Kutagdu bilig II tercüme.* (çev.: Reşid Rahmeti Arat), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Extended Summary

The scapegoat, which is any object, animal, bird or human being to whom the misfortunes, disasters, diseases and sins of a person or a community are symbolically attributed, and which is believed to take all these negativities with it when it is released, stoned, thrown into a river or the sea, has been dealt with by experts in the field mostly within the scope of blame, atonement and sacrifice. Scapegoating, one of the most characteristic traits of human beings, has a special place in research on worldviews. Questions such as what and why human beings scapegoat, what they try to overcome with this attitude, and what kind of consequences this attitude leads to are among the most important issues that experts in the history of religions, psychologists, sociologists, historians, political scientists as well as folklorists focus on. This ancient attitude of humankind is nowadays mostly discussed and questioned in the context of marginalization, racism and religious fanaticism.

It is a well-known fact that religions, especially Judaism, have an important influence on the emergence of the scapegoat perception. It is not correct to associate the reasons for the scapegoat perception with religion alone. Therefore, this study aims to reveal other reasons for the perception of scapegoating other than religion. The main question of the study is: "What are the reasons or factors other than religion in the formation and maintenance of scapegoating perception?" The study is based on the following hypothesis: "It is not possible to properly understand the causes of scapegoating without taking into account the human mind, psychology, culture, social and economic structure, and the phenomenon of power." It is not possible to properly understand the reasons for the scapegoat perception without taking into account the human mind, psychology, culture, social and economic structure, and the phenomenon of power. In this study, in addition to the psychological reasons for the perception of scapegoating, religious, social, cultural, historical, ethnic, educational and economic reasons are comprehensively emphasized.

The study, which is based on data obtained from current written scientific sources directly related to the subject, is a conceptual study. The population of the study is all human beings and the sample is Turkish society. While document analysis, one of the qualitative research techniques, was used in the study, the analysis was made with an interpretive approach. The study is expected to appeal not only to experts in the field of folklore but also to experts in the fields of education, sociology, social psychology and political science.

In the light of the reasons put forward, it is thought that in today's world, where humanity is rapidly slipping away from the ground of tolerance, the perception of scapegoating may come back to the agenda in a much more effective and destructive way. It is concluded that the revival of the scapegoat perception, which can lead humanity to great destruction, can only be prevented by educating people in a human and nature-oriented way, secularization, tolerance and civilization.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Aouthor's Note:* Makale, birinci yazar tarafından Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Doktora Programında hazırlanan "Günah Keçisi Algısının Türk Sözlü Anlatılarındaki Yansımaları Üzerine Bir İnceleme" adlı doktora tezinen üretilmiştir./ *The article is produced from the doctoral dissertation titled "A Study on the Reflections of the Scapegoat Perception in Turkish Oral Narratives" prepared by the first author at Hacettepe University Institute of Social Sciences, Turkish Folklore Doctoral Program.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale birinci yazar tarafından oluşturulmuştur. İkinci yazar makaleye fikri ve yöntemsel katkıda bulunmuştur./ *The article was created by the first author. The second author made intellectual and methodological contributions to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1553004
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 82-106.

Araştırma Makalesi
Research Article

FOLKLORUN AKTARILMASI SÜRECİNDE SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNİN ROLÜ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA: VANLI NİHAT HOCA ÖRNEĞİ

♦

A RESEARCH ON THE ROLE OF SOCIAL MEDIA PHENOMENA IN THE TRANSFER OF FOLKLORE: THE EXAMPLE OF "VANLI NİHAT HOCA"

Ümit OĞUR*

ÖZ: İletişim, elektronik teknolojilerin artmasıyla organik bağlamından uzaklaşarak sanal bir form kazanmıştır. Ortaya çıkan sanal haberleşme, yeni bir iletişim biçimi olmasının yanında halk sanatıyla bağlantılı kültür çıktılarının üretim, aktarım ve dönüşüm mekanizmalarını da dijitalleştirmiştir. Bunun sonucunda beliren dijital uzamlar, söz konusu ortamda güç kazanan fenomenleri (sosyal etkileyiciler) doğurmuştur. Sosyal medya uygulamalarıyla birlikte toplumsal figürlere dönüşen fenomenler ve bu olguyla stilize olan etkileşim bağlamları halkbilim araştırmalarının odaklandığı problem alanlarından biri haline gelmiştir. Çalışmada, iletişim teknolojilerinde yaşanan dijitalleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni folklor dinamikleri farklı bir açıdan ele alınmaktadır. Bu kapsamda dijital uzamlarda şekillenen ve kültürü; dönüştürme, yayma ve değiştirme fonksiyonlarıyla dikkat çeken fenomenlik olgusu irdelenmektedir. Bunun yanında çevrimiçi platformlarda "sosyal etkileyiciler" olarak konumlanan fenomenlerin folklor üretim ve yayılım süreçlerindeki rolleri tartışılmaktadır. Bu bağlamda, takipçileri ağırlıklı olarak Van bağlantılı kullanıcılardan oluşan "Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfası analiz edilmiştir. Söz konusu sayfada paylaşılan içerikler ve içeriklere yapılan yorumlar araştırma çerçevesinde incelenmiş; sayfanın sahibi Nihat Işık ile birebir görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen sonuçlar, sosyal medya fenomenliğinin, folklorun aktarılma ve yayılma süreçlerindeki rolü bağlamındaki değerlendirmelerle paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Folklor, Sosyal Medya, Fenomen Kültürü, Dijital Kültür, Kültür Aktarımı.

ABSTRACT: *In the study, new folklore mechanisms that emerged as a result of digitalization in communication technologies are discussed from a different perspective. In this context, the phenomenon shaped in digital spaces; It is examined with the functions of transforming, spreading and changing culture. In addition, the roles of phenomena positioned as "social influencers" on online platforms in the folklore production and dissemination processes are discussed. In this context, the "Vanlı Nihat Hoca" Instagram page, whose followers mainly consist of Van-related users, was analyzed. The content shared and comments made on the page were examined within the framework of the research, and interviews were held with the owner of the page, Nihat Işık. The results achieved; It was shared with evaluations in the context of the role of social media phenomenon in the transfer and dissemination processes of folklore.*

Keywords: *Folklore, Social Media, Phenomenon Culture, Digital Culture, Cultural Transfer*

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Van-umitoguredb@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8419-804X)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

İnternetin gelişmesi, ulaşılabilir olması ve tüm dünyada yayılmasıyla birlikte sosyalleşmenin bağlamı değişmiştir. Web 2.0 altyapısının sağladığı olanaklarla birlikte kişiselleştirilebilir benlik sunum alanları türemiş ve ortaya çıkan etkileşim düzleminde yeni iletişim türleri ve kendini ifade etme biçimleri üretilmiştir. Bu noktada sosyal medya uygulamalarının belirgin etkisi göze çarpmaktadır. Facebook, X (Twitter) ve Instagram gibi platformlar sadece kişisel profil sunumlarında idealize edilmiş kimlik alanları yaratmakla kalmamıştır. Söz konusu sosyal medya uygulamaları aynı zamanda potansiyel etki alanlarıyla toplumsal reaksiyonları tetikleyen, manipüle eden ve geçici popüler kültür akımları üreten bir mekanizmaya dönüşmüştür. Lincoln Dahlberg, "katılımcı iletişim" olarak tanımlanan sosyal medya platformlarının, demokratik bir potansiyel barındırdığını savunmaktadır. Ona göre internet, bilgisayarlar arasındaki genel bir ağ olmanın ötesinde, bağlantı halindeki geniş halk kitlelerinin özerk kamusal alanlarda birikmelerinin önünü açmıştır (Dahlberg, 2015: 2). Böylece kültürü inceleyen sosyal bilim disiplinleri için –son dönemde hacmi giderek artan çalışmalarla- artık yeni sayılmayan önemli bir araştırma sahası ortaya çıkmıştır. Birlikte yaşayan insan topluluklarınca üretilen ve nesilden nesile aktarılan halk sanatı çerçevesindeki performansları ve üretimleri inceleyen folklor disiplini de son yıllarda artan bir ivmeyle bu yeni dijital sahaya odaklanmıştır.

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, mikro ilgi alanları üretmesinin yanında kültürel katmanların oluşmasını tetikleyecek medya enstrümanları ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucunda yerel ve organik kültür örüntülerinin dijital platformlarda törpülenerek tek tipleştirilmesi gibi folklorun doğasına aykırı durumlar da görülmektedir. Burada; ana akım medyayı da içine alacak şekilde elektronik/dijital kitle iletişim araçlarının, endüstriyelleşmeyle bağlantılı erkler eliyle pazarlanabilir ortak bir kültür dayattığı yönündeki eleştiriler de konunun tarihsel ve teorik arka planı açısından göz ardı edilmemelidir (Çobanoğlu, 2000; Adorno ve Horkheimer, 2014: 53-58; Bronner, 2007: 56). Buna karşılık bugün gelinen noktada halkbilimsel yaklaşım, folklorik üretimlerin mekân ve topluluk gibi stabil kalıplardan bağımsız içgüdüsel yaratımlar olduğu görüşünü temele alarak performansa ve sürece odaklanmaktadır (Dundes, 1997: 75; Ben-Amos, 1971: 14-15; Çobanoğlu, 2019: 122-123; Bauman, 1988-1992). Nebi Özdemir'e göre halkbilimci "geçmişle oyalanmayarak" ve iletişim teknolojileriyle eşzamanlı yaklaşımlar üreterek halkbilimini kültür bilimine dönüştürmelidir (2021: 20). Bu doğrultuda görülmektedir ki dijital ortam; internetin sosyalleşme bağlamlarını dönüştürme gücünün ve kullanım yoğunluğunun artması sonucunda sosyal bilim disiplinleri için geçici bir değişken olmanın ötesine geçerek kendi gerçekliğini kabullendiren bir araştırma alanı olmuştur. Bu aşamada yeni bir araştırma olgusu olarak

dijitalleşmenin ve araştırma sahası olarak da sosyal medya uygulamalarıyla karakterize edilen dijital uzamın araştırılması için teorik çerçeveye ve elbette konuyla ilgili spesifik bir literatüre ihtiyaç duyulmuştur. Bu noktada halkbilimin öz teorik kaynaklarının yaptığı açılımdan hareketle erken dönem medya yaklaşımlarıyla Marshall McLuhan (2015, 2020), dijital ortamlardaki görsellerle anlatma eğilimini çözümlemek için Roland Barthes (1990, 1996) ve Jean Baudrillard (2011, 2016) ve ana akım medyanın popülerleşme dinamiklerini açımlayan Pierre Bourdieu (1997), Neil Postman (1990) ve George Ritzer (2011) gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Yine folklorun dijital ortamda yayılma davranışlarını kendi ekosistemi içinde anlamlandırmayı kolaylaştıran yaklaşımıyla Richard Dawkins (2006) ve bu teorik çerçevenin yakın dönem temsilcisi Susan Blackmore (1999) özellikle internet *mem*lerinin dijital folklor kapsamında değerlendirilmelerinin önünü açmışlardır. Bunların yanında internet ortamındaki kitle davranışlarını analiz etmeye yarayan netnografi tekniğiyle Robert V. Kozinets (2010) önemli teknikler sunmaktadır. Alvin Toffler'in (1981, 2008) "Üçüncü Dalga" kavramsallaştırmasıyla çıkış noktası sunduğu, Walter J. Ong (2005) ve Jack Goody'nin (1992) sözlü kültürün dönüşümü üzerinden teorize ettiği ve nihayet Tok Thompson'ın "Posthuman Folklore (2019)" adlı çalışmasıyla ana hatlarını çizdiği "Dijital Folklor" alanı şekillenmeye başlamıştır. Trevor J. Blank'ın editörlüğünü üstlendiği "Folklore and The Internet: Vernacular Expression in a Digital World (2009)" isimli derleme eser internet folkloru araştırmaları için geniş bir perspektif ve literatür sunmaktadır. Ülkemizde ise Öcal Oğuz'un (2018) öncü girişimleri, Nebi Özdemir'in (2006, 2021) kültürü eş zamanlı izlediği çalışmaları ve Süleyman Fidan (2016), Erol Gülüm (2017) gibi isimler tarafından gerçekleştirilen kapsamlı araştırmalarla ve editoryal bir çalışma dizisi olarak "Dijital Kültür (1, 2, 3)" serisi (Özdemir, 2019; Balcı, 2020; Durmaz, 2021) gibi yayınlarla irdelenen internet folkloru, özgün bir araştırma alanı olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Folklor disiplininin; tanımlı bir zamandan, sosyal tabakadan ve daraltılmış, izole bir kültürel çevreden bağımsız olarak değerlendirilmesi belli aşamalardan sonra gerçekleşmiştir. Folklorun akademik konumu, birlikte yaşayan insanların üretip aktardıkları orijinal yaratımların, "herhangi bir toplulukta" görülebileceği varsayımının yaygınlaşmasıyla netleşmiştir. Bu anlamda neredeyse tüm organlarıyla dijitalleşen yeni dünyanın sosyal alanlarında da folklorik üretimler görülmekte ve araştırmacılarca incelenmektedir. Dijitalleşme, bilginin üretilme ve yayılma süreçlerinde görülen kolaylık ve hız temelinde gelişmektedir. Web 2.0 arayüzünün devrim niteliğindeki özellikleriyle, dünyanın herhangi bir yerinden herhangi bir internet kullanıcısı, ürettiği veya alıntıladığı bilgiyi yayabilmekte ve bu bağlamda bir bilgi kaynağı gibi davranabilmektedir. İnternet kullanıcılarının ürettikleri içeriği çevrimiçi uzamda dolaşıma sokabilmeleri, beraberinde demokratik popülerleşme dinamikleri doğurmuştur. İnternette dolaşan bir içeriğin sanal halk tarafından takdir

görmesi, söz konusu içeriğin halkta bulduğu karşılıkla ilgilidir. Bu karşılık; samimiyet, duygudaşlık ve eğlendirme gibi değişkenlerin etkisiyle şekillenmektedir. Böylece üretilen içeriklerden bazıları kısa sürede çok fazla kullanıcıya ulaşabilmekte ve kendine ait büyük bir etki alanı yaratabilmektedir. Bu paylaşımlar aynı zamanda büyük kitleler tarafından benimsenen, taklit edilen ve günlük hayatta üzerine sohbetler edilen kısa süreli popüler kültür akımları da doğurmaktadır. Bu şekilde her an canlı ve devinim içinde seyreden bir kültür sirkülasyonu ortaya çıkmaktadır. Şekillenen bu çevrim içi sanal dünyada sosyal medya fenomenleri ön plana çıkmakta ve geniş kitleleri yönlendirme potansiyeline sahip sosyal etkileyicilere dönüşmektedirler.

Sosyal medya fenomenleri, internet ortamında ürettikleri içerikleri paylaşırken çoğu durumda daha fazla internet kullanıcısına ulaşmayı hedeflemektedirler. Bunun sonucu olarak ortaya konan üretim, beğenisine sunulduğu topluluğun organik değer ölçütlerine uymak durumundadır. Folklor ürünlerine bakıldığında, sözlü kültür döneminden bugünün dijital çağına kadar her dönemde doğrudan insanın doğal tepkileriyle yaşatıldıkları, canlı kaldıkları ve aktarıldıkları savunulabilir. Burada insanın içgüdüleriyle karar verdiği beğenme, özümseme, kültürel değer atfetme ve sonraki nesillere aktarmaya karar verme aşamalarında insan doğasında bulunan reflekslerin kritik öneme sahip olduğu görülmektedir. Bu durum, David Bidney'in "doğuştan getirilen potansiyeller aracılığıyla geliştirilen eylemsel ve zihinsel süreçlerin, insanın ihtiyaçlarına göre biçimlenmesi" şeklinde tanımladığı "superorganic" kavramıyla da (1967: 129-130) açıklanabilir. Benzer şekilde antropolojik yaklaşım birbirinden farklı sosyal yaşam stillerinin ardındaki "bütünlüğe" odaklanmakta ve otantik olanla otantik olmayanı bu geniş perspektifte değerlendirmektedir (Levi-Strauss, 2014: 27,31). Bu çerçevede internet ortamında folklorun varlığı, alanın teknik özelliklerinin yanında insan doğasıyla ilgili değişkenlerden de beslenmektedir denebilir. Sonuç olarak dijital uzamda internet fenomenlerinin folklor ürünlerini oluşturma, yayma ve dönüştürme gibi potansiyellerinin olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada sosyal medya fenomenlerinin bir kültür nesnesinin aktarılma süreçlerinde üstlendikleri rol, halkbilim disiplini açısından değerlendirilmektedir. Bu kapsamda Van kültürü ve güncel olaylarla ilgili paylaşımlarda bulunan ve an itibariyle 100 binden fazla takipçiye sahip "Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfası (URL-2) örneklem olarak tercih edilmiştir. İlgili Instagram sayfasının kent hafızasına gönderme yapan yakın zamana ait unsurlara ve "Vanlılık kültürü" başlığı altında doğrudan birlikte yaşama pratiklerine odaklanması bu tercihte etkili olmuştur. Söz konusu hesapta yer alan konuyla ilgili paylaşımların bir bölümü analiz edilerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Seçilen paylaşımların folklorik bir anlama sahip olmasına, nesiller arası aktarıma konu olmuş davranış ve düşünce biçimleri içermesine ve bağlantılı olduğu halkın ortak kabulüne dayalı değerler taşımasına özen gösterilmiştir. İncelenen içerikler; halkbilimsel yaklaşımlar,

güncel medya teorileri ve henüz şekillenmekte olan dijital kültür literatürü temelinde yorumlanmıştır. Bunun yanında "Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfasının sahibi Nihat Işık ile bir dizi görüşme gerçekleştirilerek ortaya çıkan etki alanının bilinç/eylem düzeyindeki aşamaları incelenmiş; bu şekilde konuya derinlik kazandırmak amaçlanmıştır.

Dijital-Elektronik Ayrımı: Üçüncül Sözlü Kültür Dönemi

İlk insanla birlikte başlayan doğayla mücadele süreçleri, kendi içinde ateş, tekerlek gibi teknolojik çıktılar doğurmuştur. İlk zamanlar daha geniş zaman aralıklarında görülen sosyal hayatı dönüştürme gücüne sahip teknolojik üretimler, günümüze yaklaştıkça daha kısa sürelerde gerçekleşmeye başlamıştır. Tarihsel akışta her icat, bir yandan hayatı kolaylaştırırken diğer taraftan günlük yaşam pratiklerinde kalıcı dönüşümleri tetiklemiştir. Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan endüstriyelleşme, 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan makineleşme ve bunun sonucu olarak gelişen fordist üretim, Avrupa insanının günlük yaşam alışkanlıklarını önemli ölçüde değiştirmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde endüstri devrimi, üçüncü evresini olgunlaştırarak bugünün internet altyapılı dijital düzlemini şekillendiren dördüncü aşamasına geçmiştir (Özdemir, 2021: 57-58). Teknolojide yaşanan ilerlemeler ve makineleşme gibi tarihsel öneme sahip gelişmelerde olduğu gibi kültür süreçlerinde de belli aşamalar söz konusudur. Buna ek olarak teknolojik gelişmelerle kültürel dönüşümler arasında da doğrudan bir etkileşim görülmektedir. Literatürde önemli bir paradigma olarak kabul edilen Walter J. Ong'un sözlü kültür-yazılı kültür-ikincil sözlü kültür sınıflandırması bu bağlamda dikkat çekici sebep-sonuç mekanizmaları sunmaktadır. Ong, yazı öncesi dönemdeki iletişim türünü, matbaa gibi teknolojilerle sembolleşmemiş bir kültür uzantısı olarak ayırmakta ve bu evreye "birincil sözlü kültür dönemi" adını vermektedir. Bu dönemin ardılı olan yazılı kültür evresinde beliren ve radyo, televizyon gibi kitle iletişim teknolojilerinin şekillendirdiği ve bu elektronik araçların karakterize ettiği iletişim türlerini barındıran dönem ise Ong tarafından "ikincil sözlü kültür" olarak adlandırılmaktadır (2020: 23-24). Burada birincil ve ikincil sözlü kültür dönemlerinin, alfabe ve sözün aktarılma biçimleri gibi statik değişkenlerden dolayı topluluktan topluluğa farklılıklar gösterdiği, kısmen veya büyük oranda birlikte görüldüğü de belirtilmektedir (Goody, 1992: 13-15; Sanders, 2017: 61-71). Ayrıca okuryazarlık gibi tamamı okuryazar olmayan toplumlarda da uzun süre var olabilen bir zihin teknolojisi bile sözlü ve yazılı kültür süreçlerinin dinamik etkileşimiyle, onu kabullenen toplumların özel koşullarıyla ve belirli bağlamların detaylı analizleriyle değerlendirilebilmektedir (Fox, 2000: 11).

Ong'un kavramsal çerçevesinde yer alan ikincil sözlü kültür dönemi, TV ve radyo gibi ana akım medya unsurlarıyla şekillenen kitle iletişiminin sonucu olarak ortaya çıkan bir dönemdir. Buna karşılık bugünün dijital iletişim araçlarının ve yapay zekâ gibi siber eklentilerin domine ettiği dijital çağın iletişim bağlamı, Ong'un "ikincil" olarak adlandırdığı dönemden ayrılmaktadır. Özellikle mobil iletişimin ve sanal deneyimlerin standart hale

geldiği 2010 sonrası dönem, Ong'un teorisini kavramsallaştırdığı dönemin şartlarıyla belirgin ayrımlar içermektedir. Walter J. Ong, ikincil sözlü kültür şeklinde bir ayrım sunarken kâğıt temelinde gelişen yazıdan değil kablolara dayalı (Özdemir, 2021: 49) elektronik bir iletişim aracından doğan "söz"ün elektronikleşmesine gönderme yapmaktadır. Dijital çağda ise hâlihazırda var olan sözlü kültürün, yazılımlarla kodlanan sanal ve mobil platformlarda yine bu platformların arayüz yeterlilikleriyle yeniden üretilmesi söz konusudur. İnternet kullanıcılarının kullandıkları dil temelde dijital bir dildir ve bu dille gerçekleşen iletişim dijital kültürün sosyalleşme pratikleriyle örtüşmektedir. Bu açıdan bakıldığında ve son tahlilde bugünün dijital kültür ortamını, Ong'un "ikincil sözlü kültür dönemi"nden ayırmak gerekmektedir. Ong'un sınıflandırmasının dışında kalan bu yeni kültür dönemi, elektronik-dijital ayrımından beslenen bir bakışla ikincil dönemin bir devamı olarak düşünülmelidir (Oğur, 2024: 185-192). Bu anlamda ve önceki cümlelerde sunulan tartışmalardan hareketle söz konusu yeni kültür dönemine "dijital" veya "üçüncül" sözlü kültür dönemi şeklinde ardıllar önerilebilir. Elbette bu çalışmada ortaya atılan tartışmanın, detaylı araştırmalarla desteklenmesi, süreçte yapılacak analizlerle derinleştirilmesi ve konuyla ilgili yayınlarla kendi kavramsal çerçevesinin ve literatürünün oluşturulması gerekmektedir.

Folklor ve Dijitalleşme

Sanayi devrimi sonrasında Avrupa'dan başlayarak yayılan kentleşme eğilimi, kırsalda yaşayan toplulukların geleneklerinde deformasyona neden olmuş ve kitle iletişim araçlarıyla şekillenen popüler, tek tip kültür akımları belirmiştir. Bu dönüşüme kadar geçen süreçte kaybolmak üzere olan "eski" geleneklere odaklanan folklor disiplininin geleceğinin, teknolojik ilerlemelerle tehlikeye girebileceği dillendirilmeye başlanmıştır (Ben-Amos, 1971: 14-15; Kirshenblatt-Gimblett 1998: 302; Blank, 2009: 5; Dorson, 1978: 41). Çünkü folklor, büyük oranda sözlü gelenek temelinde gelişmiş ve söz konusu sözlülük teknik süreçlerden uzak, doğal davranışların bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Fakat endüstriyelleşme ve onun bir sonucu olarak modernite, geleneksel folklor anlayışının zeminini kayganlaştırmıştır. Özdemir, folkloru; endüstriyelleşmenin panzehiri olarak görmekte ve modernite karşısında kaybolma tehlikesi taşıyan gelenek unsurlarının altını çizdiğini ve dijital uzamın eş zamanlı etkileşim ortamının "sözlü kültürün özünü oluşturan" süreçler olduklarını ifade etmektedir (2021: 23, 53). Johann Gottfried Herder'in; kültürel sürekliliğin ve ulusal kimliğin temel unsuru olarak gördüğü sözlü gelenek, modernleşme tarafından baskılanmaktadır (Bauman ve Briggs, 2003: 163). Bugüne gelindiğinde ise dijital teknolojilerle gerçekleştirilen günlük sosyalleşme ritüelleri, sanal platformlarda üretilen geçici kültür uzantıları doğurmaktadır. Bu noktada folklor alanyazınındaki bakış açılarına bakıldığında; dijital iletişim platformlarının folklorun aktarılma ve yayılma süreçlerine destek olabileceği görüşünün de varlığı dikkat çekmektedir (Dundes, 1998: 151; Thompson, 2019: 103; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Frank, 2011; Howard,

1997, 2008; Blank, 2009). Bu aşamada folklor ve dijital teknolojiler arasında, birinin diğerini belirgin ölçüde sınırladığı veya olumsuz etkilediği şeklinde bir yaklaşım kusurlu olacaktır. Örneğin Russell Frank, internet ortamında video klipler ve çeşitli görsel tekniklerle hikâye anlatma eğiliminin yeni bir folklor akımı başlattığını, buna karşılık geleneksel folkloristler için bu yeni akımın eskisi kadar eğlenceli olmayacağını ve sonuç olarak hiçbir zaman bu folklor mekanizmalarından birinin diğerinin yerini alamayacağını belirtmektedir (2011: 194). Elbette folklorun özünün ne olduğu konusunun (Thoms, 1965: 4-6; Boratav, 1969: 5-6) çeşitli yayınlarda dillendirildiği haliyle bugünün sanal dünyasında doğrudan bir karşılığının olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Fakat folklor çalışmaları için önemli dönüm noktaları da bu tür çıkmazlar sayesinde olmuş, çözüm aşamalarında geliştirilen teoriler ve üretilen bakış açıları folklorun kavramsal zeminini derinleştirmiştir.

Folklor ürünlerinin zaman, kişi ve mekân düzeyinde hareket edebilen performanslar bütünü olması, literatürde organiklik momentinde açıklanmaktadır (Ben-Amos, 1997: 75). Bu çerçevede folklor; belirli bir zaman diliminde veya belirli bir gruba özgü performanslar bütünü olmaktan çıkarak doğrudan insana ait, ilhama dayalı yaratımların herhangi bir topluluktaki yansımaları şeklinde güncellenmek durumundadır. Konuya sosyal antropoloji çerçevesinden bakıldığında folklorlaşmaya uygun davranış kalıplarının, belli bir topluluğun tüm üyeleri tarafından kabullenilmesi de yine aynı şekilde insan doğasıyla ilgilidir. Kültür çalışmalarının halk estetiği şubesi olarak değerlendirilebilecek folklor disiplini; aralarında içsel bir ilişki ve tarihsel bir bağıntı bulunmamasına rağmen farklı toplumlarda aynı biçimde benimsenen (Benedict, 1971: 33) kültürel örüntülerin insan doğasındaki yansımalarına odaklanmaktadır.

Dijitalleşme, dünyanın farklı bölgelerinden insanların birbirleriyle kolay ve hızlı bağlantı kurdukları bir iletişim çağının genele yayılan teknik aşamalarını yansıtmaktadır. Dijitalleşme aynı zamanda dijital bir iletişim biçimini tanımlamaktadır ve bunun en somut uzantısı sosyal medya uygulamalarıdır. Facebook, Twitter ve Instagram gibi yaygın uygulamalar; bir yandan günlük iletişim ritüellerini, halka ait pratikleri ve yaratıcı halk sanatını yeni bir bağlama taşırken diğer yandan folklorun ifade ve aktarım süreçlerindeki dominant güçlerin yeniden tanımlanmasının önünü açmaktadır (Peck, 2020: 24). Bu konuda en bariz örnek WhatsApp[1] uygulamasıdır. WhatsApp, internet altyapılı mobil cihazlardan bağlantı kurmayı kolaylaştıran bir yazılım olmasının yanında dünyanın büyük bölümünde günlük iletişim biçimlerini dönüştüren bir platformdur. WhatsApp ve benzeri yazılımların basit arayüzleri, kolay kullanımları ve

[1] WhatsApp, Yahoo'da uzun süre çalışan Jan Koum ve Brian Acton tarafından kurulan mesajlaşma ve arama hizmeti sunan dijital uygulamadır. WhatsApp, 2014 yılında Facebook CEO'su Mark Zuckerberg tarafından 19 milyar dolar ödenerek satın alınmıştır. An itibariyle 180'den fazla ülkede yaklaşık 2 milyar kullanıcıya sahiptir (URL-1; Winograd ve Hais, 2014: 4).

ücretsiz oluşları, bu uygulamaların yayılmalarında etkili olmuştur. Fakat kullanıcıların uygulamaları sanal marketlerden indirip mobil cihazlarına kurduklarında kişisel bilgilerin istenmesi, kamuoyunda mahremiyet endişeleri doğurmuştur. Bu nedenle söz konusu uygulamalara, Y kuşağından (1982-2003[2]) önceki kuşaklarda hâlâ kontrolcü bir çekingenlikle yaklaşılmaktadır. Bahsi geçen kuşaklar aynı zamanda geleneksel folklor dinamikleriyle büyüyen bireylerden oluşmaktadır ve bugünün dijitalize edilmiş folklorlaşma biçimlerine yabancılaşmaktadırlar. Bu anlamda dijitalleşmenin getirdiği anlık, kolay, etkili, ekonomik ve hızlı iletişim stilleri folklor alt başlığı özelinde kültürel bir ayrışmayı tetikleyebilmektedir.

Sosyal Medya, *Influencer* ve Folklor

Sosyal medya uygulamaları, bireyin günlük hayatı gibi özel alanları, -potansiyel olarak- diğer tüm internet kullanıcılarına açmayı kolaylaştıran yapısıyla yeni bir ünlülük mekanizması doğurmuştur. Bu oluşum, dijital öncesi dönemde karşılaşılan ve televizyon, radyo, gazete gibi ana akım medya unsurlarıyla sosyal hayata dâhil olan geleneksel ünlü profili ile bazı yönlerden ayrılmaktadır. Öncelikle dijital ortamda ünlülük, geleneksel versiyonundan farklı olarak demokratik seçilimlerle şekillenmektedir. Buna karşılık ana akım medya, kimin ünlü olacağına kendisi karar vermekte ve ünlü olmaya layık gördüğü figürleri sınırlı medya alternatifleri olan geniş halk kitlelerine hâlihazırda seçilmiş olarak sunmaktaydı. Bunun dışında ana akım medya ünlülerinin hareket alanları belli oranda daha önceden belirlenmiştir. Fakat dijital ortamda, yaratıcı içerik başlığı altında sınırsız üretim ve performans ihtimali mevcuttur ve bu şekilde çok sayıda mikro ünlü türemektedir. Geleneksel ünlü ile dijital uzamın ünlüsü arasındaki diğer belirgin fark ise söz konusu "mikro ünlüler"in yarattıkları ulaşılabilir yakınlık ve kullanılabilir özgünlük noktasında gözlenmektedir (Raun, 2018: 100). Dijital çağa gelindiğinde geleneksel medya ortamında yer alan bireyin pasif alıcı konumundan uzaklaşarak üretim sürecine dâhil olduğu ve bir yandan da tüketmeye devam ettiği gözlenmektedir. Alvin Toffler'in "üçüncü'dalga sosyosferi (2008: 264)" olarak öngördüğü toplumsal yapı bugün kendisini göstermeye başlamış; ekonomik sistem içinde tüketiciler, üretim araçlarının da sahibi olarak (2008: 260) "üretketici"ye[3] (Evren ve Kanlı, 2022: 127) dönüşmüştür.

Dijitalleşme sürecinde en belirgin katkıya sahip teknoloji, internet bağlantılı taşınabilir cihazlardır. Akıllı cep telefonları başta olmak üzere tabletler ve giyilebilir teknolojiler günlük hayatın büyük bölümünde yer almakta ve iletişimin aslî unsurları olarak konumlanmaktadırlar. Mobil

[2] Parantez içinde verilen tarih aralığı, alıntılandığı kaynak (Winograd ve Hais, 2014: 1) dışında farklı tarihlerle de gösterilebilmektedir.

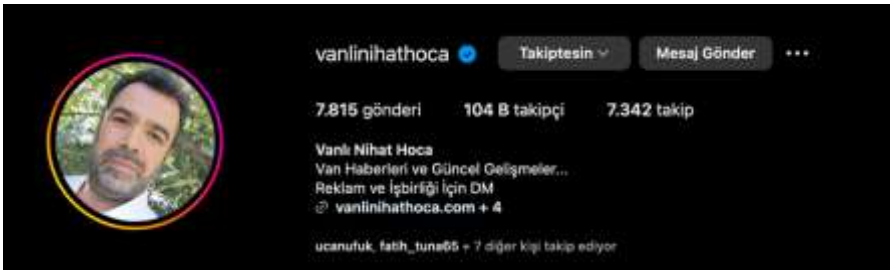
[3] "Üretketici" kavramı, atıf yapılan kaynakta Alvin Toffler'in "üreticiyi tüketiciden ayıran çizginin giderek bulanıklaşması" yaklaşımından hareketle üretilmiştir (Toffler'den aktaran Evren ve Kanlı, 2022: 127). Önerilen kavram; dijital iletişim araçlarının dünya genelinde yaygınlaşması ve bu araçları kullananların internet ortamında hem bilgiyi üreten hem de diğer kullanıcılar tarafından üretilen bilgiyi tüketenler olmalarına gönderme yapmaktadır.

sosyalleşme teknolojilerinin öncülü olan sabit telefonlara bakıldığında durum farklılaşmaktadır. Geleneksel iletişim araçlarından sabit telefonlar, cep telefonlarının aksine merkezileşmiş, resmî ve bireyüstü kurumsallaşmayı desteklemektedir (Geser, 2005: 31). İnternet bağlantılı taşınabilir cihazlar, mahrem alanların paylaşılmasının önünü açarak bireyselliğin yüceltildiği popüler profilleri ön plana çıkarmaktadır. Nihayet Web 2.0 teknolojisinin katılımcı etkileşimin önünü açması ve bu altyapıyı kullanan sosyal medya yazılımlarının iletişimi hızlı ve çok yönlü hale getirmesinin sonucu olarak sosyalleşme biçimlerinde dijital bir devrim yaşanmaktadır. Dijital öncesi dönemlerde yaşayan toplulukların günlük yaşam pratiklerinden sözlü edebiyat yaratımlarına kadar neredeyse her performans artık bu yeni sanal uzamda sergilenmektedir. Çevrimiçi alanlarda internet kullanıcıları açtıkları kişisel sayfalarında çeşitli türlerde içerikler üreterek yüksek etkileşim oranlarına ulaşmak için yaratıcı performanslar sunmaktadırlar. Yapılan paylaşımların belirli bir kısmı diğerlerinin önüne geçerek daha fazla kullanıcıya ulaşmakta ve söz konusu paylaşımların sahipleri olan internet kullanıcıları kayda değer bir kitleye ulaşabilen fenomenlere dönüşmektedirler. Söz konusu fenomenler internet ortamında "influencer"[4] olarak adlandırılmakta ve sosyal etki kapasiteleri; öncü, ideal ve yönlendirici olmalarına gönderme yapmak için kullanılmaktadır. Influencer'lar, ön plana çıkan özelliklerinden hareketle "sosyal medya etkileyicileri" ya da "dijital fikir liderleri" gibi ifadelerle de tanımlanmaktadırlar (Araç, 2023: 327). Dijital sosyalleşme ortamlarının yaygınlaşmasıyla günlük hayata eklemlenen sosyal medya fenomenleri, aynı zamanda yeni bir kanaat önderi tipini doğurmuşlardır. Danielle Harlan tarafından "Yeni Alfa" olarak tanımlanan söz konusu sosyal etkileyiciler, geleneksel algıların dışında; doğuştan getirdiği potansiyeli keşfedip bununla ilham veren, kendisinin en iyi versiyonunu bulmaya çabalayan ve hayattan zevk alarak motivasyon alanını genişleten önder stereotipini temsil etmektedirler (2017: xvi-xvii). Alışılmışın dışında karizmatik özellikleriyle sosyal alanlarda ön plana çıkan fenomenlerin ulaştıkları bu güç, aynı zamanda manipülasyon dâhil çok sayıda kontrolsüz potansiyeli de beraberinde getirmektedir. Çünkü sosyal medya fenomenlerinin, her zaman istendik bir etkilerinin olduğunu söylemek zordur (Lisichkova ve Othman, 2017: 41). Ek olarak dijital bir dünyaya doğan Z ve Alfa kuşakları[5] için

[4] Influencer'lar dijital ortamda standardın üstünde bir kitle tarafından takip edilen ve bu nedenle "nüfuzlu (Bor ve Erten'den akt. Demirbilek, 2021: 59)" olarak da adlandırılan toplumsal etkiye sahip internet kullanıcılarıdır. Influencer, içeriklerini paylaştığı sosyal medya platformundan onu takip eden kullanıcılar için ideal bir yaşam stili sunmaktadır. Bunun içine dünya görüşü, etik değerler ve kişisel gelişim özellikleri dâhildir. Influencer'lar aynı zamanda bireysel söylemin kamusal alandaki etkisi üzerinden değerlendirilmektedirler (Habermas, 2008: 11-12; Burghardt, 2020: 17).

[5] Z ve Alfa kuşakları; son yıllarda, özellikle pazarlama alanında, tüketici reflekslerini tanımlamak ve kategorize etmek amacıyla ortaya atılan teorik yaklaşım dâhilinde birbirini takip eden nesillere verilen adlardır. Kuşak teorileri; belli "sosyal an"lara maruz kalan

ünlülük[6] kavramı ve benliğin sunumu gibi kişisel alanların, aileden edinilen geleneksel etik anlayışla ne ölçüde uyuştuğu da şu an için karmaşıktır. Dijital araçlarla oluşan siber uzam içinde diğer internet kullanıcılarıyla etkileşime giren genç bireylerin mahremiyet gibi kişisel alanlardaki etik hatların incelendiği çalışmada (James vd., 2009); bireyin çevresiyle kurduğu çevrimiçi etkileşimin ego, güvenilirlik ve aidiyet temelinde şekillendiği ifade edilmektedir (20). Söz konusu etkileşim sonucunda sınırlı sayıda kullanıcının çeşitli faktörler doğrultusunda popülerleştiği ve 'fenomenlik' başlığı altında yönlendirme potansiyeli kazandıkları görülmektedir. Fakat bunun yanında sosyal medya fenomenlerinin, ellerinde bulunan etkileşim potansiyelini bir kültür nesnesini yayma, hatırlatma ve canlı tutma gibi imkânları da mevcuttur. Bu çalışmada da Van ilinin kültürel hafızasını canlı tutma, devam eden geleneksel uygulamaları gösterme ve güncel toplumsal refleksleri haber verme gibi içeriklerle dikkat çeken sosyal medya hesabı "Vanlı Nihat Hoca" (Görsel 1) incelenmiştir. Bu çerçevede sosyal medya fenomeninin; folklorun aktarılması ve yayılması süreçlerindeki rolü tartışılmıştır.



Görsel 1. Vanlı Nihat Hoca Instagram sayfasının profil kısmından bir görüntü (URL-2).

"Vanlı Nihat Hoca" Instagram Sayfası

Erişim tarihi itibariyle 100 binden fazla takipçiye sahip Instagram sayfasında "Van Haberleri ve Güncel Gelişmeler" şeklinde bir açıklama yer almaktadır (Görsel 1). Bu açıklamanın hemen altında reklam ve işbirliğine dair bir ifade yer almaktadır. İncelenen Instagram sayfasına bakıldığında yapılan paylaşımların Van ile ilgili fotoğraflar, güncel haberler, çeşitli ilanlar ve Van'da yapılması planlanan bazı etkinliklerin duyurularından oluştuğu görülmektedir. Ek olarak paylaşımların ortalama bin civarında beğeni aldığı ve bazı durumlarda yine binin üzerinde kullanıcı tarafından yorumlandığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle "Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfasının lokal sosyal medya hesabı standartlarında kayda değer bir etkileşim alanına

nesillerin yaklaşık 20 yıllık periyotlarla birbirlerinden ayrılması temeline dayanmaktadır (McCrindle, 2014; Strauss ve Howe, 1992).

[6] İfadede geçen "ünlülük" kavramı 1980 sonrasında belirginleşen "celebrity" kültüne vurgu yapmaktadır. Kavram "sıradan insan" ile "ünlü" arasına tanımlanmış, bürokratik bir sınır koymaktadır. Çalışmada sözü edilen ünlülük; özel, olağanüstü ve eşsiz olmanın idealleştirildiği bir statünün toplumun geri kalanı tarafından kabullenilmesi (Rojek, 2001: 149) bağlamında kullanılmaktadır.

sahip olduğu söylenebilir. Sayfanın sahibi ve aynı zamanda içerik üreticisi olan Nihat Işık[7] ile bir dizi görüşme gerçekleştirilmiştir.

> **Soru:** Sizi sosyal medya kullanımına yönlendiren genel motivasyonunuz nedir?
>
> **Nihat Işık:** *"Beni motive eden her şeyden önce kişisel bir tatmindir. Desem ki 'önceliğim memlekettir' bu eksik olur. Memleketimi düşünürüm de önceliğim kişisel bir tatmindir. Neticede bu işi bir hobi olarak yapıyorum. İnsanların beğenileri, yorumları ve yorumlarda benim eski nesille yeni nesli unutulmuş bir gelenek üzerinden birleştirdiğimin görülmesi beni tatmin ediyor. Öncelikli amacım iyi vakit geçirmek ve manevi anlamda bir tatmin yaşamak... Asıl amaçlarımdan biri de elbette Van'ı tanıtmak. İlk başlarda doğrudan popüler olayım gibi bir amacım yoktu. Öğrencilik döneminde şehir dışında kaldığım için bir memleket hasreti de burada etkili oldu. Bunun yanında insanların Van'a bakış açılarının ve başka bir şehirde yaşayan birinin Van algısının farklılaşması gerektiğini düşünerek de Van'ı tanıtmaya çalıştım "*

Sosyal medya, kullanıcılarına sağladığı bilgi merkezi gibi hareket edebilme özgürlüğü sonucunda, belli gruplar içinde hızlı ve etkin biçimde yüceltilen profillerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bunun diğer bir sonucu olarak internet ortamında demokratik seçimler sonucunda beliren şöhret (celebrity) olgusu dikkat çekmektedir. Işık'ın açıklamalarında da göze çarpan bu olgu, öncelikli olarak kişisel tatmin arzusunu da barındıran beğenilme ve takdir görme gibi doğal içgüdülerle açıklanabilir. Chris Rojek "*Celebrity*" adlı eserinde şöhret kültürünü "*sosyal formların heyecanlı, üretken ve dönüştürücü karakterlerinin, kültürel bilincin özü olarak kabul gördüğü kamusal alandaki önemli değişimin sonucu"* olarak tanımlamaktadır (2001: 198). Bu çerçevede toplum hayatında kültürel bir tözün yansıması olarak değer gören kişilerin diğerlerinden üretme ve dönüştürme gibi özelliklerle ayrıştıkları sonucuna ulaşılabilir. "Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfası kapsamında Nihat Işık'ın popülerleşmesi; mevcut kültüre karşı geleneği yeniden üreterek öncelemesi ve kültürel dönüşüm vizyoneri gibi davranmasıyla bağlantılı görülmektedir. Halkbilim çerçevesinden bakıldığında, ortak kabule dayalı değerler etrafında toplanan topluluklar için bir aradalık bilincini geliştiren her türlü temsil anlamlıdır. Bu anlamda sosyal medya; temsilcinin, kutsallaştırılan ayırt edici özellikleri tespit ederek söz konusu grubu bu şekilde olumlaması için ideal şartları sağlamaktadır. Geleneksel folklor anlayışıyla ele alındığında sözü edilen dijitalleşmiş halk davranışları, kültürel etkileşimin merkezine insanı değil insan gibi davranan nesneleri bıraktığı için geleneksel anlayışla algılanması güç bir bağlam yaratmaktadır. Buna karşılık teknolojiye dayalı iletişimin kültüre etkisinin

[7] İlk ve orta öğrenimini Van'da tamamlayan Işık (d. 1972, Van), İstanbul Üniversitesi'nde Sosyal Bilimler ve oradan geçiş yaptığı Hacette Üniversitesi'nde Sosyal Hizmetler alanında lisans eğitimi almıştır. 2013 yılında sosyal medya için içerik üretmeye başlayan Nihat Işık, kısa sürede çok sayıda takipçiye ulaşarak dijital ortamda etkili bir figüre dönüşmüştür. Işık, şu anda Van Aile ve Sosyal Hizmetler İl Müdürlüğünde sosyal hizmet uzmanı olarak çalışmaktadır.

yoğunlaşması, içinde insan olmayan kültür denkleminin de artık tartışılabileceğini dayatmaktadır (Özdemir, 2021: 162-163).

> **Soru**: Paylaşımlarınızda nelere dikkat ediyorsunuz? Ürettiğiniz içerikleri hedef kitleye uygunluk yönünden revize ettiğiniz oluyor mu?
>
> **Nihat Işık:** *"Yaptığım şeyi bir aktarım olarak görüyorum. Bunu yaparken kendi istediğim aktarımı yapıyorum. Kültürümüzde olan bir olguyu, bunu insanlar istediği için değil Van kültüründe olduğu için paylaşıyorum. Bu anlamda kendim için belirlediğim bir misyon var. Bu da Van'ın kültüründe ve geleneklerinde olan içerikler anlamına geliyor. Bu anlamda güncel olandan ziyade daha fazla unutulmaya yüz tutmuş gelenekleri aktarmayı tercih ediyorum. Fakat bu aktarımları yaparken sosyal medyanın dinamiklerini de gözetiyorum. Örnek olarak paylaşımda yüksek çözünürlüklü bir fotoğraf veya video kullanımı gibi aşamalarda dijital ortamın beklentilerini dikkate alıyorum. Burada sosyal medyanın dilini kullanmak önemli… Bu da durumu en kısa metinlerle anlatarak ve en vurucu kelimeleri seçerek mümkün oluyor."*

Dijital uzam, çevrimiçi bağlantı temelinde gelişen ortak kullanım alanları yaratmaktadır. İnternet kullanıcılarının sanal iletişim stilleriyle sosyalleştikleri dijital ortamlarda, süreçte geliştirilen çeşitli iletişim pratikleri göze çarpmaktadır. *Followlamak* (takip etmek) ve *likelamak* (beğenmek) gibi sosyal medya platformlarının arayüz özelliklerinden üretilen ve günlük konuşma diline eklenen birtakım ifadeler söz konusu duruma örnek olarak gösterilebilir. Burada, çevrimiçi ortamlarda şekillenen bir dilden söz edilebilir. Bu dil internet kullanıcılarından oluşan genel ağ sakinleri için ortak anlamlar barındıran ve üzerinde uzlaşılmış yeni bir iletişim tipini yansıtmaktadır. Sosyal medya fenomenlerinin de bu dile hâkim olmaları, ürettikleri içeriklerin, takipçilerinde duygudaşlık doğurabilecek bir biçimde sunulmasını sağlayabilmektedir. Yukarıda bir kesiti verilen görüşmede Işık'ın da ifade ettiği üzere (*"Örnek olarak paylaşımda yüksek çözünürlüklü bir fotoğraf veya video kullanımı gibi aşamalarda dijital ortamın beklentilerini dikkate alıyorum."*) sosyal medya dili şeklinde ifade edilen iletişim tipinin içine görseller, hareketli videolar ve çeşitli efektlerle zenginleştirilmiş grafik unsurlar da girmektedir.

> **Soru:** Size göre Van kültürünün ayırıcı özellikleri nelerdir, kısaca anlatır mısınız?
>
> **Nihat Işık:** *"Her şeyden önce Van'ın coğrafyasını, tarihini ve ev sahipliği yaptığı medeniyetlerin çeşitliliğini bir farklılık olarak görüyorum. Van'ın dili, yemeği, el sanatları, folkloru, müziği gibi farklı ve kaybolmaya yüz tutmuş farklılıkları ön plana çıkarmak istiyorum. Bu noktada tekdüzeliğe doğru giden yaşam biçimleri var. Ben Van 'ı diğer şehirlerden ayıran kültürel yapıya dikkat çekmek istiyorum."*

"Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfasına bakıldığında Van'a özgü yöresel yemeklerin paylaşıldığı ve bu içeriklerin yüksek etkileşim oranlarına sahip oldukları görülmektedir (Görsel 2). Van mutfağı başlığı altında değerlendirilebilecek "otlu peynir", "keledoş" ve "helise" gibi yöre gastronomisinden yemeklerin dijital ortamda ilgi görmesi, ilgili yemeklerin bölgede hâlâ tüketildiklerini göstermektedir. Bunun yanında söz konusu

yemeklerin Van kültürü çerçevesinde, belli bir kültüre aidiyet geliştiren paydaşlarca özel anlamlar içerdiği söylenebilir. İncelenen Instagram sayfasında paylaşılan yemek fotoğrafları ve toplum nezdinde benzer anlamları olan kültür nesneleri, sayfa sahibi tarafından unutulmasından endişe edilen folklor çıktıları olarak değerlendirilmektedir. Sayfa sahibi bir yandan şehrin kültürel değerlerini ön planda tutarak folklor birikimini bir döngüye dâhil etmek isterken diğer taraftan söz konusu folklorik değerler üzerinden özgün bir kent kültürü oluşturmayı amaçlamaktadır. Nebi Özdemir, kültürel bellek momentinde değerlendirdiği ve "etkileşimler ürünü ve bütünü" olarak ele aldığı kent kültürünün, ancak sözlü kültürün bireye değil topluluğa dönüştürme yeteneğiyle ortak bir mirasa dönüşebileceğini ifade etmektedir (2021: 881-886). Dijital bağlam, sosyalleşme pratiklerinin günlük konuşma diliyle yapılandırıldığı dijital bir dil sunmaktadır. Kullanılan dil, sosyal medya uygulamaları gibi yazılımların tanımladığı, dayattığı ve sunduğu teknik ifade biçimlerinin de etkisiyle dijitalleşmektedir. Özdemir'in altını çizdiği sözlülük ve ortak miras gibi kavramlarla bağlantılı olacak şekilde dijital ortamlarda kullanılan dil teknik nedenlerle ortaya çıkan bir sözlü kültür nesnesine dönüşmüş, kullanıcıların çeşitli psikolojik aidiyet süreçleriyle de ortak kabule dayalı dijital topluluklar üretmiştir. Bu noktada internet kullanıcılarının öz-tasarım süreçleriyle oluşturdukları profiller; yaş, ırk, sosyal statü gibi farklılıkları minimize ederek dijital bir halkın oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Görsel 2. Vanlı Nihat Hoca Instagram Sayfasından Bir Paylaşım (URL-3).

Soru: Z ve Alfa kuşakları, takipçilerinizin yüzde kaçlık bir kısmını oluşturuyor ve bu kitle daha önce görmediği bir halk geleneğiyle karşılaştığında nasıl tepkiler veriyor?

Nihat Işık: *"Takipçilerimin büyük bölümü 20-30 yaş aralığındaki kullanıcılardan oluşuyor. İkinci grup 20 yaşın altında, üçüncü grup ise 30 yaş ve üzeri takipçilerden oluşmakta. Paylaştığım eski Van geleneklerini hiç görmeyen kullanıcılar var. Aslında amacım biraz da bu. Kentinin kültürünü hiç tanımayan, bilmeyen bir kuşak var ve bence bu kuşak kültürüyle barışık değil.*

Bu nedenle de yaşadığı şehri sevmiyor ve şehrini koruma anlamında özenli davranmıyor. Benim amacım bu gençlere şehrini, kültürünü sevdirmek ve bu şekilde şehrine sahip çıkmasını sağlamak. Ben şehrimi seviyorum ve gittiğim başka şehirlerdeki kenti sahiplenme duygusunun Van'da da oluşmasını istiyorum. Bunun dışında Van, civar illerden çok göç alan bir şehir. Bu da durumu biraz daha zorlaştırıyor. Çünkü dışarıdan gelen insanlar kentin kültürel zenginliğini ya bilmiyor ya da özümseyemiyor. Bu nedenle de şehrin kültürünü sahiplenmiyor. Geniş çerçevede benim istediğim farklı kültürel ortamlardan Van'a yerleşen insanları ortak bir Van kültürü, kent kültürü etrafında buluşturmak. Ben memleketimi çok seviyorum, çocuklarımı bu şehirde büyütüyorum ve Allah nasip ederse bu şehirde öleceğim. Bu nedenle bu şehrin güzelliklerini, geleneksel ve tarihsel yapısını doğru bir şekilde insanlara anlatmak istiyorum.

Sosyal medya insanların kendilerini ifade edebilmeleri ve büyük kitlelere ulaşabilme açısından çok ekonomik ve kolay bir yol sunuyor. Ben de bu mecrada kazandığım gücü çok sevdiğim Van kültürünü ortak değerler tespit ederek yaşatmaya çalışıyorum."

Vanlı Nihat Hoca Instagram sayfasında, Van'ın 40-50 yıl öncesi gibi yakın tarihlere dayanan kültür nesneleri paylaşılmaktadır. İnternet kullanıcıları tarafından alımlanan bu içeriklerin toplumsal ve kültürel anlamı olan "bellek" olgusunu ortaya çıkardığı görülmektedir. Burada kültürel belleğin bireysel alanının dışında, bir topluma aidiyet mekanizmasıyla birlikte geliştirilen ortak değer bilincini yansıttığı söylenebilir. Dijitalleşmenin etkileşim bağlamlarını sanallaştırmasının bir sonucu olarak kültürel belleğin de dijitalleşerek; üretim, icra ve aktarım süreçlerinin dönüştürdüğü, dijital geleneğe uyumlu yeni bir döngüye dâhil olduğu görülmektedir (Özdemir, 2021: 171). Işık, "tarihsel arka planı olan bir kültürel birikimin Van'da yaşayan insanlar tarafından da sahiplenilmesi arzusuyla paylaşımlar yaptığını" ifade etmektedir. İncelenen paylaşımlarda Işık'ın, ulaştığı etki alanı ve fenomen kimliğiyle şehirde yaşayan farklı yaş gruplarından ve farklı sosyal çevrelerden insanları ortak bir kent kültürü çekirdeği etrafında birleştirme çabası da gözlenmektedir. Maurice Halbwach, bireyin tek başına kültürel bir oluşumu inşa edip saklamasının mümkün olmadığını, -örneğin- bir çocuğun düşünmeye başladığı ilk andan itibaren içinde yaşadığı toplumun "ortak düşünce dizisi"ne uyum sağlamak durumunda olduğunu belirtmektedir (1980: 60). Halbwach tarafından geliştirilen bu kolektif bağlam; bireyin, ait olduğu toplumun kültür nesnelerini anlamlı bulmasının, sahiplenmesinin ve bu şekilde sosyal bilinç kapsamında bir tatmin yaşamasının önünü açmaktadır. İlgili Instagram sayfasında paylaşılan "eski" geleneklerin dijital kültür ortamında karşılık bulması (uzamın jargonuyla etkileşim alması) az önceki cümlelerde ifade edilen psiko-sosyal süreçlerle ilgili olabilir. Dijital kültür ortamı, bireyi merkeze alma eğilimleri yaratmaktadır. Buna karşılık sosyal medya platformlarında paylaşılan folklor uzantılarının bireysel bellekle değil, bireyin toplumsal iletişim süreçlerine katılması sonucunda şekillendiği izlenmektedir (Assmann, 2015: 45). Ek olarak kültür dönemlerinin,

öncekinin yeni bir düzlemde sonrakine uyarlanması süreçleriyle güncellendiği (Özdemir, 2021: 378) tespitinden hareketle dijital ortamın söz konusu uyarlanma bağlamı olarak konumlandığı söylenebilir.

> **Soru**: Takipçi sayınızla paralel olarak kazandığınız geniş kitlelere ulaşma gücünüzü, unutulmuş halk pratiklerini ve uygulamalarını tanıtmak için kullanıyorsunuz. Burada bugünün kültürel yapısının dejenere olmasına karşı geliştirilen bir itiraz bilincinden mi besleniyorsunuz?
>
> **Nihat Işık:** *"Ben bunu bir itiraz olarak görmüyorum. Çünkü bugün insanları hazır giyimden terzilere veya hazır yeme alışkanlıklarından tamamı kendi üretimi olan yiyeceklere döndürmek mümkün değil. Ulaştığım iletişim potansiyelini daha çok, modern hayatın sıkıcı temposundan bunalan insanların unutulmuş ve artık ilginç gelen geleneklerle biraz nefes almalarını sağlamak için kullanmak istiyorum. Elbette bugün kaloriferli, doğal gazlı evlerde yaşamaya alışan biri için sobalı bir evin zahmeti yadırganamaz. Fakat sobalı ev örneğinden hareketle o kültürün de bugün bir yerlerde yaşatıldığını insanlara göstermek benim için önemli."*

Genel anlamda kültür ve dar çerçevede folklora bakıldığında zaman değişkeninin toplulukların alışkanlıklarında önemli yere sahip olduğu görülmektedir. Bu durum; içinde bulunulan zamana halk kültürü bağlamında ortak değerler atfederek ona tanımlanmış bir "ruh" eklenmesi sonucunda ortaya çıkan ortak kabule dayalı tarihsel evrelerde kendisini göstermektedir. Söz konusu evreler sanat, mimarî, edebiyat ve düşünsel eğilimleri bile etkileyebilen manyetik bir alanı andırmaktadır (Görsel 3). Bu dinamik, literatürde "zeitgeist[8]" olarak bilinen ve Türkçe'ye "zamanın ruhu" olarak çevrilen kavramla da yakından ilişkilidir. Folklor, bu noktada tarihsel bir evreyle bağlantılı olan ve zamanın ruhuna atfedilen belli geleneklere odaklanmaktadır. Folklor araştırmacısı için zaman; toplu halde insanın belli bir tarihsel aralıkta kabullenilen kültürel eğilimlere nasıl kolayca uyum sağlandığını (Halbwach, 1980: 89) açıklama potansiyeli açısından önemlidir. Işık'ın açıklamasına bakıldığında ise zamanın ruhunun kabullenildiği görülmekte fakat bunun yanında geçmişe karşı romantik bir yaklaşımın izleri de fark edilmektedir.

[8] Kavramın ilk kez Johann Gottfried Herder tarafından kullanıldığı düşünülmektedir (Frederick William Dame'den akt. Kızılkaya, 2018: 111-112). Pierre Bourdieu *zeitgeist* kavramını; ideolojik bir ortaklık olarak görmektedir. Bourdieu'ya göre *zeitgeist*, çok çeşitli fenomenlerin, düşüncelerin, günlük aksiyonların ortak zihinsel şemalarla şekillenmesinde pay sahibidir. O, bu durumu "temel kutuplaşma kümeleri" şeklinde ifade etmektedir (Bourdieu, 1991: 21).

Görsel 3. "Vanlı Nihat Hoca" Instagram Sayfasından Bir Paylaşım (URL-4).

Soru: Paylaşımlarınızda geçmişe özlem ve bu yönde bir romantizm fark ediliyor. Tarihsel arka planıyla idealize edilmiş bir Vanlı kültü mü oluşturmaya çalışıyorsunuz?

Nihat Işık: *"İnsanlar, yaşanan teknolojik süreçlerden sonra modernleşmeye başladılar. Bana göre insanlar bu nedenden dolayı mutlu değiller. Bir örnek olarak dijital ortamlarda üretilen bir müzik ile Van'ın eski düğünlerinde, "çevirmeli" dedikleri sadece sesle üretilen içinde teknolojinin olmadığı müzik arasında fark var. İnsanlar bugün artık birçok aktiviteden keyif almıyorlar. Bana göre insanların zevk alabilecekleri çok sayıda etkinlik Van'ın eski kültüründe mevcut. Bu durum yemek konusunda da böyledir. Teknolojinin nimetlerinden faydalanılsa da bir süre sonra standartlaşan hayat, eski geleneklerle yeniden canlı hale getirilebilir diye düşünüyorum."*

Sayfada yer alan paylaşımların büyük bölümü Van ile doğrudan bağlantılı olan internet kullanıcılarına hitap etmektedir. Sayfanın sahibi, bu doğrultuda gönderilerin büyük bölümünde "Van" ifadesini bir şekilde kullanarak hedeflediği kitlenin dikkat seviyelerini yüksek tutmaya çalışmaktadır. Bunun yanında paylaşılan gönderilerin Van'da belli bir süre bulunan ve şehirle romantik bağları bulunan kullanıcıları, popülize edilmiş bir kent milliyetçiliği etrafında bir araya getirdiği söylenebilir. Bu şekilde kendi dinamiklerini yaratan ve çeşitli topluluklara özgü davranışlar ve kültürel çıktılar aracılığıyla aidiyet geliştirilen bir halk kültürü şekillenmektedir. Sosyal medya fenomeni, doğru içerikleri ve dikkat çekici etiketleri kullanarak ulaştığı takipçi sayısıyla elde ettiği güç ile; Vanlılık fenomeni etrafında toplanan idealize edilmiş bir Vanlı kültü hayal etmektedir. Bu noktada fenomenin (N. Işık), Vanlılık olgusunu yüceltirken diğer grupları devalüe etmekten özellikle kaçındığı görülmektedir. İncelenen Instagram sayfasında; internet ortamındaki gruplaşmalarda görülen gömülü aidiyet ve marjinalleştirmeden farklı olarak dışlanma dinamiklerini sorgulayan (Bock, 2020: 64) ve etnik kökeni devre dışı bırakarak kent folkloru inşa etmeyi amaçlayan bir yaklaşım sezilmektedir.

Dijital ortamda etkileşim halinde olan internet kullanıcıları, özellikle duyguları tarafından yönlendirildiklerinde folklorik iletişimin güçlendiği,

toplumsal kimlik çerçevesinde halk anlatılarının ortaya çıktığı ve mitler, efsaneler ve halk inançları gibi sözlü kültür ürünlerinin tanıtıldığı bağlamlar gelişebilmektedir (Laineste, 2020: 220). Bu açıdan bakıldığında siber uzamda folklorun hem yeniden üretilebildiği hem de nesilden nesile transfer edilebildiği görülmektedir. Bu noktada dijital ortamın kendine özgü ifade biçimlerinin de bu üretim ve aktarım aşamalarında belirleyici bir rol üstlendikleri görülmektedir. Söz konusu ifade biçimlerinin başında görselleştirme gelmektedir ve bu teknik, dijital çağda tüm iletişim ve üretim süreçlerinde ön plandadır. Görselleştirme tekniği, diğer dijital iletişim teknikleriyle birlikte sosyal medya fenomenleri tarafından dikkat çekmek için sıkça kullanılmaktadır. Nitekim incelenen Instagram sayfasında da fenomenin mizahî içerik, güncel bir haber veya viral olmuş bir internet *mem*ini grafik eklentiler kullanarak oluşturduğu ve bu sayede dijital halkın kültürüne uygun şekilde görselleştirdiği (Bock, 2020: 64) görülmektedir.

"Vanlı Nihat Hoca" Instagram sayfasında farklı içeriklerde paylaşımlar yapılmaktadır. Sayfada yer alan gönderilerin büyük bölümünü ulusal ve yerel olmak üzere güncel haberler oluştururken etkileşim gönderileri, Van gelenek ve görenekleri, Van yemekleri, Van'ın tarihi yerleri ve doğal güzellikleri, çoğunluğu mizah unsurları içeren viral videolar gibi içerikler de görülmektedir. Bu araştırmada, çalışmanın konusuyla bağlantılı olarak Van'da unutulmuş veya sınırlı bir kesim tarafından uygulanan geleneksel ritüeller, bir önceki cümlede sözü edilen diğer içerik türleriyle birlikte ele alınarak kıyaslamaya tâbi tutulmuşlardır. Burada amaç, dijital uzamda internet kullanıcılarının zamanın ruhuna uygun davranışlarının bir sonucu olarak geliştirdikleri sanal-popüler kültürleşme süreçlerinin yanında folklorik değerlerle yakınlıklarının tespit edilebilmesidir. Yapılan paylaşımlara internet kullanıcılarının (takipçilerin) gösterdikleri ilgi değişkendir. Aşağıda yer alan tabloda (Tablo 1) Vanlı Nihat Hoca Instagram sayfasında 2024'ün ikinci yarısından itibaren paylaşılan farklı kategorilerdeki[9] gönderiler incelenmiştir. Belirlenen her kategoriden 50 adet[10] gönderi analiz edilerek başlıklandırılan konulardaki ortalama etkileşim oranları verilmiştir.

[9] İlgili Instagram sayfasında ağırlıklı olarak güncel haberler, etkinlik duyuruları, viral videolar, etkileşim (mizah, eleştiri, soru-cevap vb.) gönderileri ve Van kültürüne ait paylaşımların yapıldığı görülmektedir. Üretilen tabloda güncel haberler, viral gönderiler, etkileşim gönderileri ve Van kültürü ile bağlantılı gönderileri ele alan 4 kategori belirlenmiştir. Bu kategorilerde 2024 Ekim ayına kadar yapılan son 50 paylaşım seçilmiş ve gönderi başına düşen ortalama beğeni ve yorumlanma sayıları paylaşılmıştır.

[10] Araştırmaya dâhil edilen gönderilerin son 50 paylaşım ile ve belli bir zaman aralığıyla sınırlandırılmasının nedeni söz konusu sayfanın takipçi sayısının değişkenlik göstermesidir. Örneğin 5 yıl önce paylaşılan bir gönderi ile 2024 yılında paylaşılan bir gönderinin ulaştığı kullanıcı sayısı arasında dramatik bir fark olması, araştırma sonucunda elde edilecek verilerin doğru yorumlanmasını engelleyebilecektir. Tabloda (Tablo 1) belirtilen sayılar anlık olarak saptanan beğeni ve yorum sayılarını göstermektedir. Bu sayılar söz konusu gönderinin silinmesi, gönderiyle etkileşim içinde olan kullanıcının hesabını kapatması, beğenmekten vazgeçmesi veya yaptığı yorumu silmesi gibi nedenlerle süreçte değişebilecektir.

Tablo 1. Vanlı Nihat Hoca Instagram Sayfası Son 50 Gönderi Etkileşim Oranları (Ekim 2024'e kadar)

	Beğeni Topl.	Yorum Topl.	Beğeni Ort.	Yorum Ort.
Güncel Haberler	52.321	2.779	1046,42	55,58
Viral Paylaşımlar	134.475	2.675	2689,5	53,5
Etkileşim (Mizah, Eleştiri) Gönderileri	35.312	2.886	706,24	57,72
Van Kültürü	83.745	1645	1674,9	32,9

Tabloya (Tablo 1) göre yapılan paylaşımlar arasında internet ortamında viral olmuş video, görüntü veya ifadeler gibi içeriklerin kullanıcıların ilgisini daha fazla çektiği söylenebilir. Beğeni ortalamalarına bakıldığında viral içerikli gönderileri, Van kültürü ile ilgili içeriklerin takip ettiği görülmektedir. Güncel haberler ve sosyal medya fenomenliğinin gerektirdiği etkileşim amaçlı gönderiler ise sırasıyla daha sonra gelmektedir. Bu verilerden hareketle ilgili sayfayı takip eden internet kullanıcılarının Van'ın geleneklerini, unutulmak üzere olan folklorik ritüellerini, somut ve somut olmayan kültürel unsurlarını içeren gönderilere önemli ölçüde ilgi gösterdikleri sonucuna ulaşılabilir. Öte yandan yapılan paylaşımların sunuluş biçimleri, zamanlamaları, kurgusal yapıları gibi sosyal medya fenomeninin yetenekleriyle bağlantılı olan ve sadece sayılarla açıklanamayacak birtakım değişkenlerin varlığı da hesaba katılmalıdır. Buna rağmen canlı, değişken ve kısa süreli mikro kültür oluşumlarının sıklıkla görüldüğü sosyal medya platformlarında, bir şehrin gelenek başlığı altındaki folklor unsurlarının internet kullanıcıları tarafından ilgiyle karşılanması anlamlıdır.

Araştırma sürecinde Vanlı Nihat Hoca Instagram sayfasında paylaşılan Van kültürü başlıklı gönderilerin, kendi içinde ayrıştıkları görülmektedir. Bunlar, aşağıdaki tabloda (Tablo 2) da görüleceği üzere;

bölge gastronomisinin ağırlıkta olduğu yöresel yemekler,

fıkra, türkü, efsane, memorat ve bölgeye özgü dil özellikleri gibi sözlü kültür öğeleri,

özellikle düğün, toplantı ve davet organizasyonlarında görülen halk oyunları ve giyim kuşam folkloruna ek olarak halk hekimliği uygulamaları,

bölgenin tarihi, coğrafyası ve bunlarla kurulan duygusal yakınlığı merkeze alan aidiyet temalı içerikler olarak sıralanabilir.

Tablo 2. Vanlı Nihat Hoca Instagram Sayfası Son 50 Van Kültürüyle ilgili Gönderi Etkileşim Oranları (Ekim 2024'e kadar)

	Adet	Beğeni Topl.	Yorum Topl.	Beğeni Ort.	Yorum Ort.
Yöresel Yemekler	22	23.224	568	1055,6	25,8
Sözlü Kültür	6	7.296	165	1216	27,5
Gelenek/Ritüel	14	15.881	250	1134,3	17,8
Halk Oyunları/Giyim-Kuşam/Halk Hekimliği	5	27.905	457	5581	91,4
Tarihi Yapılar/Coğrafya	3	9.439	205	3146,3	68,3

Tabloda ilk olarak göze çarpan istatistik, yöresel yemekler başlığında kendisini göstermektedir. Değerlendirilen toplam elli paylaşımın neredeyse yarısının Van'ın yemek kültürüyle ilgili paylaşımlar olduğu tespit edilmiştir. Burada özellikle Van kahvaltısının ülke genelindeki popülerliği ve bilinirliği hem paylaşım hem de etkileşim sayılarındaki fazlalığın nedeni olarak düşünülebilir. Van kahvaltısında yer alan yöreye özgü otlu peynir, murtuğa, kavut gibi orijinal yiyeceklerin yanı sıra kahvaltı menüsünde yer alan yemek sayısı da yapılan paylaşımların sıklığını ve etkileşim oranlarını açıklar niteliktedir. Yine bölgede sıkça tüketilen keledoş, tuzlu balık ve ayran aşı gibi yöresel yemeklerin Van'dan Türkiye'nin diğer şehirlerine giden Vanlılar için romantik anlamlar taşıması da söz konusu paylaşımların dinamizmini açıklayabilir. Tablo 2'de paylaşım sıklığı olarak ikinci sırada, gelenek çerçevesinde ele alınan geleneksel günlük yaşam pratiklerinin olduğu görülmektedir. Bunların arasında Ramazan ayındaki uygulamalar, bayramlarda yaşatılan gelenekler ve çeşitli düğün adetleri bulunmaktadır. Tabloda (Tablo 2) dikkat çeken diğer bir konu, sınırlı sayıdaki bazı içerik türlerinin beğeni ortalaması olarak sık paylaşılan gönderi türlerinden daha fazla etkileşim oranlarına sahip olmasıdır. Örneğin paylaşılan son elli gönderiden sadece beş tanesini oluşturan "Halk Oyunları/Giyim-Kuşam/Halk Hekimliği" kategorisinin ortalama beğeni sayısı diğer içerik türlerinden belirgin bir farkla ayrılmaktadır. Bu noktada dijital bağlamlardaki kullanıcı profilleri, sosyo-ekonomik statü ve yapılan paylaşımın kullanıcılarda uyandırdığı nostalji hissi açıklayıcı olabilmektedir.

Sonuç

Sosyal medya fenomenlerinin folklorun aktarılması ve yayılması aşamasındaki rollerinin ele alındığı vaka çalışmasında Instagram sayfası "Vanlı Nihat Hoca" incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda dijital ortamda gelenek unsurlarının ilgili Instagram sayfasında paylaşıldığı ve bu paylaşımların sayfanın takipçileri tarafından ilgiyle karşılandığı görülmüştür. Tablolaştırılan veriler üzerinden Van folkloruyla ilgili unsurların; güncel haberler, viral paylaşımlar ve etkileşim amaçlı içeriklerle yakın seviyelerde (bazı kategorilerde daha fazla) ilgi gördükleri saptanmıştır. Çalışmada ayrıca söz konusu Instagram sayfasında paylaşılan

Van kültürü temalı içerikler de kendi içinde halkbilimsel sınıflandırmaya tâbi tutulmuşlardır. Bunun sonucunda yöreye özgü yemeklerin paylaşım sıklığının daha fazla olmasına karşılık halk oyunları, halk hekimliği, geleneksel giyim-kuşam konulu gönderilerin ortalama olarak daha fazla beğenildikleri ve daha fazla yorumlanarak yüksek bir etkileşim oranı sergiledikleri görülmüştür. Bu noktada ilgili sayfayı takip eden sosyal medya kullanıcı davranışlarının, kent kültürü içinde çok fazla karşılaşmadıkları ama bir veya iki nesil önceki aile bireylerinde görüp içselleştirdikleri gelenek unsurlarıyla daha fazla özdeşlik kurmalarıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında yapılan paylaşımlara ve sosyal medya kullanıcılarının söz konusu paylaşımlara gösterdikleri tepkilere bakıldığında; sosyal medya fenomenleri aracılığıyla dijital ortamın dinamiklerine uygun şekilde paylaşılan folklor unsurlarının, internet ortamında ortalamanın üstünde bir ilgiyle karşılandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Sayfanın sahibi Nihat Işık ile yapılan görüşmelerde fenomenlik olgusu ve bu yöndeki motivasyonlar irdelenmiştir. Bunun sonucunda fenomene dönüşme sürecinde kişisel tatminin belirleyici bir etkiye sahip olduğu tespit edilmiştir. Yapılan gözlemler ve görüşmeler ışığında; söz konusu Instagram sayfasında Van'da yaşayan heterojen grupların, tarihsel arka planı sunulan kent kültürü etrafında birleştirilmeye çalışıldığı gözlenmiştir. Dijital ortamlar, sanal iletişime dayalı akışkan, canlı ve geçici iletişim modelleri yaratmaktadır. Buradan hareketle incelenen sosyal medya hesabında sunulan içeriklerin, internet kullanıcılarında hangi bağlamlarda alımlandığı ancak sanal tepkiler üzerinden yorumlanabilmektedir. Bu sebeple bir önceki cümlede geçen yargı, dijital uzamın iletişim belirteçleri (beğenme, beğenmeme, yeniden paylaşma vd.) referans alınarak ifade edilmiştir. Bunun yanında Van kültürü başlığı altında somutlaştırılan yöresel yemekler, el sanatları, sözlü performanslar, ağız özellikleri ve önemli şahsiyetler gibi ayırt edici unsurlar, "Vanlılık" olgusu merkezinde nesneleştirilerek kültürel belleğe dayalı bir kent folklorunun inşa edilmesinde kullanılmıştır. Gelinen noktada; örnek olay incelemesine dayanan bu araştırma sonucunda sosyal medya fenomeninin, folklorun aktarılması ve tanıtılması sürecinde -şehrin tanıtılması, kişisel tatmin ve geçmiş romantizmi gibi motivasyonların da etkisiyle- etkin rol aldığı gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (çev.: N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Araç, S. K. (2023). Sosyal medya etkileyicilerinin (influencer) tüketici psikolojisindeki rolü: Z kuşağı araştırmaları üzerine bir değerlendirme, *Nesne*, 11(28), 324-335.

Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (çev.: A. Tekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Balcı, F. (2020). *Dijital kültür-2,* (ed. F. Balcı) İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Barthes, R. (1990). *Çağdaş söylenler.* (çev.: T. Yücel) İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: fotoğraf üzerine düşünceler*. (çev.: R. Akçakaya) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon.* (çev.: O. Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm.* (çev.: O. Adanır) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bauman, R. (1988). *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, R. (1992). "Performance". *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments,* (ed.: R. Bauman), 42-49, New York: Oxford University Press.

Bauman, R. - Briggs, C. L. (2003). *Voices of modernity: Language ideologies and the politics of inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ben-Amos, D. (1971). Toward a definition of folklore in context. *The Journal of American Folklore*, 84 (331), 3-15.

Ben-Amos, D. (1997). Şartlar ve çevre içinde folklorun bir tanımına doğru. (çev.: M. Ekici) *Millî Folklor*, 33, 74-87.

Benedict, R. (1971). *Patterns of culture*. London: Routledge & Kegan Paul.

Bidney, D. (1967). *Theoretical anthropology*. New York: Schocken Books.

Blackmore, S. (1999). *The meme machine.* Oxford: Oxford University Press.

Blank, T. J. (2009). Toward a conceptual framework for the study of folklore and the internet. *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, (ed. T. J. Blank), 1-20, Utah: Utah State University Press.

Bock, S. (2020). "#LatinxGradCaps, Cultural citizenship, and the American dream, *Folklore and Social Media,* (ed. A. Peck-T. J. Blank), Colorado: University Press of Colorado.

Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk halk edebiyatı.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Bourdieu, P. (1991). *The political ontology of Martin Heidegger*, (çev. P. Collier), California: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1997). *Televizyon üzerine.* (çev. T. Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bronner, S. J. (2007). *The meaning of folklore: the analytical essays of alan dundes*. (ed.: S. J. Bronner) Utah: Utah State University Press.

Burghardt, D. (2020). *Rekonstruktionen von subjektnormen und subjektivierungen eine qualitative studie über lifestyle-normen und deren relevanz für Youtuber.* Wiesbaden: Springer VS.

Çobanoğlu, Ö. (2019). Halkbiliminde yeni paradigmalar bağlamında internet folkloru*. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 121-126. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2000). Bilim felsefesi bağlamında halkbilimi ve halkbilimsel bilginin teleolojik serüveni. *Folklor/Edebiyat,* 6 (24, 2000/4) 27-42. Erişim Adresi: https://turkoloji.cu.edu.tr/ HALKBILIM/59.php (Erişim Tarihi: 14.01.2023).

Dahlberg, L. (2015). Which social media? A call for contextualization. *Social Media + Society*, April-June, 1–2.

Dawkins, R. (2006). *The selfish gene*. New York: Oxford University Press.

Dorson, R. M. (1978). Folklore in the modern World. *World Anthropology,* (ed. S. Tax), Paris: Mouton Publishers.

Dundes, A. (1997). Folklor nedir?. *Milli Folklor.* (çev. F. G. Mirzaoğlu). 36, 74-76.

Dundes, A. (1998). Halk kimdir?. *Millî Folklor*, (çev. M. Ekici), 37, 139-157.

Durmaz, U. (2021). *Dijital kültür-3*. (ed.: U. Durmaz) Kocaeli: Arı Sanat Yayınevi.

Evren, F. B. - Kanlı, İ. (2022), Folklorun dijitalleşmesine ilişkin temel sorunlar ve sınırlılıklar. *Millî Folklor*, 17(136), 126-139.

Fidan, S. (2016). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi ilişkisi üzerine bir araştırma.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Frank, R. (2011). *Newslore: Contemporary folklore on the internet*, Jackson: University Press of Mississippi.

Fox, A. (2000). *Oral and literate culture in England 1500-1700*. Oxford: Clarendon Press.

Geser, H. (2005). Is the cell phone undermining the social order? Understanding mobile technology from a sociological perspective. *Thumb Culture: The Meaning of Mobile Phones for Society,* (ed.: G. Glotz vd.), Bielefeld: Transcript.

Goody, J. (1992). Oral culture. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments,* (Ed.: R. Bauman), 12-21. New York: Oxford University Press.

Gülüm, E. (2017). *Gelenek kültürü kökenli dijital anlatım ve gösterimler.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Habermas, J. (2008). *Between naturalism and religion.* (çev.: C. Cronin), Cambridge: Polity Press.

Halbwachs, M. (1980). *The collective memory.* (çev.: F. J. Ditter- V. Y. Ditter), New York: Harper & Row Colophon Books.

Harlan, D. (2017). *The new alpha.* New York: McGraw-Hill Education.

Howard, R. G. (1997). Apocalypse in your in-box: End times communication on the internet. *Western Folklore,* 56 (3), 295-315.

Howard, R. G. (2008). Electronic hybridity: The persistent processes of the vernacular web. *Journal of American Folklore*, 121(480), 192-218.

James, C. vd. (2009). *Young people, ethics, and the new digital media: A synthesis from the GoodPlay Project*. London: The MIT Press.

Kızılkaya, E. İ. (2018). Zeitgeist ve Michel Foucault'nun tarihsel a priori kavramı. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 25, 109-130.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). Folklore's crisis. *Journal of American Folklore,* 111, 281–327.

Kozinets, R. V. (2010). *Netnography: doing ethnographic research online.* London: Sage.

Laineste, L. (2020). Folkloric narratives of the other in online forum comments. *Folklore and Social Media,* (ed.: A. Peck- T. J. Blank), Colorado: University Press of Colorado.

Levi-Strauss, C. (2014). *Modern dünyanın sorunları karşısında antropoloji.* (çev.: A. Terzi), İstanbul: Metis Yayınları.

Lisichkova, N. - Othman, Z. (2017). *The impact of influencers on online purchase intent,* Mälardalen University Unpublished Master's Thesis, Sweden.

McCrindle, M. (2014). *The abc of xyz: Understanding the global generations.* Australia: McCrindle Research Pty Ltd.

McLuhan, M. ve Powers B. R. (2015). *Global köy*. (çev.: B. Ö. Düzgören), İstanbul: Scala Yayıncılık.

McLuhan, M. (2020). *Gutenberg galaksisi: tipografik insanın oluşumu.* (çev.: G. Ç. Güven), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oğur, Ü. (2024). *Dijital folklor: üçüncül sözlü kültür döneminde halk anlatıları*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Oğuz, M. Ö. vd. (ed.). (2018) *İnternet folkloru: netlore ve netnografi.* Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Ong, W. J. (2005). *Orality and literacy the technologizing of the word*. New York: Routledge.

Ong, W. J. (2020). *Sözlü ve yazılı kültür: sözün teknolojileşmesi.* (çev.: S. P. Banon) İstanbul: Metis Yayınları.

Özdemir, M. (2019). *Dijital kültür.* (ed.: M. Özdemir) İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Özdemir, N. (2006). Sanal dünyanın köy monografileri. *Milli Folklor*, 18, 72, 23-36.

Özdemir, N. (2021). *Kültür bilimi araştırmaları* (e-kitap). Ankara: Akademi Kültür Yayınları: 1

Peck, A. (2020). Introduction: Old practices, new media. (ed.: A. Peck-T. J. Blank), *Folklore and Social Media*, Colorado: University Press of Colorado.

Postman, N. (1990). *Televizyon öldüren eğlence gösteri çağında kamusal söylem*. (çev.: O. Akınhay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Raun, T. (2018). Capitalizing intimacy: New subcultural forms of micro-celebrity strategies and affective labour on Youtube. *Convergence The International Journal of Research into New Media Technologies*, 24(1), 99-113.

Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonaldlaştınlması: çağdaş toplum yaşamının değişen karakteri üzerine bir inceleme.* (çev.: Ş. S. Kaya) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rojek, C. (2001). *Celebrity*. London: Foci.

Sanders, B. (2017). *Öküzün a'sı: elektronik çağda yazılı kültürün çöküşü ve şiddetin yükselişi.* (çev.: Ş. Tahir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Strauss, W. - Howe, N. (1992). *Generations the history of America's future, 1584 to 2069*. United States of America: William Morrow Paperbacks.

Thompson, T. (2019*). Posthuman folklore*. Jackson: University Press of Mississippi.

Thoms, W. (1965). Folklore. *The Study of Folklore,* (ed.: A. Dundes), Berkeley: Prentice-Hall.

Toffler, A. (1981). *Gelecek korkusu şok.* (çev.: S. Sargut) İstanbul: Altın Kitaplar.

Toffler, A. (2008), *Üçüncü dalga.* (çev.: S. Yeniçeri), İstanbul: Koridor Yayıncılık.

Winograd, M. - Hais, M. (2014). How millennials could upend Wall Street and corporate America. *Governance Studies at Brookings*, May, 1-19.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.whatsapp.com/about (Erişim: 01.09.2024).

URL-2: https://www.instagram.com/vanlinihathoca/ (Erişim: 23.10.2024).

URL-3: https://www.instagram.com/p/C01nzusN4ab/ (Erişim: 24.08.2024.

URL-4: https://www.instagram.com/p/B4hrE0ZBbig/?img_index=4 (Erişim: 25.08.2024).

Extended Summary

As digitalization has penetrated into much of daily life, the focus of social science disciplines has shifted to virtual environments. Digital spaces, contain remarkable research objects, especially for branches of science that examine human behavior that is susceptible to evolution into culture, such as folklore. The developing internet infrastructure and digital age Technologies such as Web 2.0 which make human interaction multidimensional, have provided users with the opportunity to create their spheres of influence. In addition to ordinary internet users, each positioned as a news source in their own right, social media *phenomena* have emerged who can reach many more users and at some point become "opinion leaders". *Phenomena*s, on the one hand adjust their posts to a wide range of users on the other hand they include the people in their sphere of influence into a temporary, popular culture circle. These effects of *phenomena* have been seen as an important potential for tradition transmission within the discipline of folklore.

This study focuses on the ability of *phenomena* to spread, transform or produce a tradition or a *phenomenon* that is likely to become a tradition. At this point questions such as "can *phenomena*s revive a forgetten tradition?" or "what is the role of an *phenomena* in the emergence and spread of a trend that emerges on the internet" guide the study. The research is also interested in the extent to which daily socialization practices that have shifted to social media platforms as a result of digitalization overlap with traditional folklore outputs. In this context the research conducted and the correct interpretation of the data obtained as a result of the research are important in two respects:

1- Internet folklore (digital folklore) research can reveal what structural transformations folklore has undergone in the transition from the oral culture period to the digital culture period (oral, literal, electronic, digital).

2- Folklore research conducted in digital environments, on the one hand identifies new tradition patterns specific to the digital environment and on the other hand refers to the dynamic structure of folklore that constantly renews itself.

Digital culture studies naturally have a very limited and young literature. The majority of the studies include experimental research completed in the last 10 years. In this study the generally accepted basic folklore theories and the perspectives in current digital media studies including madia theories from the electronic era were evaluted together. In this regard the sustainable definition of the concept of "folk", which emerged as an extension pf the modern understanding of folklore that took shape in the twentieth century has greatly facilitated the digital folklore studies carried out today. However it can be said that digital culture studies which are gaining more and more volüme today, do not yet have an original conceptual framework on which an agreement is reached. Nevertheless detailed studies carried out in the process will eventually create a sub-discipline with clear boundaries by identifying applicable schemes.

In this study where the relationship between internet *phenomena* and folklore is examined, the personal characteristics of the *phenomena* are also discussed in addition to their roles in the transfer of tradition. Considering their areas of influence *phenomena* can be considered as a type of culture carrier. In addition it can be said that the culture carriers who took on the role of "Homeros" in the folkloric transmission process were special characters who left their

mark on society. Initially criticized by generation X and Y parents, social media *phenomenon* status is now widely perceived as a profession and formal training is provided by state-level institutions in this regard. This changing approach has enabled *phenomena*s to gain social acceptance in their real environments in addition to the identity characteristics they present in the digital environment.

The data obtained in the study were obtained through one to one interviews. In addition to a series of interviews with the owner of the Instagram page, Nihat Işık, the posts on the said Instagram page were also analyzed. The examined Instagram page includes content such as current news, announcements and viral videoas as well as Van's (a city in eastern Turkey) natural features, culture and traditional practices. In this regard the posts were eliminated and the focus was on the last 50 posts that included forgotten, preserved or transformed traditions that could be considered within the scope of folklore. The interaction rates of the posts evaluated with folklore theories were tabulated revealing the reactions of internet users to traditional elements. In addition the liking and commenting reactions of the users were interpreted through statistical results. Although some of the data obtained as a result of the research are quantitative, the results were largely interpreted with the qualitative observation technique. The research findings are presented on the basis of folklore discipline with the concepts of performance, transfer and transformation.

This study is essentially a case study. It aims to find cultural patterns suitable for making general evaluations through a micro sample. The "Vanlı Nihat Hoca" Instagram page, that was examined is not only a page where folkloric practices are shared. The Instagram page in question, on the one hand carries concern about traditions being forgotten while on the other hand it exhibits an attitude that affirms urban culture. The most obvious hypothesis of the research predicts the equivalent of this paradox among internet users. In this context one of the most striking results of the study is that social media users show above-average interest in shared tradition elements. The folklore related contents on the examined Instagram page are also divided into categories. In this context it was observed that regional dishes were shared more on the page but posts in the categories of folk medicine, traditional clothing and folk dances received more interaction. The interest shown by digital folk in the folkloric postd shared on the page may be related to reasons such as romanticism and belonging to the past. In the study interviews were also conducted with the owner of the Instagram page in question. As a result of interviews with the page owner an attempt was made to determine what the concept of "*phenomenon*" is and the motivations for becoming a *phenomenon*. At this point the page owner's effort to create an urban folklore based on cultural memory by reminding or identifying old and new traditions is noticeable. Through the case study examined, when the social media *phenomena* shares traditional items with folkloric meaning over the internet; (1) survival of tradition through repetition and (2) can maket he shared folklore object familiar to someone who sees it fort he first time, more importantly (3) it has the potential to transform communities into folk by referring to a common value. In this age where every aspect of social life is digitalized, increasing studies on internet *phenomena* and the transmission of folklore will enable internet folklore to produce more generalizable inferences.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Yayın Etik Kurul Başkanlığı. Toplantı Tarihi: 08.07.2024. Oturum Sayısı: 2024/14. (1) Evrak Tarih ve Sayısı: 12.07.2024-24034. (2) Evrak Tarih ve Sayısı: 12.07.2024-554048. */Van Yüzüncü Yıl University Social and Human Sciences Publication Ethics Committee. Meeting Date: 08.07.2024. Session Number: 2024/14. (1) Date and Number of Documents: 12.07.2024-24034. (2) Date and Number of Documents: 12.07.2024-554048.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 03.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1561045
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 107-134.

İnceleme Makalesi
Review Article

HOBSBAWM'IN SOSYAL EŞKIYA KALIBI BAĞLAMINDA KABADAYILIK, KABADAYILARIN TOPLUMSAL ALGILANIŞI VE İŞLEVLERİ ÜZERİNE SOSYOKÜLTÜREL BİR İNCELEME

♦

A SOCIO-CULTURAL STUDY ON BULLYING, THE SOCIAL PERCEPTION AND FUNCTIONS OF BULLIES IN THE CONTEXT OF HOBSBAWM'S SOCIAL TROUBLE MATTERY

Ahmet Şükrü SOMUNCU*

ÖZ: Kabadayılık olgusu Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar her dönem toplum içinde kendini göstermiştir. Bu çalışmanın konusu da sıradan bir kişiyken âdeta erginlenme süreci yaşayıp halk kahramanı olarak algılanmaya başlayan kabadayılardır. Kabadayıların bireysel özellikleri, toplumsal algılanışları, yüklendikleri roller ve işlevleri bu çalışmada incelenmiştir. Kabadayıların bireysel ve toplumsal yönleri, sosyal çevreleri, ad almaları / lakapları, mizahla olan ilişkileri üzerinde durulmuş, bu bağlamda yorumlar yapılmıştır. Kabadayıların bazı özellikleri ise Eric Hobsbawm'ın "Sosyal Eşkıya" olarak sistematiğe döktüğü kalıba göre tasnif edilmiş ve değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı kabadayı olarak adlandırılan kişilerin toplumda nasıl yer edindiğine, etki bıraktığına ve toplumsal rollerine, işlevlerine dikkat çekmektir. Çalışma sırasında bir saha araştırması yapılmamış, "doküman analizi yöntemi"nden yararlanılmıştır. Verilerin büyük ölçüde temin edildiği kaynak Özçakır (2021)'ın sahadan birçok kişiyle görüşerek hazırladığı "Develili Kabadayılar ve Âlemin Adamları" adlı bir kitaptır. Ayrıca sadece bir ilçeden değil çok sayıda yöreden ve şehirden kabadayıları da işlediği için bu kaynak özel olarak tercih edilmiştir. Çalışma boyunca elde edilen veriler halk bilimsel bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmış, grup folkloru bağlamında değerlendirmelerle ortaya konulmuştur. Söz konusu bölgelerdeki kabadayılar üzerinden yapılan bu çalışmayla kabadayılık geleneği, kabadayı folkloru gibi çerçevelerle başka çalışmalara zemin hazırlanmak istenmiştir. Böylece günümüz sosyal medyasında ve basında yeraltı dünyasının üyeleri-liderleri, mafyalaşma ve mafya lideri olarak bilinen kişiler ve bu kişilere toplumun bakışı / inancı, bu kişilerden beklentiler ortaya çıkarılarak psikoloji, sosyoloji ve hukuk disiplinlerine sevk edilmeli aynı zamanda disiplinler arası çalışmalarla bu konu desteklenmelidir.

Anahtar Kelimeler: Hobsbawm, Sosyal Eşkıya, Halk Kahramanı, Kabadayılık, Kabadayı

ABSTRACT: *The phenomenon of bullying has manifested itself in society in every period from the Ottoman Empire to the Republic. The subject of this study is the bullies who, while being ordinary people, went through a process of initiation and began to be perceived as folk heroes. The individual characteristics of bullies, their social perception, their roles and functions were examined in this study. Individual and social aspects of bullies, their social environments, their nicknames, their relationship with humor were emphasized and comments were made in this context. Some characteristics of bullies were classified and evaluated according to the pattern systematically put into practice by Eric Hobsbawm as "Social Bandit". The aim of the study is to*

* Öğr. Gör. Dr.-Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü/Kahramanmaraş-ahmetsomuncu@ksu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6177-8842)

This article was checked by Turnitin.

draw attention to how people called bullies gain a place in society, leave an impact, and their social roles and functions. No field research was conducted during the study, and the "document analysis method" was used. The source from which the data was largely obtained is a book called "Develili Kabadayılar and Men of the World", which was prepared by Özçakır (2021) by interviewing many people from the field. In addition, this source was specifically chosen because it deals with bullies not only from one district but also from many regions and cities. The data obtained throughout the study were tried to be interpreted from a folklore perspective and were presented with evaluations in the context of group folklore. With this study conducted on bullies in the regions in question, it was aimed to prepare the ground for other studies with frameworks such as bullying tradition and bully folklore. Thus, the members-leaders of the underworld, the people known as mafia and mafia leaders in today's social media and the press, and the society's view/belief on these people and the expectations from these people should be revealed and referred to the disciplines of psychology, sociology and law, and at the same time, this issue should be supported by interdisciplinary studies.

Keywords: *Hobsbawm, Social Bandit, Folk Hero, Bravado, Bully*

Giriş

Kabadayı veya kabadayılık göreceli bir biçimde karşılık bulan, genellikle olumsuz çağrışımlarla bilinen kavramlardır. Bununla birlikte, geçmişten günümüze kadar kabadayılığın her zaman toplumsal bir olgu olarak var olduğu da bir gerçektir. Kabadayılık geleneği de denilebilecek bu olgu başka isimlerle Osmanlı Devleti'nde de yer almıştır. Bu bahse geçmeden önce kabadayı sözcüğünü açıklamak daha doğru olacaktır. Sözlükte kabadayı, "kendine özgü namus kurallarını esas alıp toplum kurallarının dışına çıkarak zorbalık yapan, etrafa meydan okuyan kimse; bıçkın, dayı, efe"; "yürekli olan" karşılıklarıyla yer almaktadır. Ayrıca "bir şeyin en iyisi, başta geleni" biçiminde mecaz bir anlam da taşımaktadır (URL 1). Kabadayılık bir anda, Cumhuriyet'le birlikte veya son yıllarda ortaya çıkan bir olgu değildir. Osmanlı'daki külhanbeyinin günümüzdeki devamı olarak düşünülebilir. Külhanbeyi sözcüğü de "kendilerine özgü giyinişi olan, serserilik, haytalık yapan, argo kullanan, başıboş, haylaz delikanlı; apaş, külhani, tulumbacı" olarak sözlükte tespit edilmektedir (URL 1). Kabadayı ile külhanbeyi arasındaki benzerlik; kendilerine has özellik göstermeleri ve bıçkın, kural tanımaz olmalarıdır. Bu nedenle külhanbeyi ile günümüzdeki kabadayılar arasında bir bağ kurmak mümkündür. Kabadayı yerine delikanlı kavramı da kullanılabilmektedir. Delikanlı sözcüğünün sözlükteki karşılıklarından biri de "sözünün eri, dürüst, namuslu (kimse)" (URL 1) şeklindedir. Bu sözcük ile aslında kabadayılara dürüst, sözünün eri sıfatları verilmektedir. Osmanlı döneminde külhanbeyi dışında bir de eşkıyalık kavramı vardır. Eşkıya ise "dağda, kırda yol kesen hırsızlar, haydutlar" karşılığıyla açıklanır (URL 1). Osmanlı'daki eşkıyalığın kökenlerine, ortaya çıkış şartlarına bakıldığında dönemin bazı zorluklarının etkili olduğu görülmektedir. 16. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı artık genişleyemez hale gelmiş, savaşlar Anadolu'da huzursuzluk yaratmış, artan sefer masrafları halkı kötü etkilemiştir. Tımar sisteminin de bozulmasıyla ekonomik yönden kötü gidişat tırmanmaya başlamıştır. Sıralanan tüm bu etkenler sonucunda bazı gençler çözümü eşkıyalık yapmakta bulmuştu (URL

2). Görüldüğü üzere eşkıyalık denildiği zaman gerek sözcük anlamında gerekse tarihsel gelişiminde hırsızlık, haksız kazanç elde etme veya yağmalama durumları söz konusudur. Fakat külhanbeyi, kabadayı, delikanlı kavramlarında böyle bir şey yoktur. Bu nedenle Osmanlı dönemindeki eşkıyalık ile günümüz toplumsal yapısındaki kabadayılığın aynı şey olmadığını özellikle belirtmek gerekmektedir. Nitekim çalışmamıza çerçeve oluşturan Hobsbawm'ın "Sosyal Eşkıyalık" kalıbındaki eşkıya kavramı da Osmanlı dönemindeki eşkıyalık ile aynı değildir.

Selçuklu ve Osmanlı devirlerindeki feta kültüründen de bahsetmek gerekir. Feta, "nefsine hâkim olma konusunda yiğitlik gösteren veya fütüvvet teşkilâtına mensup olan kişi anlamında tasavvuf terimi"dir fakat zaman içinde -13. yüzyıldan sonra- toplumsal ve siyasal bir kimlik kazanarak fütüvvet teşkilatı / yapılanmasıyla anılmıştır (URL 3) .[1]

Feta kültüründe güç kullanımının sınırları daha belirgindir. Feta, bir sınır dahilinde ve o sınırı geçmemek kaydıyla otoriter varlığını sürdürür. Varlığını sürdürmesindeki tek şansı iktidar alanının sınırlarını daraltmaktır. (Yücel, 2006: 92-95). Günümüz kabadayılık geleneğinde de benzer durum söz konusudur. Çünkü bir kabadayı önce yerelde kahramandır. Yerelden yöreye veya yöreden bölgeye geçişinde ve ünlenmesinde bazı sıkıntılar kabadayıyı bulabilir. Kabadayının iktidar alanının genişlemesi ve gücü arasında bir ters orantı vardır. Sınırın her genişlediğinde karşısına bir engel çıkabilmektedir. Alan daraldıkça güç artmakta, denilse doğru bir tespit olacaktır.

Bahsedilen tarihsel dönem, kavramlar arası geçişlilik ve sosyokültürel kökler dikkate alındığında kabadayılık, eşkıyalık, delikanlılık kavramlarının birçok disiplini ilgilendirdiği anlaşılmaktadır. Bu disiplinler; tarih, sosyoloji, psikoloji, edebiyat, halk bilimi, hukuk gibi disiplinlerdir. Nitekim kabadayılığın geçmişle bir ilgisi vardır, tarihsel kökeni ve bağlamı dikkate alınmalıdır. Toplumda nasıl karşılık bulup algılandığı en önemli hususlardandır ki bu da sosyolojinin konusudur. Kabadayı olarak varlık gösteren kişilerin psikolojik yapıları da incelenmeye muhtaçtır. Hangi düşünceyle zihinlerindeki hangi arka planla böyle bir yola koyulduklarını psikoloji bilimi ortaya çıkaracaktır. Kabadayılık, eski metinlerden günümüze kadar edebiyat ürünlerinde yer almış, kahraman olarak işlenmiş veya bazı kahramanlara kabadayı / haydut / yiğit rolleri biçilmiştir. Aynı zamanda

[1] Feta kavramı İslamiyet öncesi Arap toplumunda da yer almaktadır. Cesur, vefalı, sabırlı ve cömert gibi özellikleri olan genç karakter olarak bilinir. Dönemin yaşam tarzı ve zihniyeti gereği feta kavramı ayrıca ata binme, içki içme ve eğlence hayatı gibi unsurları da bünyesinde taşır (Çonkor, 2022: 379). Eşkıyalık, sosyal eşkıyalık, haydutluk kavramlarıyla feta kültürü ilişkilendirildiğinde feta kavramının bünyesinde bulunan ata binme, içki içme, eğlence hayatı; kabadayılık / eşkıyalıktaki sosyal hayat unsurlarıyla ortaklık göstermektedir. Belirtmek gerekir ki Anadolu coğrafyasındaki eşkıyalık, kabadayılık veya haydutluk kendine özgü sosyal şartlarla doğmuştur. Fütüvvet geleneği her ne kadar Feta kültürü ile ilişkili düşünülse de Anadolu'da fütüvvet teşkilatı, ahilik teşkilatı gibi sosyal yapılar / kurumların tarihi olaylar, siyasi mücadeleler, savaşlar gibi toplumsal olay ve olgularla şekillendiğini söylemek mümkündür.

kabadayılara ağıtlar yakılmıştır, türküler söylenmiştir. Edebiyat disiplini açısından da önemi görülmektedir. Hem edebiyata olan yansımaları hem de işlevsel açıdan düşünüldüğünde halk bilimi için önemli bir kavram karşımıza çıkmaktadır. Kabadayıların yaptıkları eylemler, karıştıkları suçlar açısından ise hukuk devreye girecektir.

Kabadayılık, eşkıyalık, halk kahramanlığı, sosyal eşkıyalık gibi kavramlar üzerinde önemli çalışmalar yapılmıştır. Söz konusu çalışmalar hakkında genel bir değerlendirme yapılıp daha sonra bu makalede nasıl bir yol izleneceği açıklanacaktır.

Yapılan çalışmalara bakıldığında Köroğlu hakkında çok sayıda kaynak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmaların içinde Ekici, (2001); Gür, (2008); Aça, (2018); Özkaya ve Kocabıyık, (2024)'ın çalışmaları Köroğlu'nun kahramanlık yönüne, başkaldıran tavrına dikkat çekmiştir. Zikredilen çalışmalar Hobsbawm'ın sosyal eşkıya kalıbından yararlanmış veya bu bağlamda Köroğlu'nun kahramanlığına / başkaldırısına dikkat çekmiştir. Köroğlu'nu[2] bu bağlamda ele alan makaleler[3] kısaca tanıtılacaktır.

Ekici (2001) destanların ve destanlardaki kahramanların tarihi olaylarla bağını değerlendikten sonra Köroğlu ile Celali isyanlarının ilişkisini ele almıştır.

Gür (2008) Köroğlu rivayetlerini dikkate alarak Köroğlu'nun toplumsal rolünü incelemiştir. Hobsbawm'ın sosyal haydut kalıbına göre Köroğlu imajını ve onun nasıl halk kahramanı konumuna yükseldiği söz konusu çalışmada değerlendirilmiştir.

Aça (2018) Köroğlu'nu Bolu Beyi'ne ve yerel otoriteye meydan okuyan biri olarak niteler. Köroğlu için saz ve sözün eyleme geçmede bir araç olduğu ifade edilir. İsyan, Celali İsyanları, eşkıyalık, haydutluk kavramlarının değerlendirildiği bu çalışmada sazın nasıl bir işlev yüklendiği, harekete geçmedeki işlevi Köroğlu üzerinden anlatılmıştır.

Özkaya ve Kocabıyık (2024)'ın çalışması da Köroğlu ile ilgilidir. Burada ise bir mukayese vardır ve sosyal eşkıyalık kalıbı çalışmaya yön vermiştir. Hobsbawm'ın sosyal eşkıyalık kalıbı üzerinden Köroğlu Destanı ve Robin Hood karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Köroğlu'nun özellikle Anadolu varyantlarında zulme başkaldırı ve kahramanlık öne çıkar. Araştırmacılar da Köroğlu'nu "asil soyguncu" ve "öç alıcı" başlığına dahil ederek incelemişlerdir.

---

[2] Yukarıda kahramanlık, sosyal eşkıyalık bağlamında açıklanan çalışmalar dışında Köroğlu ile ilgili çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan bazıları burada zikredilebilir: Boratav, 1984; Başgöz, 1986; Yıldırım, 1989; Özturan, 2009; Bakırcı, 2010; İçel, 2010; Alptekin ve İçel, 2011; Sever, 2011; Bayat, 2016; Taşlıova, 2016; Alptekin, 2018; Asker, 2018; Özdamar, 2019; Özkılıç, 2024.

[3] Adı zikredilen diğer çalışmaların içeriğine değinilmemesinin nedeni, bu çalışmanın sınırlarından kaynaklanmaktadır. Bu makaleye konu olan kabadayılığın tarihi ele alındığında, kahramanlık üzerine yapılan çalışmalarda Köroğlu çokça karşımıza çıkmakta ve bu nedenle ilgili çalışmalara değinilmektedir.

Hobsbawm'ın kalıbı, Köroğlu dışında bazı yerel kahramanların incelenmesinde de kullanılmıştır. Gözütok (2011)' un çalışması bunlardan biridir. Gözütok (2011) eşkıyalık kavramına değinip Çakırcalı Mehmet Efe hakkında geniş bilgiler verdikten sonra Çakırcalı Mehmet Efe'nin Türk edebiyatına yansımalarını incelemiştir. Egeli Eşkıya Çakırcalı Mehmet Efe'yi edebiyata taşıyan Sabahattin Ali'den ve Yaşar Kemal'den kesitlerle konuyu değerlendirmiştir.

Gacar (2019) da çalışmasında Atçalı Kel Mehmet'i Hobsbawm'ın sosyal eşkıya kalıbına göre incelemiştir. Batı Anadolu'da zeybek olarak bilinen Atçalı Kel Mehmet Osmanlı zamanında halk savunucusu biridir. Halk arasında da halk kahramanı gibi algılanır. Gacar da onu bir sosyal eşkıya olarak ele alarak değerlendirmiştir.

Elaltuntaş ve Karaca (2021)'nın çalışmasında 1889-1929 yıllarında Bingöl civarında yaşamış olan Yado Paşa, Hobsbawm'ın Sosyal Eşkıyalık / Haydutluk prensipleri çerçevesinde ele alınmıştır. Yado Paşa da dönemin şartları içinde vuku bulan olumsuz gelişmeler sırasında halk lehinde mücadele veren ve halk tarafından kahraman sayılarak meşhur olan biridir.

Hobsbawm'ın sosyal eşkıya kalıbına göre bir değerlendirme yapan Kırmızı da (2024) Urfalı Nezif'i konu edinmiştir. Sözlü kaynaklardan derlenen anlatılarda halen yaşayan Nezif, bir halk kahramanı olarak görülmektedir. Urfalı Nezif'in biyografisi Hobsbawm'ın sosyal eşkıyalık alt başlıkları ile incelenmiştir.

Tarafımızca hazırlanan bu çalışmada ise öncelikle kabadayıların ad almaları / lakapları, kabadayılık-mekân ilişkisi, kabadayıların sosyal çevresi ve kabadayılarda mizah kavramı incelenecektir. Daha sonra kabadayıların biyografilerinden tespit edilen veriler, Hobsbawm'ın sosyal eşkıya kalıbına oturtularak değerlendirilecektir. Çalışmamız sadece bir halk kahramanı / kabadayı / eşkıyayı işlememekte, değişik bölgelerden sayıca fazla kabadayıyı konu edinmektedir. Hobsbawm'ın kalıbını kullanarak yapılan diğer çalışmalardan en önemli farkı budur. Bu kalıptaki özelliklerin kabadayılık geleneğinde kendini nasıl gösterdiği ortaya çıkarılarak kabadayılık jargonu / kabadayılık geleneği veya kabadayılık folkloru bağlamında yeni veriler ortaya koyulmasına ve bu sınırlar dahilinde başka çalışmalar yapılmasına yol açılacaktır. Sözü edilen kapsamdaki çalışmalar grup folkloru açısından önemli katkılar sağlayacaktır.

1.Yöntem

Bu çalışmada elde edilen veriler, Hobsbawm (1995)'ın "sosyal eşkıya" kalıbı bağlamında değerlendirilmiştir. Bu kalıp genellikle bir kahraman / kişi üzerinde uygulanmaktadır. Bu çalışmaya fark katan husus birden fazla kabadayının sosyal eşkıya kalıbı bağlamında ele alınmış olmasıdır. Bu yöntem izlenerek bir başlığa uygunluk sağlayan örnekler çeşitlendirilmiş ve bunlar halk bilimsel bakış açısıyla yorumlanmıştır. Verilerin elde edilmesinde "doküman analizi yöntemi" kullanılmıştır (Yıldırım-Şimşek 2005). Veriler ise büyük ölçüde Özçakır'ın (2021) *Develili Kabadayılar ve*

Âlemin Adamları adlı çalışmasından elde edilmiştir. Bu kitabın tercih edilmesinin nedeni kabadayı kavramının ve kabadayıların yereldeki manzarasını iyi yansıtmasıdır. Kitapta yer alan bilgiler kabadayı olarak nitelendirilen kişilerle ve halkla birebir görüşülüp oluşturulduğu için hazırladığımız makaleye daha sağlıklı bir malzeme sunacağı düşünülmüştür. Ayrıca sadece bir ilçedeki kabadayıları değil, Adana, Niğde, Mersin gibi Kayseri'ye yakın bölgeleri; Antalya, Ankara, İstanbul gibi büyük illerdeki sosyal çevreyi kapsadığı için kabadayıların portresini çizen bir çalışmadır.

2.İnceleme

2.1.Kabadayıların Ad Alması, Lakapları ve Kabadayı Jargonu

Ad verme geleneği Türk kültüründe eski devirlerden beri önem verilen geleneklerden biridir. Kişi adları, kültür ve inanç dünyasını yansıtmaktadır. Aslında sadece kişi adları değil; yer adları, şehir adları, eşya adları gibi birçok alanda kullanılan adlar bazı izler taşıyabilir. Bunlarla ilgilenen dil bilimciler ad bilimi başlığı altında araştırmalar yapmaktadır. Ad bilimi araştırma alanındaki bu konu bir geleneğin ürünü olduğu için halk bilimini de ilgilendirmektedir.

Ad verme geleneği yanında bir de lakap verme / lakap takma geleneğinin varlığı bilinmektedir. İnsanların birbirleri hakkında birtakım gözlemleri sonucu oluşan lakaplar, ad ve soy ad dışında kişiye verilen bir tanımlama ismidir. Lakaplar bir sosyal kimlik olarak halk tarafından benimsenmiştir. Kişilerin fiziksel veya karakteristik özelliklerini, yaşamış oldukları bazı olayları işaret eden lakaplar sıralanan bu sebeplerden dolayı kültürel bir arka plana sahiptir. Zaten bu yönüyle de halk bilimi tarafından incelenmektedir (Özdal, 2024: 300).

İlk örnekleri Türk destanlarında görülen lakaplar bazen aşağılayıcı bazen de övücü bir nitelikte olabilmektedir. Her iki durumda da lakabı veren halkın ince zekâsı ve mizah anlayışı öne çıkar. Lakaplar kişiye atadan miras kalmış olabilir veya yaşanılan çevre bir kişiye lakap yakıştırabilir / takabilir. İnsanlar alt kültür içinde genellikle lakaplarıyla bilinir. Lakaplar, kişiyi toplum içinde daha kolay ve pratik olarak tanıtan ve tanımlayan bir işleve sahiptir. (Erol Çalışkan, 2016: 105). Lakapların alt kültürde daha çok yer almasının nedeni ikili ilişkilerin alt kültürde daha yoğun olmasıdır. Lakaplar köy, kasaba gibi yerlerde komşuluğun ve yardımlaşmanın halen sürdüğü, insanların aynı ortamı paylaştığı alanlarda daha çok görülmektedir. Bunun yanında mesleki alanlarda veya toplumun başka alanlarında da kullanılmaktadır (Atlı, 2017: 103).

Destanlarda veya başka edebî metinlerde kahramanlar bir olay üzerine ad alabilir, ad aldıktan sonra bir erginlenme süreci yaşanabilir. Ad almak başlı başına bir erginlenme süreci olarak düşünülmelidir. Nitekim Uçkun, erginlenme sürecinde ad almaya dikkat çekmektedir. Dede Korkut Kitabı'nda ad alma bir sınama sürecidir. Kahramana ad verilmesi bir baş

kesmekle mümkün olmaktadır.[4] Ad-san kazanmanın yolu yetenekli ve erdemli olmak; oturduğu yeri mücadeleyle almaktan geçer (2015: 39-40). Kabadayıların anıldığı lakaplar da aslında bir ad alma geleneğinin sonucudur. Onlar da bir olay sonucunda ad almışlar ve o adı aldıktan sonra kabadayılığa atılmışlardır veya doğrudan yaşanılan bir olay da kabadayılığın kapısını açabilmektedir. Sonuç itibariyle ad alma bir dönüm noktası olarak düşünülmelidir. Kabadayıların lakaplarını nasıl aldığını, toplum içinde nasıl anıldığını, tespit edilen örnekler üzerinden açıklamak daha uygun olacaktır:

Türk kültür tarihinde ve destanlarda ad almanın çeşitli aşamaları ve sosyal işlevleri olduğu gibi bazı sosyal gruplarda da ad alma bazı aşamalar sonrası olabilmektedir. Erginlenme adayı olan bir kişinin erginlenme öncesindeki adıyla erginlenme sonrasındaki adı farklıdır (Abalı, 2016: 27). Yaşanılan erginlenme kişiye bir ad vermektedir. Alaattin adlı kabadayının da Keş Alaattin lakabıyla anılması bir olay sonucunda olmuştur. Bu olay onun ad almasında ve ünlenmesinde bir dönüm noktasıdır. Onun erginlenmesinin şu olayla gerçekleştiği söylenebilir: Sinema çıkışında Alaattin'e biri saldırmıştır. Saldırı sonucu yıkılan Alaattin yerinden kalkarak saldırganı yere sermiş; attığı nara ise uzak caddelere kadar duyulmuştur (Özçakır, 2021: 20-21). Alaattin Özdemir artık toplumda Keş Alaattin lakabıyla anılmaya başlamış ve bu lakap onu yeni bir kalıba sokmuştur.

Bazı kabadayılar lakaplarından hoşnut olmamakta hatta rahatsızlık duyabilmektedir. Fakat bu durum gerçeği değiştirmez; halk birisine bir lakap verdiyse o kişi öylece anılır. Nitekim "Yiğit lakabıyla anılır." şeklinde bir atasözü de vardır. Kaldı ki kabadayılar topluma mal olmuş, sosyal kişiler oldukları için her zaman bireysel kararlar verememekte çoğu kez toplumun kararına ve tercihine tabi olmak zorunda kalmaktadır. Bunun en iyi örneği Gâvur Ali'dir. Ali Beşparmak, Gâvur lakabından rahatsızdır. Özçakır'a, Gâvur lakabını kitaba yazmamasını söylese de Özçakır bunu kabul etmemiş, bundan rahatsız olmaması gerektiğini ifade etmiştir (2021: 91-92).

Çalışmada geçen bazı kabadayıların lakaplarını şöyle sıralamak mümkündür: Ankaralı Kabadayı Piç Hüseyin, Keş Alaattin (Özçakır, 2021: 23), Adanalı Zeki, Külçeler, Tarsus Canavarı (Özçakır, 2021: 24), Ayı Kazım, Dabak Hasanların Ali (Özçakır, 2021: 25), Gâvur Ali (Özçakır, 2021: 27), Şarapçı Yücel, Balıkçı Ahmet, Jilet Yaşar (Özçakır, 2021: 62), Kebelinin Abdıraman (Özçakır, 2021: 95), Korsan Mehmet (Özçakır, 2021: 103), Kirli (Özçakır, 2021: 112), Sarı İsmet (Özçakır, 2021: 115), Avşar Ali (Özçakır, 2021: 129), Pala Şükrü (Özçakır, 2021: 133), As Şükrü (Özçakır, 2021: 163).

Halk bilimsel açıdan düşünüldüğünde argo, mesleki veya sosyal bir grubun ortaklığı sonucu oluşan konuşmalık bir halk bilimi türüdür. Bir sözcük, konuşma grubunun özel sözcük hazinesinden ortaya çıkıyorsa ve gruba özgü olarak kalmaya devam ediyorsa jargon olarak adlandırılır. Fakat o sözcük söz konusu gruba ait olmaktan çıkıp genel kullanıma giriyorsa argo

[4] Jean Paul Roux, kan dökmeyi ad almanın bir gerekliliği olarak görerek bunu da erginlenme sürecinin bir aşaması olarak kabul eder (Uçkun, 2015: 39).

kabul edilir. Bu durumda hemen hemen her meslek grubunun veya bazı sosyal grupların az veya çok kullandığı jargon ürünleriyle argoyu beslediği düşünülmektedir (Çobanoğlu, 2016: 66). Bu görüşlerden yola çıkılarak kabadayıların argo kullanımının daha yoğun olduğu söylenebilir. Jargona daha yakın duran sözcükler de tespit edilmiştir. Öncelikle argo kapsamına bakılabilir: Kozanın Kazım'ın İsmet İnönü'ye ithafen söylediği iddia edilen "İsmet Paşa, uk dedin senin ocağına sı…tın, guk dedin benim ocağıma sı…tın." cümlesi; "Vay anasını be Kaymakçı!.. cümlesindeki şaşırmayı belirten ünlem ifadesi; "Bana bundan sonra pancar ek diyenin taa a… indiririm!" cümlesi argoyu örneklemektedir (Özçakır, 2021: 71-72).

Jargon olarak kabul edilebilecek bazı ifadelere de rastlanılmaktadır. Kabadayılıkta yazılı olmayan kurallar vardır ve bunlar kendi dünyalarında herkesçe bilinir. "Kabadayıların vefa duygusu yüksek olur." (Özçakır, 2021: 39). Bu cümlede bir gelenek veya kabadayılığa ait bir özellik göze çarpmaktadır. Yine kabadayılıkta *örf yürütmek* diye bir tabir vardır ve yaygın olarak kullanılır. Örf yürütmek; kuralları işletmek, kendine has kurallar oluşturmak, yazılı olmayan ama etrafta bilinen kuralları duyurmak gibi anlamlarla açıklanabilir. Özçakır da bunu kabadayılar için çok kullanır. Söz gelimi Gâvur Ali lakaplı kabadayı 1955-1965 yılları arasında Ankara Bentderesi, Samanpazarı'nda örfünü yürütmüştür (Özçakır, 2021: 89). Memlekete, aileye, yaşanan olaya, yaşanılan çevreye göre lakaplar verilen kabadayılar kendilerine özgü ifadeler, cümleler kurarak bir kabadayı jargonu oluşturmaktadır. Genel kullanımda yer alsa bile bazı sözcükler veya ifadeler hatta cümleler kabadayılık sınırında daha farklı anlamları kapsadığı sürece jargon ürünü olarak kabul edilmelidir.

2.2.Kabadayılık-Mekân İlişkisi

Mekân insanın ve eşyanın kendine varlık bulduğu bir alandır. Gerçek mekân olarak hayatımızda var olan bazı yerler kültürel ve sosyal açıdan birtakım özelliklere ve işlevlere sahip olabilmektedir. Başaran, geçmişe ait hiçbir şeyin mekândan bağımsız olmayacağını söyleyerek mekânı, hatırlamanın en önemli kolaylaştırıcılarından biri olarak görmektedir (Başaran, 2021: 643). Kültürel mekân ya da sosyal mekânlar bazen kişilerin hayatında özel bir anlam ifade etmekte, kişiyi hayati derecede etkileyebilmekte hatta bir grup / topluluk veya kesimle anılabilmektedir.

Mekânın bir toplulukla veya çeşitli ortak noktalardan oluşan bir grupla anılması hayatın her alanında görülebilir. Siyasi partiler, hükümetler kendi düşünce dünyalarını veya ideolojilerini yansıtan mekânlar oluşturabilmektedir. Bu husus cumhuriyet döneminde zaman zaman tespit edilebilmiştir (Akçakaya, 2022: 5). Kabadayıların sık bulunduğu mekânlar arasında, en azından bu çalışmada, siyasetle ilişkilendirilebilecek yerler tespit edilememiştir. Bunun dışında ise mekân, kabadayıların hayatında simgesel bir değer olarak görülebilir. Nitekim kültürel belleğin mekânlarla kendini tanımlayıp imgeler biçiminde şekillendiği ifade edilir (Aksoy Arıkan,

2021: 146). Kabadayı olarak nitelendirilen kişilerin bulunduğu mekânlar da kültürel belleğin dinamik bir parçası olarak düşünülebilir.

Kabadayılar açısından önem arz eden bazı mekânlar tespit edilmiştir. Bunların başlıcası hapishanelerdir. Hapishane, kabadayıyı "kabadayı" yapan bir mekândır. Kabadayıların birçoğu hapishaneye girdikten sonra değişime uğramıştır ve toplum tarafından da hapishaneye girip çıkan kişinin kabadayı olarak algılanması daha kolay olmuştur. Söz gelimi Alaattin Özdemir, yaşadığı yaralama olayı sonrasında ilçede ve yörede kabadayı olarak bilinmeye başlamıştır. Gâvur Ali'nin hapishanede kalması yine bir erginlenme[5] mekânı olarak düşünülebilir. Gâvur Ali, Ulucanlar Cezaevi'nde ünlü kabadayı Develili Şevket Ağa ile birlikte cezasını çekmiştir (Özçakır, 2021: 89). Sarı İsmet de cezaeviyle dönüm noktası yaşayan / erginlenen kabadayılardandır. 18 yaşında adı bir cinayete karışır ve cezaevine girer. Cezaevi çıkışında ise cezaevinde tanıştığı kabadayıların ortamında kendini bulur. Ankara'nın ünlü kabadayılarıyla çalışır. Güven Park civarında sözü geçen bir kabadayı olarak bilinir (Özçakır, 2021: 115).

Bulunulan iller, ilçeler, mahalle ve semtler kabadayılıkta simge haline gelebilmektedir. Kabadayıların yaygın olduğu yıllarda, kendi yöresinde bir isim yapan kabadayı mutlaka büyükşehirlere yönelmiştir. Ya bir süre büyükşehirde kalıp memlekete dönmüşler ya da temelli olarak büyükşehre göçmüşlerdir. Bu iller; Ankara, İstanbul, Antalya gibi büyükşehirlerdir. Ankara'da ve İstanbul'da ise özellikle bazı semtler kabadayılar için mutlaka gidilmesi gereken yer konumunda olmuştur.

Mekân sadece bir nesne veya somut fiziksel bir yer değildir. Mekân tüm boyutlarıyla gerçek ve kavramsal alanıyla birlikte düşünülür. Toplumsal açıdan bakıldığında sürekliliği olan, hareketli ve dinamik yapısı göze çarpar (Azizzade Jular, 2022: 32). Kabadayıların sık bulunduğu mekânlardan olan Bentderesi de hareketli, dinamik yapılı ve sadece fiziksel boyutuyla düşünülemeyecek nitelikte bir mekân olarak ele alınabilir. Bentderesi, Osmanlı'da dericilik işi yapan ahilerin faaliyet gösterdiği bir bölgedir. O dönemlerde Bentderesi'nin adının Hatip Çayı olduğu söylenmektedir. Cumhuriyet döneminde Bentderesi Ankara kabadayılarının uğrak mekânıdır. Kavgalar, çatışmalar bu civarda eksik olmaz. Mekânın kişiye etkisi bağlamında bazı kabadayılar böylesi mekânlarda kendini kabadayı âleminin içinde buluverir. Karaemirin İzzet de bahsedilen şekilde mekândan etkilenir. Bentderesine uğradıktan sonra Ankara kabadayılarının arasına karışmıştır (Özçakır, 2021: 75-76). Arap Cemal adlı kabadayı Kadırga semtinde açtığı kahvehane ile adını âlemde duyurmaya başlar ve isim yapar. Bu mekân onu artık Gedikpaşa, Çemberlitaş, Kadırga başta olmak üzere İstanbul'da bilinen bir kabadayı yapmıştır. Kabadayılar mekân içinde mekâna dahi önem vermiştir. Yani bir mekân içinde simgeleştirdikleri,

[5] Erginlenme, kültürel bir olgu olarak değişen biçimleri ve yansımalarıyla halk biliminin ilgilendiği konulardan biridir (Aça, 2018: 31). Kabadayıların mekânın etkisiyle de bir erginlenme yaşadıkları söylenebilir.

kendine özgü olarak ortaya çıkardıkları bazı nesneler, alanlar yaratabilmişlerdir. Arap Cemal'in de kahvehanesinde kendine ait bir masası vardır ve bu masaya kendinden başka kimse oturamaz. Kahvehaneye giriş yaptığında omzunda ceketiyledir ve herkes ona saygı gösterir. Bahsi geçen Gedikpaşa, Çemberlitaş ve Kadırga aynı zamanda Arap Cemal'in kardeşi Derviş Ağa için de simge mekânlardandır (Özçakır, 2021: 105-107). Anlam yüklenen mekânlardan diğerleri ise Ulus'ta Cihan Kahvesi ve Düşeş Kahvesi'dir. Düşeş Kahvesi iki bölümden oluşan büyük bir kahvehanedir. Kahvehanenin bir bölümüne üç basamaklı merdivenle çıkılır ve bölümde sadece kabadayılarla onların yakınları oturur. Bu kabadayılardan biri de Pala Şükrü'dür (Özçakır, 2021: 133).

Mekân kabadayılık vasfını kazandırdığı gibi şöhreti veya gücü azalan bir kabadayının eski şöhretine ve gücüne kavuşmasında yeniden rol oynayabilmektedir. Karaemir'in İzzet Ankara'dan Develi'ye döndükten sonra özel hayatında bazı sıkıntılar çekmiş,1946 yılında yeniden evlilik yapıp Ankara'ya gitmiştir. Orada yeniden Bentderesi'ne kunduracı dükkânı açmıştır (Özçakır, 2021: 79). Kendini kabadayı âleminde bulduğu Bentderesi'ne yeniden teslim etmiştir.

Cumhuriyet öncesinde ve Cumhuriyet sonrasında Türkiye'de eğlence mekânlarının bir dönüşüm içinde olduğu bilinmektedir. Söz gelimi meyhaneler, kabadayıların eğlendiği, haraç topladığı veya başka vesilelerle bir araya geldiği mekânlardandır (Yaltırık, 2019: 501) Günümüzde ise meyhaneler daha çok alaturka müzik ve rakı gibi ögelerle özdeşleştirilmiş, nostaljinin yaşatılmaya çalışıldığı ve tüketim açısından da *kalburüstü* olarak görülen yerlere dönüşmüştür (Yaltırık, 2019: 514) Bu çalışmaya konu edilen kabadayıların ortaya çıkmaya başladığı yıllarda ise meyhaneler kabadayılar açısından daha işlevsel mekânlardı. Nitekim kumarhane, gece kulübü, kahvehane, bar, pavyon, gazino türü yerler kabadayıların en çok boy gösterdiği ve varlık bulduğu mekânlardır (Özçakır, 2021: 26). Develili Kabadayı Baba Kazım'ın İstanbul Beylikdüzü'nde Hollywood Gazinosu adlı bir işletmesi vardır. Bu işletme o yıllarda oldukça ünlü bir mekân olarak bilinmektedir. Baba Kazım bu mekânda birçok ünlü sanatçıyı konuk etmiş ve onlarla tanışıklığını ilerletmiştir. Burada dostluk kurduğu bazı sanatçıları memleketi Develi'ye götürmüştür. Hüner Coşkuner, Muazzez Ersoy ve Sezen Aksu gibi isimlerin söz konusu mekânda sahne aldığı da söylenmektedir (Özçakır, 2021: 98). Develi'de de şehir kulübü, belediye gazinosu (Özçakır, 2021: 68) kabadayılar açısından önemli mekânlardandır. 1970'li yıllarda "belediye gazinosu" olarak bilinen bir mekân işletilmiştir. Kabadayıların vazgeçilmez mekânı olarak bilinen bu gazino çok olaya tanıklık etmiştir (Özçakır, 2021: 46).

Genel olarak bakıldığında mekânın, kabadayılar tarafından günlük hayatın sıradan bir parçası olarak görülmediği söylenebilir. Mekân onları yerine göre kalkındıran, ağırlayan, dönüştüren, değiştiren, sakinleştiren hatta "yollarını değiştiren" bir unsurdur.

2.3.Kabadayılıkta Sosyal Çevre

Kabadayılıkta bazı geleneklerin olduğunu söylemek mümkündür. Ahilik geleneğinde, âşıklık geleneğinde adını sık duyduğumuz usta-çırak ilişkisi, soyaçekim gibi hususlar kabadayılıkta da başka bir formla karşımıza çıkmaktadır. Bir esnafın, meslek erbabının çırak yetiştirmesi, bir âşığın / ozanın usta-çırak ilişkisiyle geleneği öğrenmesi gibi kabadayılar da ailenin ve yakın çevrenin etkisiyle bu yolda yürüyebilmektedirler. Söz gelimi Keş Alaattin hayatında dört kişiyi usta olarak örnek aldığını söyler. Bunların ikisinden masa adabını ve kimsenin namusuna bakmaması gerektiğini öğrenir. Diğer ikisinden ise güzel giyinmeyi ve toplum içinde konuşmayı öğrenir. Bu iki kişiden biri de babasıdır (Özçakır, 2021: 43). Bu durumda ailede kabadayılıkla ilgili örnek aldığı kişilerin bulunması usta çırak ilişkisini akla getirmektedir. Develi yöresinde ve daha sonra İstanbul'da Maşlak Kardeşler olarak bilinen Arap Cemal, Derviş Ağa ve Maşlağın Rıfat adlı üç kardeşte yine soyaçekimin etkisini görmek mümkündür. Soyaçekimin görüldüğü diğer kabadayı ise Basık Derviş'tir. Basık Derviş, Pala Şükrü adlı kabadayının kız kardeşinin oğludur (Özçakır, 2021: 135).

Kabadayıların sosyal çevre edinmelerinde bulundukları mekân önemli bir unsurdur. Hapishanede geçirdikleri süre içinde ülke genelinde şöhreti olan kabadayılarla tanışıklıkları olmuştur. Hapishane ortamında kurulan dostluklar hapishane çıkışında da devam etmiştir. Keş Alaattin ilk kez hapishanede kaldığında ünlü kabadayılarla tanışmıştır (Özçakır, 2021: 23-24).

Kabadayı olma hevesiyle bazı gençler kabadayılara sataşmış, kendilerini ispat etmek için kabadayıları bir merdiven olarak görmüştür. Böyle bir tercihle üne kavuşmayı uman gençler çoğu zaman kabadayılara yenik düşmüş ve umduğunu bulamamıştır. Bazen de kabadayılar şöhretlerinin azaldığı dönemlerde bu yola başvurmuş, bir kavgayla seslerini yeniden duyurmak istemiştir. Keş Alaattin bir dönem şöhretinin zarar gördüğünü düşünerek bir kavgaya karışmış ve şöhretini yeniden güçlendirmiştir (Özçakır, 2021: 45-50).

Hemşehricilik,[6] hemşehriye bağlılık ve sevgi kabadayılıkta yaygındır. Keş Alaattin hapishaneye girdiğinde bir kavga çıkacakken onu hemşehrisi

[6] Hemşehricilik yanında bir de ilçe milliyetçiliği denilebilecek bir durum söz konusudur. Çalışmamızda büyük ölçüde verileri aldığımız *Develili Kabadayılar ve Âlemin Adamları* (2021) kitabının yazarı Özçakır, Develili Şaban adlı kabadayı ile ilgili bilgi verirken şu cümleyi kurmaktadır: "Yazar Halil Soyuer'in Ankara Kabadayıları adlı eserinde yer verdiği kabadayı Şaban, Develili olmasına rağmen Ankara'da Kayserili Şaban diye nam salmıştır" (Özçakır, 2021: 137). Özçakır'ın bu cümlesi ilçe milliyetçiliği kokmaktadır. Develi, Kayseri'nin bir ilçesidir ve bu durumda Develili olan birinin Kayserili olarak anılması kadar doğal bir şey yoktur. Fakat Özçakır Develili olmasına rağmen Kayserili olarak anılmasını olağan dışı bir durum gibi anlatmaktadır. Bu durum Develi'ye veya Özçakır'a has bir tutum değildir. Türkiye'de birçok ilde veya ilçeler / iller arasında böylesi bir rekabet, fanatizm ve sahiplenme görülmektedir. Bazı Ofluların Trabzonluyum dememesi, bazı Elbistanlıların Kahramanmaraşlıyım dememesi gibi. Başka çalışmalarda bu konu irdelenebilir.

Hasan Pancaroğlu uyarır ve korur (Özçakır, 202: 28). Kebelinin Abdıraman, İstanbul'da bir iş hanında hemşehrisi Seyfullah Uzun'un Ermeni ustalar tarafından sıkıştırıldığına şahit olur. Olayı görür görmez elindeki falçatayla nara atarak ortalarına dalar ve hemşehrisini kurtarır. Ermeniler oradan uzaklaşır (Özçakır, 2021: 95). Kabadayılar yaşadıkları yöreye / ilçeye aşırı sahiplenme gösterebilmektedirler. Develili Şaban olarak bilinen kabadayıya Ankaralı Kabadayı Arnavut Abidin'in "Ulan Şaban Develi'den gelip burada adam mı oldun?" diyerek çıkışması ve Develi'yi böylece küçümsemesi Şaban'ı çok sinirlendirmiştir. Şaban, Arnavut Abidin'i yere yıkar, bıçakla gözünü oyar ve bundan dolayı 18 yıl ceza alır (Özçakır, 2021: 137-138).

Devlet adamlarıyla, siyasetle ve bürokrasiyle arası çok iyi olan kabadayılar vardır. Alaattin Özdemir, ilçesinde bir restoranda Develi bürokratlarını ağırlamıştır (Özçakır, 2021: 36).

Kabadayılar birbirlerine sahip çıkar, destek olurlar. Ünlü kabadayı İskender Çolak kaçak yaşadığı yıllarda Develi'de Keş Alaattin'in evinde bir süre saklanır. Keş Alaattin bürokrasi içindeki tanıdıkları sayesinde onu yakalatmaz. Yıllar sonra Alaattin Antalya'da iş yeri açtığında İskender Çolak da ona çok destek olur, onun piyasada tutunmasını sağlar. Alaattin de onun adını yeğenine verdirir (Özçakır, 2021: 38-40). Tüm bunlar karşılıklı vefayı sosyal çevrenin rolünü göstermektedir.

Kabadayılar sosyal hayatta büyük etki bırakabilmektedir. Bu etki sonucunda bazen halk bazen de kabadayının yakınları kabadayılara türkü söylemiş, ağıt yakmıştır. İmamkullulu Kazım da bunlardan biridir. Adına yakılan ağıtın bir bölümü şöyledir: "Dağlar açtı çüçeğini / Bulamadım kaçağımı[7] / Yaraladın Kazım oğlum / Bozulattın Hacı Ağa'nı" (Özçakır, 2021: 120).[8]

2.4.Sert Mizaçla Mizahı Buluşturan Kabadayılar

Gülme eylemi insana özgü olan ve fizyolojik, psikolojik, toplumsal yönleriyle ele alınabilen bir eylemdir. Gülmeyi anlamanın yolu, onu topluma yerleştirmekten geçer. Gülmenin yararlılık işlevi toplumsal bir işlevdir. Birlikte yaşamanın bir gereği olarak da gülme toplumsal bir anlam taşımalıdır (Bergson, 2019: 15). Gülmenin bahsedilen toplumsal yönü bu çalışmanın konusuyla daha ilgilidir. Kabadayılar da toplumsal bir karakter sergiledikleri için gülme eylemiyle düşünüldüğünde yine toplumsal sınırlar içinde değerlendirilmelidirler. Söz gelimi Keş Alaattin, Kayseri Cezaevinden Tekirdağ cezaevine nakledilir. Cezaevinin ilk günlerinde çay servisi yapan gence Develi ağzıyla "Sağol ağzını yidiğim" diye bir teşekkür ifadesi kullanır.

---

[7] İmamkullulu Kazım'ın kaçakçılık yaptığı ve kaçak olarak memleketinden uzak kaldığı zamanlardan bahsediliyor olmalı.

[8] Bu ağıtın bir bölümü İzzet Altınmeşe tarafından türkü olarak okunmuştur. Burada ise şu dizeler yer almaktadır: "Şu Kozan'a çöl diyorlar / Galasına sur diyorlar / Yarim gelir de gider / Acışar'a göl diyorlar. Ağlama gelinim döndü / Zaten ciğerim yandı / Yedi sene yol bekledik / Emeğim çora döndü" (Özçakır, 2021: 121).

Bunu duyan bir mahkûm da koğuş ağasına gidip Alaattin'in çaycıya "sulandığını" söyler. O da Alaattin'i ortadan kaldıralım diye karar verir. Koğuştaki Adanalı Zeki durumu duyunca onlara izahta bulunur ve Develi ağzında kullanılan bu sözü açıklar. Bu sırada çaycı yine ikramda bulunur ve Keş Alaattin aynı ifadeyi yine kullanınca hep birlikte gülüşürler (Özçakır, 2021: 24). Burada görüldüğü üzere toplumsal özellikler göz önünde tutulursa söz konusu mizah ortaya çıkıyor ve gülme eylemi gerçekleşebiliyor. Eğer Keş Alaattin'in memleketinde kullanılan bu kalıp ifade bilinmeseydi ortaya mizah çıkmaz hatta gerginlik tırmanabilirdi.

Kabadayıların mizahına kara mizah demek daha doğru olabilir. Çünkü "kara mizahın karakteristiğinde yergi vardır. Yergi yapılırken mizahi kurgu bir başkaldırıya dönüşebilir" (Dursun, 2024: 41). Mizahın yapısında eleştiri amacı her zaman olabilir. Fakat âsi tutum veya bir başkaldırı kara mizahta daha ön plandadır. Kara mizah toplumun sesi olabilir, vicdanların tercümanı haline gelebilir. Görülen yanlışlıklar kara mizah sayesinde açıklıkla dile getirilebilir. Kara mizah bu eleştiriyi / yergiyi yaparken de her zaman sert ve ciddi olmaz bazen de gülme yoluna gider. Aslında kara mizah hem güldüren hem düşündüren bir yapıdadır (Dursun, 2024: 43).

Mizahın bilişsel, duygusal ve sosyal yönleri psikoloji bilimi tarafından ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda mizahın yapısında eleştirel düşünmenin çok önemli olduğu ifade edilmektedir. Hatta mizahsız eleştirel düşünce, eleştirel düşüncesiz de mizahın var olamayacağı dile getirilmiştir (Kolburan vd., 2017: 1). Kabadayılar da hem bireysel yönleriyle hem toplumsal yönleriyle mizahla birlikte düşünülmelidir. Bergson'un "karakter komiği"nden söz etmek bu bahsi güçlendirecektir. Komik kişi toplum içinde ahlaken olumlu, insanlara saygılı olabilir ama bunlara rağmen topluma uyum sağlayamamıştır. Zaten onu komik yapan toplumla uyuşamamasıdır. Toplumdan uzaklaşan herkesin gülünç olduğu düşünülür. Bununla birlikte insanları güldüren şeyler genellikle kusurlardır. Kusur ise ahlaka aykırılıktan değil, topluma aykırılıktan kaynaklanır ve bu yüzden güldürür. Kusurun güldürebilmesi ise insanı duygulandırmamasına bağlıdır. Bir kusur eğer karşıdaki kişiyi duygulandırıyorsa artık gülünç olmaktan çıkmıştır (Bergson, 2019: 94-95). Bergson'dan özetlenen bu görüşten sonra kabadayıların mizah yönü daha iyi anlaşılmaktadır. Kabadayılar da birçok yönleriyle toplumdan uzaklaşan insanlardır. Ahlaken sorunlu kişiler olmasalar bile topluma aykırılık sergilemekte ve bu nedenle gülünçlük yaratmaktadırlar. Ayrıca kabadayıların ilişkilerinde duygu kavramının daha sönük olduğu düşünülebilir. En azından burada verilen mizahi örnekler insanı hüzünlendiren bir duygu taşımamakta; aykırılıktan kaynaklanan komiklik taşımaktadır.

Kabadayılar, özgüveni yüksek insanlar olduğu için zor bir durumda bile soğukkanlılıklarını bozmayabilirler. Hatta zorda kaldıkları bir durumda veya bir haksızlık karşısında pratik zekâlarıyla hazırcevap bir davranış sergilerler. Bazen de kabadayılıkla ilgili bir geleneği, yazılı olmayan kuralı mizahi üslûp yoluyla sezdirebilirler. Bunlara örnek kesitler vermek yararlı

olacaktır. Kozanın Kazım adlı kabadayı, ilçenin kaymakamı ile birlikte Kızık köyüne gider. Muhtara misafir olurlar. Muhtar bir müddet sonra Kozanın Kazım'a tavuk mu horoz mu keseyim diye sorar. Kazım ise "Ulan muhtar, kazanın kaymakamı ve belediye reisi gelmiş. Sormana ne gerek var? Tavuğu da kes, horozu da kes!" (Özçakır, 202: 68). Burada Kozanın Kazım, geleneklere göre misafir ağırlamanın nasıl olacağını tatlı-sert bir dille mizah üzerinden öğretmektedir. Eli açıklık, cömertlik dersi vermektedir. Kozanın Kazım Kayseri'de mahkemede yargılanırken hakim ona daha önce bir suça karışıp karışmadığını sorar. O da "hayır hakim bey, ilk suçum" diye cevap verir. Hakim ise dosyayı inceleyip 17 kez suça karıştığını ve neden yalan söylediğini sorar. Kozanın Kazım da o suçlara Develi'de karıştığını, Kayseri'de ilk kez şimdi suça karıştığını söyler. Hakim bu duruma gülmekten kendini alamaz (Özçakır, 2021: 68-69). Kozanın Kazım Develili kabadayılar arasında en nüktedan kabadayı olarak tanımlanabilir. Hatta onun yakın arkadaşı Şahin Köylüoğlu, Kozanın Kazım'ın mezar taşına şunları yazdırır: "Ünlü kabadayı Kazım Kozan / Kendisi nüktedan bir ozan / Cezaevine on yedi cızık cızan[9] / Hayatta çalışmadan kurdu düzen / Aramızdan ansızın sessizce sızan / Ünlü kabadayı Kazım Kozan-1974 Ruhuna Fatiha" (Özçakır, 2021: 69).

Kabadayıların mizahı uyumsuzluk kuramı ile de düşünülebilir. Morreall'ın[10] *şeylerdeki uyumsuzluk* ve *sunuştaki uyumsuzluk* (Güvenç, 2011: 161) başlıkları üzerinden düşünüldüğünde uyumsuzluk, kabadayıların yaşamlarında kendini göstermektedir. Kozanın Kazım'ın yaşadığı şu olay ifade edilen mesaj açısından uyumsuzluk olarak göze çarpmaktadır. Bu uyumsuzluk ise mizahı yaratmaktadır: Ramazan ayında Kozanın Kazım oruç tutmaz ama her gece sahura kalkar. Bir gün hanımı ona "Kazım ağa hem oruç tutmuyorsun hem de benimle her gün ellik[11] yiyorsun, olur mu böyle?" diyince Kazım ağa cevabı şöyle olmuştur: "Bre avrat! Zaten oruç tutmuyoruz. Elliğe de kalkmayalım da hepten mi gâvur olalım?" (Özçakır, 2021: 69).

Kabadayıların siyasilerle devlet adamlarıyla ilişkileri, bazılarıyla da samimiyeti olmuştur. Gümrük ve Tekel Bakanı olan Develili Mehmet Yüceler'e Kozanın Kazım mektup yazmıştır. "Bana bak Mehmet! Duydum ki içki bakanı olmuşsun. Benim rakıyı unutma…" Bu mektubu alan Bakan Mehmet Yüceler, Kozanın Kazım'ıı çok iyi tanıdığı için ona bir hediye kolisi yaptırır ve içine alkol, tütün ürünleri koyar; Kozanın Kazım'a gönderir. Kozanın Kazım hediyesini alınca bir mektup daha yollar ve der ki "Aferin lan Memmet! Görevini iyi yapıyon, böyle devam et" (Özçakır, 2021: 69).

Kozanın Kazım bir gün arkadaşlarını davet edip onlara masa kuracağını vaat eder. Arkadaşları davet günü Kazım'ın yanına gelirler ki

[9] Kozanın Kazım'ın 17 kez hapishaneye girdiği anlaşılmaktadır. Burada cızık cızan (çizik çizen) ifadesiyle bu durum söylenmek istenmiş olmalıdır.

[10] Geniş bilgi için bk. (Morreall, 1997).

[11] Develi yöresinde ve Anadolu'da birçok bölgede sahur sözcüğü yerine kullanılan sözcüktür. Erlik biçiminde bilinir. Anadolu'da kullanıldığı bölgeler ve ayrıntılı bilgi için bakınız: Derleme Sözlüğü (URL 1).

Kazım Ağa rakısını açmış, masasını kurmuş tek başına keyif yapıyor. Arkadaşları ona söz verdiğini hatırlatır ve Kazım Ağa da "o günkü aklımı getirin size kısır koyun keseyim." diyerek kaçamak bir cevap verir (Özçakır, 2021: 69-70).

Gülmenin, insan açısından birçok işlevi vardır. Kabul görmeme, alay edilme, dışlanma gibi durumlarda bir birey toplum tarafından ağır biçimde cezalandırmış olur. Bu pozisyonlara düşen insana başka insanlar gülebilmektedir. Gülme eylemini yapan kişi hiçbir zaman gülünen kişinin yerinde olmak istemez. Fakat gülünen kişi düştüğü durumun verdiği hırsla hatasını düzeltebilir veya en azından bu yönde bir çaba gösterebilir. Yani gülmenin olumsuz görünen yüzü yanında kişinin hatasını düzeltmesini sağlayan olumlu yönü de vardır. Gülme yoluyla verilen ceza bazen toplum yararına bir iyiliğe dönüşebilmektedir (Öğüt Eker, 2017: 53-54). Aktarılan şu kesit de konuyu tam olarak örneklendirmektedir: Kozanın Kazım, Hacı diye birine para verir, 35'lik rakı alıp getirmesini söyler. Hacı parayı aldığı gibi kahvehaneye gider ve parayı kumarda kaybeder. Kozanın Kazım içkisini başkasına aldırmış, içmiş ve sarhoş olmuştur. Hacı'yı bulup yanına çağırtır. Ona şu sözleri söyler: "Ulan Hacı sana sövsem unutursun, seni dövsem unutursun, seni kovsam unutursun. Şimdi sana unutmayacağın bir iş yaptıracağım." Davulcu Tüysüz Duran'ı çağırır ve ona bir davul aldırıp Hacı'ya davul çalmayı öğretmesini emreder. Bu olaydan sonra Hacı artık düğünlerde davul çalarak rızkını kazanmaya başlar ve bir meslek sahibi olur (Özçakır, 2021: 70). Burada aslında Hacı adlı kişi, bazı hakaretler sonucu dışlanmış, aşağılanmış ve cezalandırılmak istenmiştir. Dışarıdan bakıldığında gülünç gibi algılanabilecek bu olay aslında söz konusu kişiye bir iyilik olarak dönmüştür. Hacı adlı kişi verilen ceza sonucunda meslek sahibi olmuştur.

Kozanın Kazım bir gün kahvehanede otururken rakının kapağını açar ve tam o sırada Kaymakçı Hüseyin içeri girer. Aynı olay birkaç kez yaşanınca Kozanın Kazım "Vay anasını be Kaymakçı! Ne zaman rakının kapağını açsam sen damlıyorsun. Rakının kapağından mı çıktın, yoksa şişeden mi düştün?" diye söylenir ve tüm kahvehane bu olaya güler (Özçakır, 2021: 71).

Mizahın kendini gösterdiği başka bir alan da siyasettir. Siyasi mizah toplumu veya yönetenleri eleştirme amacı güdebilir. Siyasi mizah bağlamında siyasi fıkralar da bilinmekte ve bu fıkralarda da eleştiri, muhafelet etme öne çıkmaktadır (Şahiner, 2023: 487-488). Kabadayıların da siyasi mizah yönü vardır. 1950 yılında İsmet İnönü yönetimi, iktidarı Demokrat Parti'ye devreder. Bu duruma sinirlenen Kozanın Kazım'ın İnönü'ye bir mektup yazıp şunları söylediği iddia edilir: "İsmet Paşa, uk dedin senin ocağına sı…tın, guk dedin benim ocağıma sı…tın. Develi'de dört Ermeni'yi ben yiyordum, koca Türkiye'yi de sen yiyordun, nidecedin[12] de demokrasi haltını karıştırdın!" (Özçakır, 2021: 71). Burada dikkat çeken husus, tepkinin mizahla ve argoyla dile getirilmiş olmasıdır. Kişisel

[12] Ne yapacaktın?

görüşlerden oluşan ve siyasi yandaşlık üzerine söylenen cümleler olduğu açıktır. Kozanın Kazım'ın burada bir düzen değişikliğinden rahatsız olduğu düşünülebilir. Kabadayılık geleneğinin iktidar değişiminden olumsuz etkilenebileceğini düşünmüş olmalıdır.

Kozanın Kazım'ın ve Boncuk lakaplı bir çiftçinin yan yana bir tarlası vardır. Bu tarlalara pancar ekmişlerdir. Pancar söküm zamanı geldiğinde pancarları sökerler, aynı büyüklükte olan pancarları tartıya götürüp tarttıklarında ise Boncuk'un pancarları daha çok gelmektedir. Kozanın Kazım sinirlenmiştir. Kendisine pancar ekmeyi öneren pancar şefi de oradadır. Kozanın Kazım traktörün üstüne çıkar, kalabalığa döner ve şunları söyler: "Tanrı birdir, bilirim, bildiririm. Bana bundan sonra pancar ek diyenin taa a… indiririm!" Daha sonra ellerini açıp "Ey Ulu Tanrı! Aynı tarla, aynı emek. Bana verdiğin ürüne bak, bir de şu Boncuk denilen adama verdiğin ürüne bak! Bundan sonra orucunu da Boncuk tutsun, namazını da Boncuk kılsın!" diyerek konuşmasını bitirir (Özçakır, 2021: 71-72). Kozanın Kazım burada aslında çok sinirlidir, pancar şefine küfür de ettiği için onunla mahkemelik olmuş, ceza alıp hapishaneye girmiştir. Asi tavır dikkat çekicidir. Zaten namaz kılmadığı oruç tutmadığı (Özçakır, 2021: 69) halde bundan sonra Tanrı'nın kendinden namaz ve oruç beklentisine girmemesi gerektiğini söylemektedir. Böylece aslında kendini haklı çıkarma ve üstünlük kurma mücadelesine girmektedir. Oruç tutmamasının sebepsiz olmadığını işaret etmektedir.

2.5.Hobsbawm'ın Sosyal Eşkıyalık Kalıbına Göre Kabadayılar

Kabadayıların biyografilerden yola çıkarak Hobsbawm'ın sosyal eşkıyalık kalıbı çerçevesinde bazı tespitler yapılabilir. Hobsbawm'ın sıraladığı özellikler şunlardır:

"1- Erdemli bir eşkıya suç işleyerek değil, adaletsizliğin kurbanı olarak kanun dışına düşer. Ya da halk tarafından değil otoritelerce suç kabul edilen bazı eylemlerden ötürü hüküm giyer. 2- Adaletsizliğe karşı çıkar. 3- Zenginlerden alıp fakirlere verir. 4- Nefsi müdafaa ve öç alma dışında adam öldürmez. 5- Şayet yaşarsa, kendi halkına, şerefli bir adam ve topluluğun saygı duyulan bir üyesi olarak geri döner. (Zaten kendi halkını hiçbir zaman terk etmez.) 6- Ona hayran olunur, yardım edilir ve desteklenir. 7- Topluluğun hiçbir üyesi ona karşı olan otoritelere yardımcı olmayacağından, ancak ihanete uğrayarak öldürülür. 8- Görünmez bir yaratık, ele geçmez, kurşun işlemez bir insan olarak kabul edilir. 9- Âdil kralın ya da imparatorun düşmanı değil, orta tabakanın, ruhban sınıfının ve baskı yapanların düşmanıdır (Hobsbawm, 1995: 34-35). Aslında eşkıyalığın kendi kendine devrimci bir hareket durumuna gelmesi ve ona hakim olması çok da olağan değildir. Siyasi bir yapılanma veya alternatif oluşturma amacı da taşımaz (Hobsbawm, 1995: 89). Eşkıyalık bu nedenle, her ne kadar toplumsal yönü ağır bassa da, bireyselliğin hafife alınamayacağı bir olgudur. Çalışmanın da tam bu aşamasında söz konusu kalıpta yer alan başlıklara kabadayılar

oturtulmuştur. Yapılan tespitler yorumlanacak ve ilgili başlıklarla şöyle tasnif edilecektir:

2.5.1.Erdemli Bir Eşkıya Suç İşleyerek Değil, Adaletsizliğin Kurbanı Olarak Kanun Dışına Düşer. Ya da Halk Tarafından Değil Otoritelerce Suç Kabul Edilen Bazı Eylemlerden Ötürü Hüküm Giyer.

Adaletsizlik sonucu kanun dışına düşen kabadayıların ilki Keş Alaattin'dir. Alaattin, 17-18 yaşlarında yokluk içindeyken biriktirdiği parayla yeni giysiler alır, kravat takar ve takım elbise giyer[13] ve sinemaya gider. İzlediği film ise Yılmaz Güney'in Çirkin Kral Affetmez adlı filmidir. Alaattin, Yılmaz Güney'de çok etkilenir ve sinema çıkışında bu ruh haliyle havalı havalı yürümeye başlar. İlçenin bilindik bir ailesinin oğlu Alaattin'in yolunu kesip "Ne o lan! Sen de mi elbise giydin, gravat taktın?" der. Alaattin bu sözlerle hakir görülmüştür. Takım elbise giymek ve kravat takmak onun hakkı değilmiş gibi bir adaletsizlikle yüz yüze kalmıştır. Orada büyük bir kavgaya tutuşurlar, Alaattin yere yıkılır. Tam o sırada cebindeki kamayı çıkararak büyük bir nara atar ve kendisini döven çocuğu yere savurur (Özçakır, 2021: 20-21). Burada bir adaletsiz tutumla karşılaşan Alaattin bunun sonuncunda suça karışmıştır. Bu olay onun kabadayı olarak anılmasının Keş Alaattin olarak bilinmesinin kıvılcımıdır. Bu olayın tüm ilçede bilinmesi sonucunda Alaattin aslında "erginlenme"sini (Campbell, 2000) tamamlayarak kahramana dönüşmüştür. Zira doğadaki bu yeniden doğuş, halk anlatılarında özellikle kahramanın sıradan yaşamından uzaklaşıp, erginlenerek geri dönmesi şeklinde vücut bulmuştur (Abalı, 2016: 206).

Kabadayılar kendi kurallarını işletmeyi çok severler. Keş Alaattin, ilçesinde doğal bir park alanı olan Elbiz'i işletirken bir daire amirinin kendisine emirler yağdırması sonucunda amiri havuza attırmıştır. "Mecbursun, dediğimizi yapacaksın." gibi cümlelere dayanamamış ve amiri adamlarına yakalatıp havuza atmalarını emretmiştir (Özçakır, 2021: 51).

Kabadayılar bir adaletsizlik veya canlarına kastetme durumu olmadığı sürece suç işleme taraftarı değillerdir. Kamberli Mahir, İstanbul'da kabadayılarla bir toplantı sırasında iş bölümü konuşulurken uyuşturucu ticaretine ve kadın ticaretine şiddetli karşı çıkar. Kendisinin bu işleri yapmayacağını, yapanı da yaşatmayacağını söyler (Özçakır, 2021: 65). Erdemli bir kabadayı olduğu bu ifadelerinden anlaşılmaktadır.

[13] Elbisenin kültürlerde bazı işlevleri vardır. Elbise, kişinin zihniyetine, dini yönüne bir işaret gösterebilir aynı zamanda toplumdaki gücüne ve itibarına dair nitelikleri de belirtebilir. Siyasetçi ve yöneticilerin takım elbiseleri de bu bağlamda değerlendirilir (Çeribaş, 2021: 1196-1197). Burada Alaattin Özdemir'in Keş Alaattin olma yolunda elbiseye yüklediği an lam dikkat çekicidir. Eline geçen ilk parayla takım elbise, ayakkabı alıp şık bir şekilde giymesi, karşısına çıkan kişinin takım elbise üzerinden ona sataşması elbiseye ve daha özelinde takım elbiseye yüklenen anlamla ilgilidir. Nitekim kabadayı olarak bilinen kişilerin giyim kuşamına dikkat ettiği, yumurta topuk olarak da anılan kunduralar giydiği bilinmektedir.

Adaletsizliğin kurbanı olan ve böylece yargılananlardan biri de İmamkullulu Kazım'dır. Köyün okulunu yakmakla suçlanır ve aleyhinde konuşan bir kadın "Eğer bu okulu Kazım yakmadıysa bana buradan köye varmak nasip olmasın!" diye yemin eder. Köye gittiği araç kaza yapar ve sadece o kadın ölür. Bu tesadüfi olay halk nezdinde Kazım'ın hanesine bir artı kazandırmıştır. Kazım sonraki mahkemede de serbest bırakılmıştır. Fakat Kazım'ın kanun dışı işleri artık başlamıştır. Bu olay sonrasında kaçakçılık yapmaya başlar. Adana, Kozan, Hatay ve Suriye'de 7 yıl dolaşmış; kaçakçılık yapmıştır. Eşkıya olarak anılmaya başlanmış, adına ağıtlar yakılmıştır (Özçakır, 2021: 117-118).

2.5.2. Adaletsizliğe Karşı Çıkar.

Adaletsizliğe karşı çıkan kabadayılardan olan Keş Alaattin kendisi de bir adaletsizlikte bulunduğu zaman bundan pişman olur. Adaletsiz olarak birinin malına zarar vermiş, sonrasında hatasını anlayıp gidip o kişiden helallik istemiştir. Söz konusu kişi de helal etmeyip, "ciğerlerin yansın, kan kus" diye beddua eder. Alaattin bu ahın tuttuğunu 15 yıl cezaevlerinde kan kustuğunu söyler (Özçakır, 2021: 25). Burada Allah'ın adaletine bir işaret vardır. Kişiye yapılan haksızlığın cezasının er veya geç çekileceği mesajı verilmektedir.

Tarsus Canavarı lakaplı kabadayı, Develi'den Mersin'e sebze almaya gelen esnaflara yardım etmiştir. Parayı alıp bir kamyon malı vermeyen satıcıya sert çıkarak bu adaletsizliğe dur demiş üstelik bir de ceza vermiştir. Tüm ürünleri satıcının kendisine yükletmiştir (Özçakır, 2021: 41).

İlçede görev yapan bir nüfus müdüründen halk çok şikâyetçidir. Müdürün sürekli işleri zora koştuğu, halka sıkıntı yaşattığı söylenmektedir. Keş Alaattin bir gün bir dükkânın önünde bu müdürü görür. "Ulan şerefsiz! Neden insanlara zulüm ediyorsun?" diyerek müdüre bir yumruk atar. Müdür ondan şikâyetçi olsa da halkın şahitliği sonucu Keş Alaattin beraat eder (Özçakır, 2021: 55).

2.5.3. Zenginlerden Alıp Fakirlere Verir.

Keş Alaattin hapishaneye girdiğinde dostları ona sürekli yiyecekler getirmiştir. O da bu hediyelerin hepsini alarak mahkûmlara dağıtmıştır (Özçakır, 2021: 27).

Fakire verme davranışı incelenen kabadayıların tümüne tespit edilmiştir. Bu davranış her zaman zenginden alıp fakire verme şeklinde olmamaktadır. Kabadayılar kendi parasından, varlığından söz konusu yardımı yapmaktadırlar. Keş Alaattin adlı kabadayı sadece fakire vermemiş, uygun gördüğü kişilere yardımda bulunmuştur. Gece nöbet tutan askerlere, jandarma erlerine ve PTT çalışanlarına yemek göndermiştir. Fakir inanları hacca gönderdiği bilinmektedir. İşsizlere iş vermiş veya iş bulmalarına vesile olmuştur. Cezaevinden tahliye olanların yol biletini almış, harçlıklarını vermiştir. Develi cezaevindeki mahkûmlara ara ara 5-6 koyun kesip göndermiştir (Özçakır, 2021: 59-60). Kamberli Mahir adlı kabadayı da gariban babası olarak bilinir. Başı sıkışan, dara düşen, canı tehlikeye giren

herkese yardım etmiş ve kendisine yardım edenlere de her zaman vefalı olmuştur (Özçakır, 2021: 64).

Kozanın Kazım bir zamanlar at arabasıyla yük taşımaktadır. Kayseri Yavaş'ta trene verilmek üzere Develi'den yük taşır. Develi'den pastırma, sucuk gibi yük veren gayrimüslimlerin mallarını talep edilen adrese değil, garibanlara yollar. Nasıl olsa bunların durumu iyi, garibanlar yesin diyerek adresleri değiştirir; çeşitli illerin cezaevlerini adres olarak yazar (Özçakır, 2021: 72). Görüldüğü gibi kendisi hiçbir ürüne göz koymaz, amacı zenginden alıp fakire vermektir. Erdemli kabadayılık imajını Kozanın Kazım'da böylece görmek mümkündür.

Develili Kabadayı Baba Kazım, İstanbul'un Levent semtinde bir ilaç fabrikasındaki sorunda kendini göstermiştir. Fabrikadaki işçilerin sigortalarından ve sosyal haklarından kaynaklı bazı sorunlar çıkmıştır. Baba Kazım işçilerin hakkını savunmak için fabrikayı basar, fabrikanın sahibine ve genel müdürüne baskı uygulayarak işçilerin haklarının geri verilmesini sağlar (Özçakır, 2021: 99). Baba Kazım burada zenginin fakire vermek istemediği şeyleri zorla almış ve fakire verdirmiştir. Baba Kazım ayrıca zenginden almadan da fakire vermiş, kendi bütçesinden olağanüstü kabul edilebilecek paralar dağıtmıştır. İstanbul'da bir kahvehanede çuval çuval para dağıttığı söylenmektedir (Özçakır, 2021: 99).

2.5.4. Nefsi Müdafaa ve Öç Alma Dışında Adam Öldürmez.

Keş Alaattin ettiği kavgaların çoğunda nefsi müdafaa amacı gütmüştür. Yaptığı ilk kavgada sebep yine aynıdır. Kavgayı başlatan taraf olmamıştır. Zile kasabasında arkadaşlarıyla bir restorana gitmiş, oradaki gençler Keş Alaattin'e sataşmış ve onun borusunun Zile'de ötmeyeceğini söyleyerek Alaattin'in üzerine gitmiştir. Alaattin sabreden taraf olsa da sonrasında onları kaba kuvvetle susturmuştur (Özçakır, 2021: 45). Kavgayı başlatan taraf olduğu durumlarda da büyük bir adaletsizlik söz konusudur ve buna tahammül edememiştir (Özçakır, 2021: 24-38).

2.5.5. Şayet Yaşarsa Kendi Halkına, Şerefli Bir Adam ve Topluluğun Saygı Duyulan Bir Üyesi Olarak Geri Döner.

Kabadayılara saygı duyulmasının en önemli nedeni onların halkın savunucusu olmasındandır. Hapishanede sağcılar namaz kılarken solcular onları rahatsız edici şekilde davranır. Bunu gören Alaattin rahatsızlık verenleri uyarır. Oradaki topluluk da Keş Alaattin'e saygı duymaya başlar (Özçakır, 2021: 34).

Toplumda kabadayıların saygı duyulan kişiler olmasında bazı etkenler vardır. Bunların en önemlisi kabadayının halka karşılıksız iyilikte bulunması, yardım etmesi ve halkın savunucusu olmasıdır. Keş Alaattin'in fakirlere ettiği yardım kendisine saygı ve itibar olarak dönmektedir.

Kozanın Kazım adlı kabadayı tam bir halk savunucusudur. Küçüklüğünden beri Fransız destekli Ermenilerin zulümlerini büyüklerinden dinlemiştir. Bu nedenle gençlik yıllarından itibaren Develi'de

yaşayan gayrimüslimler üzerinde baskı kurar. Bu tutumundaki amaç halkı korumak, çevresini kollamaktır. Bu nedenle de halk içinde saygı duyulan bir fert durumuna kavuşur (Özçakır, 2021: 67).

Karaemir'in İzzet, halkın adalet için başvurduğu bir kişi konumundadır. Adaletsizlik yaşayanlar, aralarında anlaşamayanlar, hakkını arayanlar ona başvurur ve ondan akıl alırlardı. Mahkemelerin anlaştıramadığı kişileri anlaştırır, çözülemeyen olayları çözerdi (Özçakır, 2021: 85). Bu nedenle halk arasında saygı duyulan bir kabadayı olmuştur.

Maşlağın Derviş Ağa İstanbul'da Develili kahvehanecilerden haraç toplayan bir Adanalı'ya dayak atmış ve onların haklarını savunduğu için bir anda saygı duyulan bir kişiye dönüşmüştür. Bu dayak atma olayı onun dönüm noktası olmuştur ve artık kabadayı olarak anılmaya başlamıştır (Özçakır, 2021: 108).

İmamkullulu Kazım, cezaevi ve kaçakçılık yılları sonrasında adeta halkın içine geri döner. Bir siyasi partinin ilçe başkanlığına seçilir. Esnaflık yapar, ticaretle meşgul olur. Üç yıl ilçede doğal bir park olan Elbiz Parkını işletir. Kozan'dan Develi'ye okumaya gelen öğrenciler için bu park içine çay ocağı açar ve tüm gelirini bu öğrencilere verir (Özçakır, 2021: 119).

1979 yılında gazinoda otururken bir genç tarafından vurulan İmamkullulu Kazım ölümden dönmüştür. Bir kahraman olarak ve saygı duyulan biri olarak yeniden halkın içine dönmüş, halkın hakkını savunan, halk tarafından saygı duyulan kabadayı olarak yaşamaya devam etmiştir (Özçakır, 2021: 119).

2.5.6.Ona Hayran Olunur, Yardım Edilir ve Desteklenir.

Kabadayılar halk arasında genel olarak saygı duyulan, kendisine hayran olunan kişilerdir. Nitekim Soyuer de kabadayıların toplumda desteklenen kişiler olduğunu söyler. Kabadayılık, devlete veya güvenlik güçlerine karşı çıkmak, kanunları ezmek, astığı astık kestiği kestik olmak değildir. Kabadayı haksıza arka çıkar, hak ve haklının yanında olur, etrafına güven verir. Bu insanların düşmanları dahi arkalarından değil kurşun, laf bile atmazlar (1995: 5). Üstelik kabadayılara düşmanları da hayranlık duyabilmektedir. Hatta bu durum kıskançlık olarak tanımlansa daha uygun olacaktır. Kabadayılar da rakipleri veya müstakbel rakiplerince kıskanılır, onlara hayran olunur. Bir kabadayıya sataşarak kavga çıkarılmak istenir, bu kavga sonucunda başarılı olunursa âlemde isim yapılacağı düşünülür. Söz gelimi Keş Alaattin'in yolunu kesen gençler eğer onu yenerlerse kendilerinin de kabadayı olacağını düşünmüşler ama bunda başarılı olamamışlardır (Özçakır, 2021: 26). Aslında bu durum hüküm sürmede gücün nasıl ortaya çıktığını göstermektedir. Aynı isteklere sahip olan iki kişiden hangisinin güçlü olduğu, o istekleri ve ek olarak başka istekleri kimin gerçekleştirdiğine bakarak anlaşılır. Yani A kişisi amaçların çoğunu, B kişisi amaçların azını gerçekleştirmişse A kişisinin gücü B kişisinin gücünden fazladır (Russell, 1990: 35'ten akt. Yücel, 2006: 77).

İlçe nüfus müdürü halk tarafından hiç sevilmez, müdürün halka eziyet ettiği söylenir. Keş Alaattin müdüre bir yumruk atarak ondan hesap sorar. Müdür ise şikâyetçi olur. Mahkemede hakim halkın görüşüne ve şahitlere ihtiyaç duyar. Her kime sorulduysa herkes Keş Alaattin'den olumlu biçimde ve övgüyle bahseder. Sonrasında o müdür tayin isteyip gitmek zorunda kalır. İlçede herkes Alaattin'e helal olsun, diyerek ondan övgüyle bahsetmeye devam eder (Özçakır, 2021: 55-56). Halk, kabadayı olarak gördüğü bir kişiyi böylece sever, destekler ve korur. Çünkü halk ona hayrandır, halk o kişiden yardım görmektedir.

Karaemirin İzzet toplumda hayranlık duyulan kabadayılardandır. Çünkü İzzet, yenilikçidir, halkın yararına birçok hizmette bulunmuştur. Ankara'dan getirdiği parayla bir şahsın arsasını satın almış; ev, kahvehane, fırın, dükkân yaptırmıştır. Yukarı Develi'ye ilk kahveyi o açmıştır. İlk radyoyu, ilk çayı ve ilk sinemayı da o getirmiştir. Yörede herkes onu hayretle ve hayranlıkla izlemiştir. Ufku açık birisi olarak insanlara yenilikleri tattırmak istemiştir. İnsanlar onun zekâsına güvenip her konuda danışmak istemişlerdir. Onu Cin fikirli adam olarak da tanımlayanlar olmuştur. (Özçakır, 2021: 77).

Kabadayıların seveni ve hayranı çok olduğu için onların ölümü ardından ağıtlar yakılmıştır. Karaemirin İzzet için yakılan ağıttan bazı dörtlükler burada verilebilir: "Atını derelerde sulardı / Düşmanları yıldı yılardı / Çizme giyer poşi dolardı / Karaemirin İzzet nerde… Yiğitti, gençti kanı kaynardı / Gider Ankara'ya cirit oynardı / Hayali hasreti yüreğim sardı / Karaemir'in İzzet nerde… Üzengisiz ata binerdi / Sıçrayarak attan inerdi / Kimi övdü kimi yerdi / Karaemirin İzzet nerde… Beline silah kuşardı / Yaşarsa yiğit yaşardı / Hayatta zoru başardı / Karaemirin İzzet nerde… (Özçakır, 2021: 87). Dizelerden anlaşıldığı gibi Karaemirin İzzet yiğit, cesur, iyi ata binen, silah kullanan, kendine özgü giyim tarzı olan bir kabadayıdır. Halk arasında seveni çok olan bunun yanı sıra bazen de yerilen bir isimdir.

2.5.7.Topluluğun Hiçbir Üyesi Ona Karşı Olan Otoritelere Yardımcı Olmayacağından, Ancak İhanete Uğrayarak Öldürülür.

Maşlağın Rıfat olarak bilinen kabadayı halkta karşılığı olan ve hiç kimsenin ona karşı çıkamayacağı biridir. İstanbul Kadırga civarında "örfünü yürütür" (Özçakır, 2021: 109). Ermeni kökenli bir vatandaşla sık sık tartışmaya girmiş ve Ermeni de Rıfat'tan çok korkmaya başlamıştır. Rıfat'ın onu öldüreceğini düşünen Ermeni, Rıfat'a bir pusu hazırlamıştır. Sık sık elektrik kesintisinin olmasını fırsat bilerek yine bir kesinti sırasında bıçaklayarak Rıfat'ı öldürmüştür. Rıfat, en güçlü olduğu semtte, Kadırga'da 1975 yılında böyle bir pusuyla öldürülmüştür (Özçakır, 2021: 109). Bu olay bir ihanet sonucu öldürülmek olarak değerlendirilebilir. Çünkü halkın ve otoritenin Ermeni'ye yardımcı olmadığı, Ermeni'nin de bir pusu ile Rıfat'ı öldürdüğü açıktır.

2.5.8.Görünmez Bir Yaratık, Ele Geçmez, Kurşun İşlemez Bir İnsan Olarak Kabul Edilir.

Kabadayılar toplumda bu şekilde kabul edildiği gibi kendilerince de kutsal, güç yetmeyen bir varlık olarak görülmektedir. Keş Alaattin, birkaç kez ölümden kurtulduğu için Allah tarafından korunduğunu düşünür (Özçakır, 2021: 33).

Kebelinin Abdıraman adlı kabadayı çok güçlü biridir. Aynı zamanda boksördür, onun bileğini kimse bükememiştir (Özçakır, 2021: 96). Bu nedenle kurşun işlemez, güç yetmez bir kabadayı olarak görülebilir.

Feneseli Baba Kazım Ayı Kazım lakabıyla da anılmıştır. İki metre boyunda, iri iri elleri olan, güç-kuvvet yetmeyen bir kabadayıdır (Özçakır, 2021: 97).

Görünmez bir yaratık, ele geçmez ve kurşun işlemez birinden kasıt aynı zamanda o kişinin fiziksel olarak çok güçlü olduğudur. Sıradan insanların gücünün yetmeyeceği işleri bu kabadayılar yapabilmektedir. Baba Kazım adlı kabadayı bunlardan biridir. Bir gün restoran çıkışında taksiye binmiştir. Taksinin kapısı bir türlü açılmaz. Baba Kazım kapının kolundan bir çeker ki kapıyı tek hamlede söker. Taksici bu durum karşısında çok şaşırmış, ona hayranlık duygusu beslemiştir (Özçakır, 2021: 99).

Korsan Mehmet adlı kabadayı bir gün sinemaya gitmiş ve orada çıkan kavgada insanları ikinci kattan aşağı atmıştır. Buna engel olacak biri de çıkmamıştır (Özçakır, 2021: 103).

2.5.9.Âdil Kralın ya da İmparatorun Düşmanı Değil, Orta Tabakanın, Ruhban Sınıfının ve Baskı Yapanların Düşmanıdır.

Bu başlık aslında yukarıda sıralanan başlıkların bir sentezi veya sonucu olarak düşünülebilir. Sosyal eşkıya, âdil bir yöneticinin düşmanı olmamaktadır. Zaten Hobsbawm'ın maddelerinden birincisi, erdemli eşkıyanın bir adaletsizlik sonucunda kanun dışına çıktığını söyler. İkinci maddede yine adaletsizliğe itiraz vardır. Üçüncü maddede zenginden alınıp fakire verilmesi durumu söz konusudur. Son maddeye bakılınca da sosyal eşkıyanın, alt tabakanın yanında olduğu anlaşılmaktadır. Beşinci ve altıncı maddedeki halkın eşkıyaya saygı duyması, yardım etmesi, karşı gelmemesi yine eşkıyanın alt tabakayla veya ezilen kesimle daha yakın olmasından kaynaklanır. Tüm bu özellikleri ile sosyal eşkıyanın, olağanüstü denilebilecek bir şekilde kabul gördüğü sekizinci maddeden anlaşılır. Çünkü bu maddede görünmez bir yaratık, ele geçmez, kurşun işlemez bir insan ifadeleri yer almaktadır (Hobsbawm, 1995: 34-35).

Sonuç

İnsan, bireysel varlığının yanında toplumsal bir varlıktır. Kimi insan yaşamı boyunca bireysel özelliklerinin ağır bastığı davranışlar sergilerken kimi de toplumsal tepkiler vermeyi, toplumsal davranışlarla ve tepkilerle anılmayı tercih eder. Geçmişten günümüze külhanbeyi, eşkıya, delikanlı, haydut gibi kavramlarla anılan günümüzde genel olarak kabadayı olarak

adlandırılan kişiler de tercihlerini bu yönde kullanmışlardır. Tercihen bu yolu seçmeyip bazı nedenlerle kendini bu yolda bulan kabadayılar da olmuştur. Kabadayılar halkın bir kesimi tarafından kahraman ilan edilmiştir. Söz konusu kişilerin birçoğu zaman zaman yasaların dışına çıkmış, suç işlemiş ve hapishanede cezasını çekmiştir. Hukuk önünde yargılanan hatta hüküm giyen bu kişilere halk çoğu zaman hayranlık duymuştur. Bu hayranlığın nedeni ise kabadayı olarak bilinen şahısların halka yardım etmesi, halkı savunması ve korumasıdır. Gerek sosyal-siyasi olaylarda gerek maddi zorluklar karşısında kabadayılar halkın destekçisi konumunda olmuştur. Belirtmek gerekir ki tüm halk tarafından aynı duygularla desteklenmezler. Kabadayıların koruduğu ve savunduğu insanlar çoğunlukta olsa da zarar verdiği insanlar da vardır. Fakat kabadayılar büyük çoğunluk tarafından sevilen desteklenen kişilerdir, şeklinde bir değerlendirme yapmak yanlış olmayacaktır. Bu çalışmada da kullanılan Hobsbawm'ın *sosyal eşkıya* kalıbındaki özellikler ile kabadayıların sıralanan özellikleri örtüşmektedir. Kabadayının bireysellikten toplumsallığa geçişinde bir olay gerçekleşmektedir. Dönüm noktası da denilebilecek bir olay sonucunda halk ona lakap verir veya kabadayı bir ad alır. Bu ad almadan, yaşanan olaydan sonra erginlenme süreci tamamlanır ve artık halk kahramanı olarak o kişiye bazı roller yüklenir, görevler verilir. Bazı kabadayılar ise erginlenme sürecini hapishaneye girip çıkarak tamamlar. Kabadayılar ister hapishaneye girsin ister haksızca vurulup öldürülsün veya kendisi birini öldürsün, her durumda da halkın ona beslediği duygular değişmemektedir. Nitekim Hobsbawm'ın teorisine göre de sosyal eşkıya, haksız şekilde kimseyi öldürmez, bir adaletsizliğin kurbanı olarak kanun dışına düşer. Kabadayılar da halka uygulanan adaletsizliğe sessiz kalamayarak suça karışan kişilerdir. Haksızlığın devlet, kurumlar, kuruluşlar tarafından yapılması şart değildir; insanların birbirlerine yaptığı adaletsizliklere de kabadayılar karşı çıkar ve kendi hükmünü verir. Verilen hüküm hukuka aykırılık gösterdiğinde ise devletin gücü doğal olarak kabadayının gücünün üstünde olmuş ve kabadayıya yargı tarafından hüküm giydirilmiştir. Bu da onun kabadayılık yolculuğunda erginlenmesinin bir parçası veya tamamlayıcısı olmuştur. Kabadayılar genel olarak sert mizaçlı kişilerdir fakat bu sert mizaçla mizahı yan yana getirmeye başarabilen insanlardır. Onların mizahı yine insanlara ders verme, yol yordam gösterme ve birilerine mesaj iletme amaçlıdır. Kabadayılar mekâna anlam yüklemede de başarılıdırlar. Davranışları ve tercihleriyle bazı mekânların kendileriyle veya kabadayılıkla anılmasını sağlamışlardır. Bazı mekânlar da vardır ki kabadayılar oralardan güç almış, şöhret bulmuştur. Bu çalışma sonucunda kabadayıların bazı bireysel özellikleri tespit edilmiş, toplumsal yönleri ortaya konularak toplumdaki karşılıkları hakkında tespitler yapılmıştır. Halk biliminin inceleme alanında önemli konulardan olan ad alma - ad verme, lakap verme geleneği, erginlenme, mizah kültürü ve mekân imgesinin kabadayılık ve kabadayılarla ilişkisi ortaya çıkarılmıştır. Hobsbawm'ın *sosyal eşkıya* olarak sistemleştirdiği niteliklerin bir yöredeki veya geniş

sınırlardaki çok sayıda kişi üzerinden de tespit edilebileceği bu çalışmayla anlaşılmıştır. Bu sayede söz konusu kalıp yardımıyla kabadayı folkloru çerçevesinde sınırı geniş başka çalışmaların yapılmasına kapı aralanabilir. Bu çalışmada Kayseri'nin Develi ilçesi nüfusuna kayıtlı kabadayılar üzerinden incelemeler yapılsa da bu kabadayıların sosyal çevresi, kabadayı arkadaşları başka illerde yaşadığı için yöreler ve bölgeler hakkında da yorum yapma imkânımız olmuştur. Develi ilçesine sınır olan Adana ilinin Kozan, Saimbeyli, Tufanbeyli ilçeleri; Mersin, Niğde illeri; Ankara, İstanbul, Antalya illerinin Develi ile sosyokültürel açıdan bazı ortaklıklarının olduğu söylenebilir. Özellikle coğrafi olarak da yakın olan Adana ili ve ilçeleri kabadayılık kurumu açısından Develi ile içli dışlıdır. Daha uzak olan Ankara, İstanbul ve Antalya ise daha çok gurbet olarak görülen illerdir. Fakat bu büyük üç il kabadayılar açısından önemli işlevleri olan ve onlara ev sahipliği yapan illerdir.

Bu çalışma sonucunda kabadayıların grup folkloru bağlamında davranışlar sergilediği, halk kahramanı olarak görüldüğü, kahraman olarak görülene kadar bazı aşamalardan geçtiği anlaşılmıştır. Bu hususların başka yörelerdeki kabadayılarda da bulunduğu düşünülmektedir. Halk tarafından kahraman görülen, kabadayı olarak nitelenen kişiler üzerinde çalışmalar yapılarak bu kişilerin bireysel ve toplumsal özellikleri incelenmelidir. Elde edilen verilerden kabadayı folkloru çerçevesinde başka çalışmalar doğacaktır. Konunun halk hukuku, halk felsefesi, halk ahlakı gibi kavramlarla ilişkilendirilip kapsamı geniş çalışmalara imza atılması mümkündür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abalı, İ. (2016). Canış ve Bayış'ın sonsuz yolculuğu. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (1), 203-213.

Abalı, İ. (2016). Günümüzdeki bazı sosyal gruplarda erginlenme üzerine düşünceler. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 4(7), 19-29.

Aça, M. (2018). Bir erginlenme ritüeli: Erik çalmadan gönül çalmaya. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(21), 29-35.

Aça, M. (2018). İsyan mevsimlerinde eyleme geçiş aracı olarak saz ile söz: Köroğlu örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-6.

Akçakaya, N. (2022). Kültürel iktidar mücadelesinin mekânsal boyutu: mekânı siyasallaştırmak. *Mukaddime,* 13(1), 1-36.

Aksoy Arıkan, R. (2021). Kültürel bellek ve mekân imgesi bağlamında Çankırı Askerağa Konağı. *Kültür Araştırmaları Dergisi,* 10, 144-160.

Alptekin, A. B. – İçel, H. (2011). Batı versiyonlarında Köroğlu. *Millî Folklor,* 91, 37-50.

Alptekin, M. (2018). Köroğlu Destanı'nın Anadolu kollarında tutsak olma ve tutsaklıktan kurtulma motifi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 20, 206-223.

Asker, N. (2018). Köroğlu destanı: Bir Avrasya destanı. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi,* 2(2), 129-137.

Atlı, S. (2017). Manisa'nın demirci ilçesindeki lakaplar üzerine bir inceleme. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 41(1), 101-137.

Azizzade Jular, N. (2022). Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde kültürel mekân ve iktidar ilişkisi. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(2), 31-49.

Bakırcı, N. (2010). Köroğlu Destanlarında Köroğlu ve binitinin kıyafet (şekil) değiştirmesi. *Turkish Studies*, 5(4), 860-878.

Başaran, U. (2021). Nostalji-kültür ilişkisi ve 21. yüzyıl Türk halk şiirinde nostaljik unsurlar üzerine bir değerlendirme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 14(34), 636-651.

Başgöz, İ. (1986). Köroğlu düzeni*. Folklor Yazıları,* 176-180, İstanbul: Adam.

Bayat, F. (2016). *Türk destancılık tarihi bağlamında Köroğlu destanı Türk dünyasının Köroğlu fenomenolojisi*. İstanbul: Ötüken.

Bergson, H. (2019). *Gülme komiğin anlamı üstüne deneme*. (çev.: Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı.

Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu destanı.* İstanbul: Adam.

Campbell, J. (2000). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı.

Çeribaş, M. (2021). Türk kültüründe "kut inancı" ve "kut aktarma yolları". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1185-1206.

Çobanoğlu, Ö. (2016). Sanatsal bir dışavurum formu olarak argo kavramının halkbilimsel çözümlemesi. *Argo,* (ed.: Gürsoy Naskali, E. – Sağol Yüksekkaya G.), İstanbul: Ka Kitap.

Çonkor, B. (2022). Kur'an'ın kavramlara kattığı mana derinliği üzerine: 'Fetâ' örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 104, 375-398.

Dursun, T. (2024). *Kars'ta mizah kültürü psikolojik ve sosyolojik bir mesele olarak mizah.* Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Ekici, M. (2001). Celali isyanları ve Köroğlu. *Millî Folklor,* 51, 15-27.

Elaltuntaş, Ö. F. - Karaca, E. (2021). Eric Hobsbawm'ın sosyal haydut prensipleri bağlamında bir halk kahramanı: Yado Paşa. *Akademik Matbuat*, 5(1), 43-56.

Erol Çalışkan, Ş. S. (2016). Türk folklorunda lâkap verme geleneği: Bartın örneği. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(3), 103-126.

Gacar, Ş. (2019). Hobsbawm'ın sosyal haydut prensipleri bağlamında Atçalı Kel Mehmet. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1 (3), 302-326.

Gözütok, T. (2011). Eşkiyalık ve Çakırcalı Mehmet Efe'nin Türk edebiyatına izdüşümü. *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 12(21), 49-72.

Gür, N. (2008). "Sosyal haydut" düzleminden "halk kahramanı" statüsüne bir yükseliş: Köroğlu ve sergüzeşti. *Millî Folklor*, 79, 45-49.

Güvenç, A. Ö. (2011). Dede Korkut Kitabı'nda mizah. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(*46*), 157-180.

Hobsbawm, E. J. (1995). *Sosyal isyancılar*. (çev.: Necati Doğru), İstanbul: Sarmal.

İçel, H. (2010). *Köroğlu'nun Bolu Beyi kolu üzerine bir inceleme.* Konya: Kömen.

Kırmızı, Ö. (2024). Eric Hobsbawm'ın "sosyal eşkıya" kalıbına göre bir halk kahramanı: Urfalı Nezif'in biyografisinin yapısal çözümlemesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(2), 911-923.

Kolburan, G. vd. (2017). Mizah kullanımı becerisinin saldırgan davranış üzerindeki etkisi. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 3 (1), 1-22.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. (çev.: Kubilay Aysevener – Şenay Soyer), İstanbul: İris.

Öğüt Eker, G. (2017). Mizah, Tanrı'dan bir armağan mı yoksa şeytanın getirdiği bir ceza yöntemi mi? Sosyal normların cezalandırma yaptırımı boyutunda 'sosyal ceza olarak gülme'. *Folklor/Edebiyat*, 23(92), 49-62.

Özçakır, E. A. (2021). *Develili kabadayılar ve âlemin adamları*. Kayseri: Bizim Büro Basım Evi.

Özdal, A. (2024). Gülme kuramları ile lakaplara bir bakış. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 14(1), 297-309.

Özdamar, F. (2019). Köroğlu'nu Greimas'la okumak: 'Köroğlu'nun İstanbul seferi'ne yapısalcı bir yaklaşım. *Millî Folklor,* 123, 69-89.

Özkaya, Y. - Kocabıyık, O. (2024). Hobsbawm'ın 'sosyal eşkıyalık' kavramı: Köroğlu destanı ve Robin Hood efsanesi üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım. *Millî Folklor*, 18 (143), 75-86.

Özkılıç, R. (2024). Axel Olrik'in epik yasaları ışığında Köroğlu'nun Bolu Beyi kolu. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(Özel Sayı), 246-260.

Özturan, H. A. (2009), *Maraş ağzı Köroğlu*. Kahramanmaraş: Ukde Kitaplığı.

Roux J. P. [2002]. *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı.

Sever, M. (2011). Köroğlu destanı'nda (Azerbaycan kolu) kahraman ve karşı kahraman tipleri. *Gazi Akademik Bakış*, 4(8), 195-202.

Soyuer, H. (1995), *Ankara kabadayıları*. Ankara: Tutku.

Şahiner, A. E. (2023). E-fıkra: elektronik kültürde siyasi mizah örnekleri. *Folklor Akademi Dergisi,* 6(2), 484-498.

Taşlıova, M. M. (2016). *Köroğlu Oltu kolu (inceleme–metinler).* Ankara: Akçağ.

Uçkun, R. (2015). Dede Korkut kitabında erginlenme ve bireyleşme sürecinde sınama motifinin işlevi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2), 29-42.

Yaltırık, M. B. (2019). Altkültürde meyhane. *Meyhane Kitabı*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali), 501-518, İstanbul: Kitabevi.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

Yıldırım, D. (1989). Köroğlu destanı'nın Orta Asya rivayetleri. *Millî Folklor* (4), 10-11.

Yücel, E. (2006). *Güç ilişkileri açısından delikanlılık kavramsallaştırması*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL 1: https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 30.08.2024)

URL 2: https://islamansiklopedisi.org.tr/eskiya#2-osmanlilarda-eskiyalik-hareketleri (Erişim: 01.09.2024)

URL 3: https://islamansiklopedisi.org.tr/feta--futuvvet (Erişim: 11.09.2024)

Extended Summary

The phenomenon of bullying has manifested itself in society in every period from the Ottoman Empire to the Republic. The subject of this study is the bullies who, while being ordinary people, went through a process of initiation and began to be perceived as folk heroes. The individual characteristics of bullies, their social perception, their roles and functions were examined in this study. Individual and social aspects of bullies, their social environments, their nicknames, and their relationship with humor were emphasized and comments were made in this context. Some characteristics of bullies were classified and evaluated according to the pattern that Eric Hobsbawm (1995) systematically put forward as "Social Bandits". The aim of the study is to draw attention to how people called bullies gain a place in society, leave an impact, and their social roles and functions. There are similar studies conducted to date. What can be mentioned differently in this study is that the pattern referred to as Hobsbawm's "Social Bandit" (1995) pattern was not applied only on one person, but was applied on many people in a region or even a region. It can be said that regions/regions should be considered holistically when examining people known or referred to as bullies. Therefore, such a topic is discussed in the article.

When we look at the studies conducted in the field, we see important studies on bullying. When we look at the scientific branches of the studies, this subject shows an interdisciplinary feature. There are studies covering the fields of history, literature, sociology and folklore. Studies in the field of history have focused on historical figures who lived in recent history and in the Anatolian geography. There are also studies framed by Hobsbawm's (1995) "Social Bandit" pattern. In none of these, bullies in a region or region were evaluated collectively. This method may have been preferred due to the importance of limitation in scientific study, but some studies should also be done from a collective perspective. In this way, data will be provided for other studies and the groundwork will be prepared. The study in question was created by us with such a perspective. As a result of the literature review, it was seen that important studies have been carried out in the field of literature and folklore. Especially the studies on Köroğlu have a close relationship with bullying. It can be said that Köroğlu is positioned in the historical depth of today's concept of bullying. There are also studies in which bullying is associated with concepts such as youthfulness, historical Feta culture, and Ahiism. The general tendency in these studies is the view that the cultural entity, which has been given different names from time to time such as youthfulness / bullying for centuries, is effective in society. Such structures have existed, to a greater or lesser extent, in wars, national struggles, the establishment of states and the formation of institutions. Through literature review, it has been understood that the concept of bullying has been studied in the fields of history, literature and folklore, and that Hobsbawm's Social Bandit pattern has been used in some of these studies.

The data obtained in this study were evaluated in the context of Hobsbawm's (1995) "Social Bandit" pattern. This pattern is usually applied on a hero/person. What makes this study different is that more than one bully is discussed in the context of the social bandit pattern. By following this method, examples that fit a title have been diversified and interpreted from a folklore perspective. "Document analysis method" was used to obtain the data (Yıldırım-Şimşek 2005). The data was largely obtained from Özçakır's (2021) study titled Develili Kabadayılar and Men of the World. The reason why this book is preferred is that it reflects the concept of bully and the local landscape of bullies well. Since the information in the book was created through one-on-one interviews with people described as bullies and the public, it was thought that it would provide more reliable material for the article we prepared. In addition, not only the bullies in a district, but also the regions close to Kayseri such as Adana, Niğde and Mersin; It is a work that draws the portrait of bullies because it covers the social environment in big cities such as Antalya, Ankara and Istanbul.

While some people exhibit behaviors that are dominated by their individual characteristics throughout their lives, others prefer to give social reactions and be remembered with social

behaviors and reactions. People who have been remembered with concepts such as rowdy, bandit, young man, bandit from past to present, and today are generally called bullies, have also used their preferences in this direction. There were also bullies who did not preferably choose this path but found themselves on this path for some reasons. Bullies have been declared heroes by a section of the public. Many of the people in question have violated the law from time to time, committed crimes and served their sentences in prison. The public has often admired these people who were tried and even convicted before the law. The reason for this admiration is that people known as bullies help, defend and protect the public. Bullies have been supporters of the people, both in social-political events and in the face of financial difficulties. It should be noted that they are not supported by all the people with the same feelings. Although the majority of people are protected and defended by bullies, there are also people they harm. However, it would not be wrong to evaluate that bullies are people who are loved and supported by the vast majority. The characteristics of Hobsbamw's social bandit model, which was also used in this study, overlap with the listed characteristics of bullies.

Bullies are generally people with a harsh temperament, but they are people who manage to combine humor with this harsh temperament. Their humor is also for the purpose of teaching people, guiding them and conveying messages to others. Bullies are also successful in giving meaning to the place. With their behavior and preferences, they have made certain places be associated with them or with bullying. There are some places where bullies gained power and fame. As a result of this study, some individual characteristics of bullies were identified, their social aspects were revealed and determinations were made about their counterparts in society. Naming - naming, the tradition of giving nicknames, initiation, humor culture and the relationship between the image of the place and bullying and bullies, which are important issues in the field of folklore, have been revealed.

It has been understood from this study that the qualities that Hobsbawm systematized as social bandits can also be detected through many people in a region or across wide borders. In this way, with the help of this pattern, it can open the door to other broad studies within the framework of bully folklore. Although this study examined the bullies registered in the Develi district of Kayseri, we also had the opportunity to comment on the social environment of these bullies and their bully friends, as they live in other provinces. Kozan, Saimbeyli, Tufanbeyli districts of Adana province, which borders Develi district; Mersin, Niğde provinces; It can be said that the provinces of Ankara, Istanbul and Antalya have some socio-cultural commonalities with Develi. Especially the province of Adana and its districts, which are geographically close, are close to Develi in terms of the bullying institution. The more distant Ankara, Istanbul and Antalya are the provinces that are seen as exiles. However, these three big provinces are provinces that have important functions for bullies and are home to them.

As a result of this study, it was understood that bullies exhibited behaviors in the context of group folklore, were seen as folk heroes, and went through some stages until they were seen as heroes. It is thought that these issues are also found in bullies in other regions. Studies should be conducted on people who are seen as heroes and described as bullies by the public and their individual and social characteristics should be examined. Other studies will arise from the data obtained within the framework of bully folklore. It is possible to carry out studies with a wide scope by associating the subject with concepts such as folk law, folk philosophy, and folk morality.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1615192
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 135-159.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÂŞIK SAİD'E AİT İKİ DESTANIN ÂŞIK EDEBİYATI-SÖZLÜ TARİH İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

♦

EXAMINING TWO OF ÂŞIK SAID'S EPICS WITHIN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MINSTREL LITERATURE AND ORAL HISTORY

Özlem ÖZDEMİR*

ÖZ: Sözlü tarih çalışmaları, tarihî süreçte gerçekleşen bir olaya tanık olanların düşünce ve sözlerinin ortaya konulmasıyla, söz konusu olayın, klasik tarih yazıcılarının dışında farklı bir gözle yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Sözlü tarih, temelde tarih yazımında kullanılan bir yaklaşımdır. Ancak bu yaklaşımın alan yazınında yalnızca tarih bilimi tarafından değil, sosyal bilimlerin sosyoloji, eğitim, edebiyat, sinema gibi pek çok bilim dalı tarafından uygulandığı bilinir. Bu yönüyle değişik disiplinleri bir odakta buluşturarak yeni bakış açılarının da tarih yazımına dahil olmasına katkıda bulunur. Dolayısıyla sözlü tarih yaklaşımı özellikle sosyal bilimler alanında son yıllarda ivme kazanan disiplinler arası çalışmaların gelişmesine destek olmaktadır. Sözlü tarih çalışmalarının uygulama alanlarından biri de âşık edebiyatıdır. Âşıklar, sanat yönü güçlü olan kimseler olmalarının yanında yaşadıkları dönemin toplumsal olaylarının sözcüsü olma niteliğini de taşır. Bu çalışmada da gerek yaşadığı dönemde gerekse sonrasında çevresindeki Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan gibi halk şairlerine ilham veren Kırşehirli Âşık Said'in destan türündeki eserleri, sözlü tarih yönteminden yararlanılarak değerlendirilmiştir. Çalışmada âşığın 1876 Karadağ Savaşı hakkında söylediği iki ayrı destan üzerinde durulmuştur. Söz konusu destanların sözlü tarih yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmesiyle Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşanan ve Türk halkının zihninde derin izler bırakan savaşın milletçe algılanış şeklini ortaya koymak amaçlanmıştır. Böylece söz konusu olayı resmi tarih kayıtlarının dışında farklı bir bakış açısıyla değerlendirmek de mümkün olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sözlü Tarih, Âşık Edebiyatı, Âşık Tarzı Destan, Âşık Said, İlhamî

ABSTRACT: *Oral history studies offer the chance to re-examine the event in question from a different angle than the classical history writers by giving the opinions and statements of individuals who witnessed an event that occurred during the historical process, In essence, oral history is a historiography method. However, it is well recognised that this method is used in many social sciences, including sociology, education, literature, and film, in addition to history. In this way, it helps historiography to incorporate new viewpoints by uniting disparate fields around a common objective. As a result, the oral history method encourages the growth of multidisciplinary research, which has accelerated recently, particularly in the social sciences. Minstrel (Âşık) literature is one of the fields in which oral history studies are applied. Not only do minstrels possess a strong artistic aspect, but they also have the ability to represent the social events of the time they lived in. In this study, the oral history technique*

* Öğr. Gör. Dr.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörlük Ortak Dersler Bölümü/Ankara-drozlemozdmr@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0617-9799)

This article was checked by Turnitin.

was used to examine the epic works of Âşık Said from Kırşehir, who influenced the folk poets such as Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan, around him both during and after his lifetime. Two distinct epics that the Âşık Said recounted about the Montenegro War of 1876 were the subject of the study. By analysing these epics using the framework of oral history it was intended to uncover how the people perceived the war that occurred during the last period of the Ottoman Empire and left a lasting impression on the Turkish people. Thus, it will be possible to evaluate the event in question from a different perspective outside of official historical records.
***Keywords**: Oral History, Minstrel Literature, Minstrel Style Epic, Âşık Said, İlhamî*

Giriş

Sözlü kültür, yüzyıllar boyunca farklı mecralarda günümüze kadar aktarılmıştır. Bu mecraların biri de halk içinden çıkan ve halkın duygu ve düşüncelerini ortaya koyan âşıkların meydana getirdiği âşık edebiyatıdır. Âşıklık geleneği, temelde edebî ve kültürel yönleriyle öne çıkan kimseler tarafından geliştirilmiştir.[1] Ancak âşıklık geleneğinin kültürel işlevlerinin yanında toplumsal anlamda bir takım yan işlevleri de vardır. Âşık edebiyatı alanında çalıp söyleyen ve duygularını sanatlı şekilde dile getirme yanında habercilik ve bilgilendirme özelliğine de sahip olan sanatçılar, bazı eserlerinde kendi iç dünyalarını ve duygularını ele alırken bazı şiirlerinde ise içinde yaşadıkları toplumun sorunlarını, olumlu-olumsuz yönlerini dizelere döker. Özellikle âşık tarzı destan türündeki eserleriyle siyasi ve toplumsal olayları aktarırlar. Bu anlamda âşıklar, kendi çağlarının hem şahidi hem de sözcüsü olmuşlardır. Âşık tarzı şiir geleneği içinde söylenen eserler, yirminci yüzyıldan itibaren disiplinler arası bir yöntem olarak gelişen sözlü tarih yöntemiyle incelendiğinde toplumsal tarih araştırmalarına kaynaklık edebilir. Çünkü âşıkların dillendirdiği şiirler, halk edebiyatının kaynaklarından olduğu gibi tarih, sosyoloji, müzik gibi çeşitli bilim alanlarına da kaynaklık edecek içerikler barındırmaktadır.

Türk tarihinde savaşlar her dönemde ozanların/âşıkların işlediği bir konu olmuştur. Âşıklar millet üzerinde ağır etkileri olan savaşlara duyarsız kalmamıştır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki savaşlar Türk edebiyatının her alanında işlenmiştir. Özellikle gerekçeleri ve sonuçlarıyla bir bütün olarak değerlendirilebilecek 93 Harbi ve 1876 Karadağ Savaşı Türk edebiyatında en çok işlenen savaşlardandır (Aydemir, 2020; Uçak, 1997: 483-598). Bu savaşlar edebiyatın her alanında olduğu gibi âşık edebiyatı alanında da konu edilmiştir. Bu çalışmada sözlü tarih ve metin incelemesi yöntemleriyle Kırşehir yöresi âşıklık geleneği içerisinde önemli bir yeri olan Âşık Said'in iki

[1] Âşıklık geleneğinin temel amacı, anlatı geleneklerinin tümünde olduğu gibi, anlatma ve dile getirme arzusunun gerçekleştirilmesidir. Bu sebeple, âşık tarzı şiir geleneği ile ilgili çözümlemelerde geleneğin iletisinin her zaman ilk olarak haberleşme-enformasyon ile ilgili olduğu düşünülmemeli; geleneğin esasında edebî ve kültürel amaçlar taşıdığı unutulmamalıdır. Ayrıntılı bilgi için bk. (İlhan, 2022).

destanından hareketle Osmanlı-Sırp-Karadağ ve Rus ilişkileri üzerinde durulmuştur. Bu amaçla ilk olarak sözlü tarih yönteminin tanımı, içeriği, tarihî süreçteki gelişimi ve âşık edebiyatı alanıyla ilişkisi ele alınmıştır. Ardından Âşık Said'in hayatı ile sanatçı kimliği hakkında bilgi verilmiş ve Ek-1 ve Ek-2'de verilen iki destanı değerlendirilmiştir. Âşık Said, sanatı ve icrasıyla bir ekol oluşturarak Orta Anadolu halk şiirini ve müziğini yönlendirmiş ve özellikle Kırşehir yöresi abdal geleneği üzerinde etkisi olan bir âşıktır. Ancak alan yazında Âşık Said hakkında yapılan çalışma sayısı oldukça azdır. Bu sebeple bu makalenin Âşık Said hakkında akademik çevreye katkısı olması beklenmektedir.

1. Sözlü Tarih Kavramı ve Âşıklık Geleneği

Tarih araştırmaları temelde iki ana koldan ilerler. Bunlardan ilki, yazılı resmî belgelerin araştırılmasıyla elde edilen bilgilere dayanır. İkincisi ise tarihî süreçte yaşanan olaylara tanıklık eden kimselerin tanıklıklarıyla söz konusu olayları yorumlamaları sonucu elde edilir. Tarih araştırmalarında geçmişi yalnızca yazılı kaynaklarda aramak, yazılı belgeleri okuyup aktarmak tarihi tam manasıyla anlamaya yetmeyecektir. Böyle bir yöntem, tarihi yalnızca hazır çizilmiş bir çerçeveden izlemek sonucunu doğurur. Tarihe şahitlik eden kimselerin yazılı kaynaklara aktarılmayan görüş ve bilgileri, tarihî olayların yansımalarını farklı açılardan görmeyi sağlar.

Sözlü tarih yöntemi temelde, tarihî süreç içerisinde gerçekleşen bir olaya ait kişisel tanıklıkların ortaya konulması ve değerlendirilmesiyle bu olayın klasik tarih yazımının genel kabullerinden öte, farklı bakış açılarıyla gözler önüne serilmesini ifade etmektedir. Bu çalışmalar, odaklandığı konuyla ilgili resmi kaynaklarda bulunmayan ve ancak o döneme şahit olanların hâkim olabileceği bilgileri içermektedir. Bu araştırmalar tarihteki olayların yazılı belgelerdeki aktarımından ziyade halk ve bireylerdeki farklı yansımalarını da ortaya koyabilir. Böylece hem resmi tarih belgelerinin hem de sözlü tarih araştırmaları sonucu elde edilecek birikimlerin sentezlenip analiz edilmesiyle, yalnızca resmi kayıtların ortaya konulmasıyla elde edilen bilgilere nazaran daha bütüncül bir bakış açısı sağlanmış olacaktır. Böyle bir araştırma yöntemiyle tarihteki olaylar, yazılı tarihin soğuk duvarları arasından sıyrılacak, olayların daha az bilinen ve insani yönü ortaya çıkacaktır (Özkaya Duman, 2017: 18-19). Ayrıca sözlü tarih araştırmalarıyla tarihin saklı kalmış noktaları ortaya çıkarılacak ve yazılı belgelerin de bir anlamda sağlaması yapılacaktır (Öztaş ve Özbaş, 2021: 165).

Sözlü kültür araştırmacılarının bir kısmı sözlü tarihin sözlü kültür ortamı içerisinde oluşup geliştiği fikrine dayanarak sözlü tarihi bu alana dahil eder (Ersoy, 2009: 23-24; Üçüncü, 2004: 2, Yıldırım, 1998: 89). Sözlü tarih araştırmalarını kuramsal bakımdan inceleyen Thompson, sözlü tarih kavramının araştırmacılar tarafından yeni kullanılmaya başlanan bir kavram olmasına rağmen pratikte bu yöntemin tarih kadar

eski olduğunu bildirir. Çünkü varolan ilk tarih türü sözlü tarihtir. Hatta yazı öncesi döneme kadar bilinen tarihin tümü sözlü tarihten ibarettir (1999: 19-20). Yıldırım da Thompson'un düşüncesine paralel olarak, tarih araştırmalarının, olayların tanıklarının anlattıkları ve sözlü kültür ürünlerine dönüştürdükleri ile başladığını bildirir. Tarihçi, bu anlatılar içinden kendisinin doğru olarak düşündüğünü seçip düzenleyerek aktarır (1998: 89). Bu anlamda sözlü tarihi başlı başına bir disiplin olarak ancak 20. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Bundan önceki dönemlerde tarih yazımında her aşamada sözlü kaynaklara başvurulmuştur. Ancak teorik ve kavramsal olarak bir disiplin haline ancak 20. yüzyılda gelmiştir (Gezer, 2023a: 23, Küpüç, 2014:20). Türkiye'de ise 1980 sonrası sözlü anlatıma bağlı olarak üretilen yazılı ve görsel ürünlerdeki artış, diğer bir deyimle "söz patlaması", sözlü tarih kavramının Türk araştırmacıların gündemine girmesinde etkendir (Öztürkmen, 2002: 118).

Dere ve Dinç, konuyla ilgili çalışan araştırmacıların bir kısmının, sözlü tarih araştırmalarının resmi kaynaklar ve devlet otoritesi tarafından kayıtlara geçirilen olay ve bilgilerden öte, yazılı belgelerde çok da görünür olmayan kadınlar, işçiler gibi grupların bilgi ve deneyimlerini aktardığı için önemli olduğunu düşündüğünü bildirir (2020). Ancak bu yaklaşım, sözlü tarih araştırmalarının önemini ve alan genişliğini kısıtlayacaktır. Çünkü Gezer'in ifadesiyle, "sözlü tarihin gücün ve otoritenin baskılarından uzak olması, sadece marjinalleşmiş kişilerin hayat hikayelerinin kaleme alınacağı anlamına gelmez. Dahası [bu düşünce] bir disiplin olarak sözlü tarihe de haksızlıktır" (2023a: 959). Ayrıca, bu çalışmanın ilerleyen noktalarında değinileceği üzere, pek çok sözlü tarih araştırmacısı sözlü tarihe ait ilk verinin aslında tarihteki ilk olayın meydana geldiği ve dillendirildiği anda oluştuğunu düşünür. Yani yazılı kaynaklar da ilk olarak sözlü kültür ortamında oluşturulan bilgilere dayanmaktadır. Dolayısıyla sözlü tarih konusunda böyle bir kısıtlama yapmak da doğru olmayacaktır.

Sözlü tarih araştırmaları, genellikle konuya veya olaya tanıklık eden kaynak kişilerle canlı ve bire bir görüşme yoluyla elde edilen verilerin kayıt altına alınması ve bunların incelenmesiyle gerçekleştirilir (Dursun ve Aydın, 2022:3). Ancak, sözlü tarihin kaynaklarının neler olduğuna dair kabuller sorgulandığında bu verilerin, dönemin şahitlerinden birebir görüşme yoluyla alınacağı gibi, bu kişilerin daha önce kayda geçirdikleri sözlerinden, söyledikleri şiirlerden ve başka türdeki eserlerden de elde edilebileceği anlaşılacaktır. Çünkü bu tür eserler, konuyu bizzat yaşayan ya da bilen kişilerden aracısız olarak günümüze kadar iletilmektedir. Baykara, sözlü haberlerin yazılı haberlere göre neden daha az değerlendirildiğini sorgularken yazılı tarihin sözlü tarih olmadan incelenemeyeceğini öne sürer. Hatta, yazıya aktarılmış sözlü haber ve bilgilerin pek çoğunun yüzyıllar boyunca nesiller arasında sözlü olarak aktarıldığını, sonradan yazıya geçirildiğini söyler. Bu çerçeveden bakıldığında yazılmış olsalar dahi sözlü ürünler

sözlü tarih kapsamında incelenebilir (1996: 52). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, bu çalışmanın konusu olan âşık edebiyatı ürünleri de aynı mantıkla ele alınmalıdır. Bu ürünler önce sözlü olarak ortaya konulmuş, zamanla yazılı ortama aktarılmıştır. Ancak âşık edebiyatı ürünlerinin yazılı ortama aktarılmış olmaları, onların ilk olarak sözlü ortamda yaratıldığı ve birer sözlü tarih kaynağı olduğu gerçeğini değiştirmez.

Sözlü tarih araştırmaları, tarihî gelişimi boyunca özellikle tarih araştırmacılarından, tanıklığa dayalı bilginin sonuçlarının objektifliği konusunda bazı eleştiriler almıştır (Şahin, 2004: 12). Tarih başta olmak üzere sosyal bilimlerin diğer dallarında araştırmacılar, kimi zaman sözlü tarihi bilimsel araştırmaları sekteye uğratabilecek bir yaklaşım olarak görebilmektedir. Portelli, sözlü tarih verilerinin yazılı tarih çalışmalarının alanına girdiğinde tamamen onun yerini alacağı ve oluşan boşluğu yeterince sağlam şekilde dolduramayacağı düşüncesinin yaygın olduğunu dile getirir. Ancak hemen ardından sözlü tarih araştırmalarında meydana gelen en büyük problemin, sözlü tarih verilerinin doğru olup olmadığı, bu kaynaklara inanılıp inanılamayacağı sorusunun cevabını arar. Ona göre sözlü tarihin asıl iletisi, olan şeylerden ziyade olan şeylerin kişiler ve toplum üzerinde yarattığı etki ve anlamlarda aranmalıdır (2009: 279-283). Dolayısıyla sözlü tarih verilerinin olayın tanıklarının sembolleştirmesi ve zihnindeki yansımalar çerçevesinden değerlendirilerek meydana geldiğinin, sözlü tarih kaynaklarının taraflı değerlendirme yapabileceğinin unutulmaması gerekir. Ancak bu taraflılık, bilinen yazılı tarihin verilerini tamamıyla desteklemese dahi, olayın yarattığı duygusal ve düşünsel gerçekliği ortaya koyacaktır. Dolayısıyla sözlü tarih, klasik tarih yazımını destekleyen bir alternatif/yan kaynak olarak değerlendirilebilir.

Sözlü tarih araştırmalarına getirilen eleştiriler, yöntemin geçerliliği ve güvenirliği konusunda tartışmalar meydana getirmiştir. Bu tartışmaların temel dayanaklarından biri, karşıt görüş bildiren araştırmacıların geçmişteki olayların tanıklarının, olayları en saf ve objektif haliyle aktarmasının mümkün olmadığını düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Sözlü tarih araştırmalarında temel problem, araştırmada aktarılan olayların farklı kitleler tarafından farklı şekilde algılanması ve yorumlanmasından dolayı resmi tarih kaynakları ile sözlü tarih kayıtlarının farklılık göstermesidir. Durbilmez, edebî değeri yüksek olan eserlerde tarihî gerçekliklerin sınırlı olabileceğini, bu gerçekliklerin sanatçının hayal gücü ve yorumu sebebiyle doğru aktarılamayabileceğini düşünür. Ancak bu eserler dikkate alınmadan yapılacak değerlendirmelerin tarihî gerçeklere uygun olmayacağını da ekler (2022:484). Bu noktada, sözlü tarih araştırmalarından elde edilecek verilerin uygun bir metodoloji ile ele alınması ve olayların ortaya çıktığı bağlamın, dönemin düşünce yapısının sağlam şekilde değerlendirilmesi gerekmektedir (Fidan, 2011: 140). Yazılı belgelerin güvenirliği

konusundaki çekinceler sözlü kaynak için de geçerlidir. Ancak sözlü kaynakların verdiği bilgileri doğrulayacak imkanlar, yazılı belgelere göre daha fazladır (Metin, 2002: 298). Kısacası sözlü tarih verilerinin yazılı tarih belgelerindeki bilgileri doğrulama, eksik bilgileri tamamlama, yanlış bilgileri düzeltme işlevleri (Durbilmez, 2022:492) göz ardı edilmeden sözlü tarih araştırması yapılmalıdır.

Dil, toplumların millet bilincine ulaşmasında en temel rolü oynar. Milleti meydana getiren kültür unsurları çok büyük oranda dilin araç olarak kullanıldığı sözlü ortamda aktarılarak kalıcılık kazanır. Tarih sahnesinde meydana gelen olaylar, toplum üzerinde bazı etkiler bırakır. Bu izler zamanla toplumun ürettiği kültüre de yansır. Toplum içerisinde yetişen kimseler söz konusu tarihi olayları sanatlı bir üslupla dile getirir. Bu kişiler kimi zaman masal anlatan masal anaları, kimi zaman destan söyleyen destancılar, kimi zaman da hem kendi duygu ve düşüncelerini hem de toplumun gerçekliğini şiirle dillendiren ozanlar/âşıklar olmuşlardır. Danacıoğlu, tarihî olayların edebî ürünler içerisinde verilmesini "edebiyata yazılan tarih" (2012: 38) olarak tarif eder. Ancak yaşantıların aktarıldığı tek anlatı biçiminin yazılı anlatı olmadığını; şarkılar, şiirler, fıkra ve hikâyeler gibi sözlü folklor ürünleriyle de tarihe ışık tutacak bilgilerin aktarılabileceğini düşünür. Sözlü anlatı türlerinin canlı bir depolama aracı ve aktarma şekli olduğunu vurgular (2012: 46). Âşık edebiyatı da sözlü kültürün aktarıldığı, yaşatıldığı folklor mecralarındandır. Dolayısıyla âşık edebiyatı ürünleri, toplumda tarih ve millet bilincinin oluşmasına büyük bir paya sahiptir. Bu anlamda, âşık edebiyatı kapsamındaki eserlerden elde edilecek tarihî gerçeklikleri de yukarıda bahsedilen tarih araştırmalarının temel araştırma alanlarının ikinci kategorisinde konumlandırmak mümkündür. Çünkü âşıklar, yaşadıkları dönemin şahididir. Tarihî süreçte şahit oldukları olayları, "canlı tanık" sıfatıyla sanatlı bir şekilde dillendirmişlerdir.

Halk bilgisi ürünleri üretilip yaşatıldığı toplumda farklı işlevleri yerine getirir. Bu işlevler kısaca, eğlence, kültürün aktarımı ve ritüeller ile kurumların doğrulanması, eğitme, sosyal kontrol ve davranış örüntülerini sürdürme (Bascom, 2010) olarak sıralanabilir. Halk bilgisi ürünlerinin üreticisi, koruyucusu ve ileticisi konumundaki âşıklar da bu görevlerin tamamını yerine getirir. Onlar, söze döktükleriyle toplumu eğitir, eğlendirir ve sosyal kontrolü sağlar. Âşıkların gerçekleştirdiği işlevlerden biri de kültürün ve geleneğin yaşatılmasına katkıda bulunmaktır. Türk toplumunda âşıklar, toplumun ortak hafızasını yansıtma rolünü üstlenmiş, toplumun vicdanı olmuştur. Onlar toplumsal birikimi zihinlerinde tutarak tarihî ve kültürel birikimi sonraki kuşaklara iletmişlerdir. Arslan, âşıkların kendi anlam ve icra eylemi bağlamında toplumun varlığı konusunda geçmiş ile bugün ve gelecek arasında köprü görevi üstlendiğini düşünür (2015: 5).

İletişim ortamları çeşitli etkenlerle sözlü, yazılı ya da işitsel ortamlar olmak üzere değişiklik gösterse de anlatma ihtiyacı hiçbir zaman değişmez (Ersoy, 2009:21). Âşıkların ortaya koyduğu edebi ürünler de her çağda hem sözlü ortamda hem de yazılı ortamda ve/veya dijital ortamda aktarılmış ve bu şekilde koruma altına alınmıştır. Günümüzde her ne kadar görsel ve sosyal medya yoluyla kişilerarası aktarım sağlansa da sözlü kültür ürünleri, bu iletişim araçlarının henüz yaygınlaşmadığı ya da çok az yaygınlaştığı yakın geçmişe kadar halkın içinden çıkan ve söz söyleme yeteneği yüksek olan kimseler tarafından çağlar boyunca nakledilmiştir. Oring, geleneksel işlevselciliğin, sosyokültürel kalıpların bu kalıpların uygulayıcısı olanların baştaki bilinçli amaçlarından farklı ve bağımsız sonuçları olabileceğini bildirir (2014: 119). Onun bu önermesinden yola çıkarak, âşık edebiyatı bağlamında ortaya konulan ürünlerin, âşıkların hayatı kendi bakış açılarıyla dile getirme işlevinin yanında, belki de farkında olmadan, tarih araştırmalarına katkıda bulunma işlevini de yerine getirdiği gözden kaçırılmamalıdır.

2. Âşık Said Hakkında

Âşık Said'in hayatı ve sanatı hakkında bilgi vermeden önce onun yetiştiği çevrenin alt yapısını değerlendirmek gerekmektedir. Âşık Said, Kırşehir'e bağlı Toklumen Köyü'nde doğmuştur. Kırşehir, tarih boyunca burada dünyaya gelen veya yolu bir şekilde buradan geçen Ahi Evran, Hacı Bektaş Veli, Âşık Paşa gibi gerek din ve tasavvuf gerekse dil ve edebiyat alanında önderlik rolü olan şahsiyetlere konaklık etmiştir. Türk kültürünün kilit taşlarından olan Bektaşilik ve Ahilik çok geniş coğrafyalara Kırşehir'den yayılmıştır. Ayrıca kendilerine has üslup ve tarzı olan Türkmen zümrelerden abdallar da Kırşehir'i kendilerine yurt olarak benimsemiştir. Söz konusu coğrafyadaki kültürün gelişmesine katkı sunan bu kişiler ve zümreler, Kırşehir yöresinin saz ve söz üstatlarını yetiştirmesinde zemin hazırlamıştır. Âşık Said de bu duygu ve düşünce dünyası içerisinde beslenerek yetişen bir halk şairidir.

Doğum tarihi ile ilgili olarak kimi araştırmacılar şairin hicri 1251/miladi 1835 yılında (Bulut, 1983: 48; URL-2; Obruk, 1983:11, Yöre, 2012: 571) kimileri ise 1851 yılında (Altınok, 2024a: 30) dünyaya geldiğini bildirir. Değirmencilikle uğraştıklarından dolayı ailesi "Değirmencioğulları" adıyla anılır. Köyde kısa bir eğitim aldıktan sonra, Kayseri'de okuyan ağabeyinin yanına gider ve burada iki buçuk- üç yıl kadar medresede okur. Bu sırada Develili Seyranî ile tanışır ve onun şiir okuduğu meclislerde bulunur. Bu karşılaşma, Said'in hayatında bir dönüm noktası niteliğindedir. Seyranî onun şairlik yeteneğini fark ederek bu yolda kendisini geliştirmesini bir şiirle öğütler[2]. Bir süre sonra köyüne

[2] Âşık Seyranî'nin Âşık Said'e söylediği öğüt niteliğindeki şiir şöyledir:
"Dinle sözlerimi ey şab-ı emret
Kemale erilmez işlenmeyince

dönen şair Kızılırmak üzerinde kayıkçılıkla uğraşır ve geçimini böyle sağlar. Üç kez evlenir ve yedisi erkek üçü kız olmak üzere on çocuk sahibi olur. Kızlarının sağlıkla yaşadığı ve evlendikleri bilinmektedir. Ancak oğulları henüz küçük yaşlarda ya hastalıktan ya da Kızılırmak'ta boğularak ölür. İkinci eşinden doğan oğlu Himmet ise I. Dünya Savaşı'nda şehit olur. Şairin yalnızca en küçük oğlu Seyfullah yaşamış ve babasından sonra şairliği ile tanınmış, yörenin âşık edebiyatı temsilcilerinden biri olmuştur[3]

Âşık Said şiirlerinde daha ziyade sevgi, aşk, güzellik, özlem, doğa, hastalık, ölüm, gibi lirik konuları işlemiştir. Ayrıca kimi şiirlerinde bulunduğu çağın olumsuzluklarından yakınmış, dünyanın geçiciliğine değinerek dinî ve ahlaki değerlerden de söz etmiştir. Onun şiirleri üslup ve içerik bakımından değerlendirildiğinde halk şiirinin duruluğunu taşıdığı ve özellikle Karacaoğlan tarzına yakın olduğu görülür (URL-2). Şairin âşık tarzı destanlar söylediği de bilinmektedir. Bu destanlarda yaşadığı dönemin siyasi ve sosyal olaylarını, Osmanlı Devleti'nin katıldığı savaşları işlemiş, millî duygularını dile getirmiştir. Ayrıca idari konulardaki usulsüzlükleri, rüşvet, liyakatsiz atamalar gibi haksızlıkları, ekonomik sıkıntıları, toplumsal hayatta karşılaştığı olumsuz durumları destanlarında dillendirmiştir. Bu çalışmada konu edilen iki destanda da Osmanlı-Sırp Karadağ savaşını dizelere dökmüştür. Başka destanlarında yine yaşadığı dönemde gerçekleşen Osmanlı-Yunan savaşını ve 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus savaşını kendi bakış açısıyla anlatmıştır. Said, Kırşehir yöresine ait ifadeleri de şiirlerinde ustalıkla kullanmıştır. Şiirlerinde *İlhamî, Said* ve *Âşık Said* mahlaslarını kullanan âşığın kendisine ait yayımlanmış müstakil bir şiir kitabı yoktur. Ancak ona ait şiirler farklı araştırmacılar tarafından çeşitli zamanlarda bir araya

---

Çalış, gayret eyle, hemi de sabret
Lokma yutulur mu dişlenmeyince

Oğul balı olmaz yaban arıdan
Kendini hıfz eyle namert karıdan
Hiç elma biter mi kara çalıdan
Bahçıvan elinde aşlanmayınca

Ne sultan ne şaha eyleme minnet
Yığsalar önüne altınla servet
Âşıklık kişiye olur mu kısmet
Üstadını bulup başlanmayınca

Seyranî sözlerin cihana sığmaz
Nâdânlar sohbette bir hisse almaz
Hey oğul, sefayla âşık olunmaz
Kör cahil taşıyla taşlanmayınca" (Altınok, 2024a: 30)

[3] Âşık Seyfullah ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Altınok, 2024b; Demirbaş, 2019).

getirilerek yayımlanmıştır. [4] Hakkında bir doktora tezi hazırlanmıştır (Kırımhan, 1995). Şairle ilgili çeşitli zamanlarda anma törenleri de düzenlenmiştir.

Âşık Said'in çağdaşlarını ve yörede kendisinden sonra yaşayan pek çok şairi etkilediği bilinmektedir. Çekiç Ali, Neşet Ertaş, Keskinli Hacı Taşan gibi Kırşehir ve çevre bölgelerde yetişen saz ve söz üstatlarına ilham kaynağı olmuş; (URL-2) farklı ozanlar tarafından seslendirilen bozlakların metinlerini ortaya koymuştur (Yöre, 2012: 575). Oğlu Âşık Seyfullah, babasından etkilenerek şiirler söylemiştir (URL-1). Said'in büyük bir saz ustası olduğu da bilinmektedir. O, üslubu ve tarzıyla çağdaşlarından ayrı bir yerdedir. Onun kendi döneminde yaşayan halk şairlerine benzemeyişi birkaç sebebe dayanır. 19. yüzyılda yaşayan pek çok ünlü saz şairinin divan şiiri etkisinde kaldığı, aruza özenerek halk şiirinden uzak bir üslup benimsediği bilinmektedir. Ancak Âşık Said halk şiiri çizgisinden ayrılmamış, dildeki saflığını korumayı her zaman başarmıştır. Âşık Said'in bir başka kendine has özelliği ise üslubundaki kendine özgü olma başarısıdır. Karakaya, Kırşehir yöresi ve Kırşehir çevresindeki bozlakları ağızlarına göre üç grupta tasnif eder. Bunlar, Avşar Ağzı, Türkmen Ağzı ve Âşık Said Ağzı'dır. Karakaya, Abdal Ağzı olarak bilinen ağzın aslında Âşık Said Ağzı olduğunu, Kırşehir dışında Türkiye'nin hiçbir yerinde abdalların Abdal Ağzı ile çalıp söylemediğini, yalnızca Şarkışla yöresindeki abdalların Kırşehir'den öğrenmek suretiyle bunu kullandığını aktarır (2002: 24, 29). Kısacası Âşık Said, üslubu ve kullandığı dil ile kendi yöresinde müzik ekolü oluşturacak kadar güçlü bir halk şairi olarak kabul edilmelidir.

3. Âşık Said'in Destanlarında Sözlü Tarih

Bu çalışmada Âşık Said'in Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı ile ilgili iki şiiri incelenmiştir. Âşık Said'in 1876 Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı konusunda söylediği destanları sözlü tarih bakımından incelemeden önce, bu savaş hakkında kısa bir bilgi verilmelidir. Fransız Devrimi'nden sonra Avrupa'da başlayan milliyetçilik hareketleri, Osmanlı Devleti himayesinde yaşayan farklı milletlerin zaman içerisinde bağımsızlık istemesine yol açmıştır. Osmanlı-Sırp-Karadağ savaşlarının da temel sebebi buraya bağlanabilir. Ancak bu savaşların başlamasında ve Osmanlı Devleti için olumsuz şekilde sonuçlanmasında asıl rolü Osmanlı Devleti ile yıllar yılı çok sayıda savaş yaşayan ve bu sebeple Osmanlı himayesinde yaşayan kesimleri de kışkırtan Rusya oynar. Özellikle Osmanlı-Rus ilişkilerinde ve Osmanlı Devleti'nin gelecek yılları hakkında bir dönüm noktası olan 1877 Osmanlı-Rus Savaşı'na kadarki süreçte iki devlet arasında sürekli mücadeleler yaşanmıştır. (Eltut, 2009: 120-124). 1877-1878 yıllarında iki devlet arasında meydana gelen bu savaş, Rumi takvime göre 1293'e denk geldiği için tarihimizde daha ziyade "93 Harbi"

[4] Âşık Said'in çeşitli şiirlerinin yer aldığı bazı çalışmalar için bk. (Altınok, 2024a; Bulut, 1983; Obruk, 1983; Öztelli, 1976).

adıyla bilinir.[5] 93 Harbi'nin arka planında 1875'te başlayan ve Osmanlı'ya karşı Avrupa'daki isyanların öncüsü olan Hersek isyanı vardır. Hersek'e bağlı Nevesin kazasında Hristiyan köylülerin ağnam vergisi ve askeri bedellerin ağırlığından şikâyet ettikleri için jandarmalara saldırması ve kazanın kaymakamını kaçırmalarıyla başlayan (Genelkurmay Başkanlığı, 2004: 3) bu isyanın neticesinde 1876'da Sırbistan ve Karadağ aralarında anlaşarak ittifak kurar. 1 Temmuz 1876'da Sırbistan, 2 Temmuz 1876'da ise Karadağ Osmanlı'ya karşı savaş ilan eder. İlerleyen günlerde Derviş Paşa İşkodra komutanlığına atanır. Derviş Paşa'nın başarılı savunmasından sonra Sırbistan kesin şekilde yenilgiye uğrar. Tam da bu sırada Osmanlı'da yeniden bir taht değişimi olur ve Sultan Aziz yerine tahta geçen Sultan V. Murat, 93 günlük saltanatın ardından tahttan indirilir. Yerine II. Abdülhamit padişah olur. Balkanlarda da bu sırada karmaşa devam etmektedir. Eylül 1876'da Mareşal Derviş Paşa'nın gayretiyle Karadağlılar da mağlup edilir (Genelkurmay Başkanlığı, 2004: 3-12). Balkanlardaki bu olayların Osmanlı Devleti'nin lehine sonuçlanmasına rağmen, Rusya'nın kendi çıkarları doğrultusunda Sırp ve Karadağlıları kışkırtması, ilerleyen dönemde savaşın sonucunun değişmesine yol açar. Çünkü Rusya, Balkanlardaki bu karışıklığın kendi faydasına olacağını düşünmektedir. Bu sebeple Sırpların ayaklanmasına hem maddi hem askeri hem de sağlık personeli bakımından destek olur (Özkan, 2023: 122, 135). Avrupa da Osmanlı Devleti'ne bu aşamada destek vermez (Şakar, 2018: 5). Avrupalı devletlerin desteğini kaybeden Osmanlı'nın yönetimdeki kargaşası ve ordusunun zayıf durumundan da cesaret alan Rusya, bu gelişmelere dahil olarak Osmanlı'ya karşı harekete geçer. 1877'de Çarlık Rusyası ile Osmanlı Devleti arasında savaş başlar. Savaşın Ruslar açısından farklı sebepleri vardır. Bu sebepler kısaca, Rusya'nın Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki topraklarına el koymak istemesi, güneyde bulunan denizlere inme çabası, 1853'teki Kırım yenilgisinin intikamını alma düşüncesi olarak sıralanabilir. Tuna ve Kafkasya cepheleri olmak üzere iki cephede cereyan eden savaşta özellikle Tuna cephesinde Osman Paşa başarılı şekilde savunma sağlar. Ancak Osmanlı ordusunun teknik ve askeri bakımdan yetersizliği Rusya karşısında yeterli direnişin sağlanamamasına sebep olur, Rusya savaşta galip gelir. Savaşın sonunda Ayestefanos Antlaşması imzalanır. Buna göre Karadağ, Sırbistan ve Romanya tamamen bağımsız olur; Kars, Ardahan ve

[5] Osmanlı Devleti, 1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın meydana geldiği tarihte iki farklı takvim kullanmaktadır. Bunlardan biri Hicri takvim, diğeri ise Rumi takvimdir. Hicri takvim Osmanlı tarihi boyunca her zaman kullanılmıştır. Rumi takvim ise Hicri 1205/Miladi 1790'dan itibaren genellikle mali ve ticari ilişkilerde kullanılmıştır (Özsaray, 2019: 31-37). Osmanlı-Rus Savaşında Rus çarı II. Aleksandr'ın savaş emri vererek savaşı resmen başlattığı tarih olan 24 Nisan 1877 (Genelkurmay Başkanlığı, 21), Hicrî takvime göre 1294, Rûmi takvime göre ise 1293 yılına denk gelmektedir. Bu savaş, o dönemde kullanılan Rumi takvim esas alınarak daha ziyade "93 Harbi" olarak bilinir. Bazı kaynaklarda "93 Harbi" adlandırmasının hicri takvime göre belirlendiği söylense de bu adlandırmada Rumi takvim esas alınmıştır.

Batum Rusya'ya, Kotur ve çevresi İran'a verilir; Osmanlı'da Hristiyan nüfusa yönelik reformlar yapılması kararlaştırılır (Eltut, 2009: 126). Osmanlı Devleti'ni büyük oranda yıpratan bu savaşlar, Osmanlı Devleti'nin sonraki yıllardaki siyasi durumunu belirlemesi açısından da oldukça önemlidir.

Birbiriyle bağlantılı olan Osmanlı-Sırp-Karadağ ve 1877 Osmanlı-Rus savaşlarının Anadolu'ya ve Osmanlı toplumuna yansımaları da savaşın toplum üzerindeki etkisini göstermektedir. Bu savaştan sonra Osmanlı Devleti'nin toprak kayıpları halkın duygu dünyasında karamsarlığa sebep olur (Güneş, 2011: 184). Uzun yıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin sancağı altında barış içinde yaşayan halk, özellikle Rumeli'de büyük toprak parçalarının kaybedilmesi ve binlerce insanın öldürülmesiyle derin bir üzüntü yaşar. Osmanlı ile Sırplar ve Ruslar arasında meydana gelen bu savaşlar ve savaşların sonucunda yaşanan duygusal çöküntü şair ve sanatçıların eserlerine de yansır (Uçak, 1997: 483-598). Âşık Said de yaşadığı coğrafya bakımından savaşın geçtiği bölgelere uzak olmakla birlikte bu konuya duyarsız kalmamıştır. Özellikle destan tarzında söylediği şiirlerde yaşadığı yıllarda Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki yöneticileri, girdiği savaşlar ile toplumsal ve siyasi konuları destanlarında işlemiştir.

Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı ve Osmanlı-Rus Savaşı yıllarında Âşık Said olgunluk çağlarındadır. Âşık Said'in Osmanlı Devleti'nin 1875-1877 arasında gerçekleşen siyasi olaylar konusunda birden çok destanı vardır. Kendisinin bizzat savaşa katıldığı yönünde bir bilgi yoktur. Ancak duyduğu kaynaklardan ve başka yollardan edindiği bilgilerle bu olaylar hakkında destan türünde şiirler söyler. Âşık Said'in söylediği bu şiirler sözlü tarih araştırmaları için kaynak niteliğindedir. Thompson, sözlü tarih araştırmalarında anıları karışmış, zayıflamış ya da anıları hakkında konuşamayacak kadar kendi kabuğuna çekilmiş kimselerin sözlü tarih kaynağı olarak kullanılmasını yanlış bulur. Toplum içerisinde resmi unvanlara sahip, yüksek konumlardaki kişilerin basmakalıp bilgilere sahip olmalarından dolayı sözlü tarih araştırmalarında yeterli bir kaynak olmadığını, en sağlam bilgilerin toplum içerisinde olaylarla doğrudan ilişkisi olan halk kitlelerinden elde edilebileceğini düşünür (1999: 166). Danacıoğlu da sözlü tarih çalışmalarıyla devlet yönetimindeki kimselerin dışında kalan halk kitlelerinin tarihe dair görüşlerinin ortaya konulabileceğini, böylece onların da sesinin duyulabileceğini bildirir (2010: 138). Halkın içinde yetişmiş ve dönemi bizzat yaşamış biri olan Âşık Said'in söz konusu savaşlar hakkındaki destanlarının olayların gerçekleşmesinin hemen üzerine söylendiği, destanlar incelendiğinde açıkça anlaşılmaktadır. Yani bu destanlar, sözlü tarih için sağlam birer kaynak niteliği taşır.

Burada ele alacağımız bu destanlar, 1876'da Karadağ ve Sırbistan'ın Osmanlı'ya karşı ayaklanmaları ve Rusların desteğiyle savaş

açmaları üzerine yaşanan olayları ve bu dönemde Osmanlı'da devlet yönetiminde meydana gelen değişiklikleri işlemektedir.[6] İlk destan 23 dörtlükten oluşmaktadır. Şair destanda *Said İlhamî* mahlasını kullanmıştır. Destanı incelediğimizde sözlü tarih unsurlarının oldukça zengin olduğu göze çarpar. İkinci destan da Osmanlı-Sırp-Karadağ savaşını konu edinmektedir. Bu destan ise 24 dörtlükten ibarettir. Şair destanda *İlhamî* mahlasını kullanmıştır.

Sözlü tarih araştırmalarına kaynaklık eden âşık tarzı şiir örneklerinde çoğunlukla "tarih bildirme"[7] vardır. Tarih genellikle şiirin ilk dörtlüğünde bildirilse de başka dörtlüklerde de bildirilebilir. Âşık Said, Karadağ Savaşı'nı ele aldığı destanda açıkça tarih bildirmez. Ek-1:2'de[8] "Doksan kıtlığında canlar üzüldü" diyerek, 1873-1875 yılları arasında Orta Anadolu'da ve özellikle de Kırşehir'de meydana gelen büyük kıtlığa vurgu yapar. Orta Anadolu'da bu dönemde mevsimsel anormallikler sebebiyle çok büyük bir kıtlık meydana gelmiştir. Bu durumdan Kırşehir ve civarı da yoğun şekilde etkilenmiştir. Zamanla devletin yardımıyla kıtlığın şiddeti azalsa dahi etkisi 1875 sonlarına kadar hissedilmiştir (Bayar, 2013: 4). Âşık Said de destanda bu olayı dile getirerek tarih bildirmiştir. Ek-1:3'te, Sultan Abdülaziz Han'ın kıtlıktan ve yoksulluktan etkilenen insanların yardımına yetiştiğini ve onun sayesinde hanelerin rahat ettiğini söyleyerek kendisine duacı olur. Bu dizelerden ve ardından gelen başka dizelerdeki ipuçlarından şairin bu destanda Sultan Abdülaziz ve V. Murat zamanını işlediği kolaylıkla anlaşılabilir.

Âşık Said'in Osmanlı-Sırp-Karadağ savaşıyla ilgili incelediğimiz bir diğer destanda ise şair daha ziyade duygularını ortaya koyarak Karadağ'ın ihanetini ve isyan eden Karadağ karşısındaki Türk ordusuna duyduğu inancı dile getirir. Şair, bu destana da tarih bildirerek başlamıştır. "Bin iki yüz doksan üç oldu sene" (Ek-2:1) diyerek bulunduğu tarihi Hicri takvimi esas alarak söylemiştir. Aynı dörtlükte "Koca Mehmet Murat Han uyandı" ifadesiyle şiirin konusunun geçtiği tarihi Sultan V. Murat'ın tahtta olduğu ve Karadağ Savaşı'nın yaşandığı 1876 olarak bildirir. Bu ilk dörtlükte dillendirilen Sultan V. Murat'ın 30 Mayıs 1876'da tahta çıkıp 93 gün tahtta kaldığı bilinmektedir. Bu durumda destanın 18 Haziran 1876'da başlayan ve V. Murat'ın saltanatıyla aynı tarihlere denk

[6] Âşık Said'in bu şiiri farklı mecralarda farklı nüshalar halinde yayımlanmıştır. Bu nüshalar arasında kimi ufak farklılıklar vardır. Bu çalışmada Âşık Said hakkında yapılmış en güncel çalışma olan Baki Yaşa Altınok'a ait eserdeki nüshalar esas alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. (Altınok, 2004a).

[7] Tarih bildirme, âşık edebiyatında, halk üzerinde etkisi olan hastalık, deprem, sel vb. felaketlerin ya da toplumda gerçekleşen önemli olayların tarihinin şiirlerde bildirilmesi anlamına gelmektedir. Âşıklar, yaşadıkları dönemde kullanılan takvime göre içinde bulundukları zamanı, şiirde bildirirler. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. (Kaya, 2014: 748-749).

[8] Ek-1:2, adı geçen ekte yer alan 2. dörtlük anlamında kullanılmıştır. Ele alınan konunun hangi destanda geçtiğinin sık sık tekrar edilmemesi adına çalışma boyunca ilgili dörtlükler bu şekilde gösterilecektir.

gelen Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı'nı konu aldığı da netleşmektedir.[9] Destanın devamında geçen "Sultan Aziz merhum ahrete gitti" (Ek 2-17) dizesi de şiirde 1876 yılının yaz aylarındaki olayların konu edildiğini ortaya koyar. Zira Sultan Abdülaziz, 4 Haziran 1876 tarihinde vefat etmiştir.

Sözlü tarih yöntemiyle incelenen âşık tarzı şiirlerde şair, kimi zaman içinde bulunduğu tarihin yanı sıra yaşadığı yeri de dile getirir. İncelenen ikinci destanda Âşık Said de yaşadığı yerle ilgili ayrıntılı bilgi vermiştir. Burada, vilayetinin Ankara, vatanının Kırşehir'e bağlı ırmak kenarında şirin bir köy olan Toklumen olduğunu söyler (Ek-2:23). Şairin verdiği bu bilgi, tarihsel bakımdan da önemlidir.

Âşık tarzı destan geleneğine ait ürünler sözlü tarih yöntemiyle incelenirken, âşıkların kimi zaman mevcut olayın olduğu bağlamda yer alan kişileri ve kurumları çeşitli açılardan eleştirdiği görülür. Şairler bu şiirlerle kendi dönemlerinde yaşayan gerek idari konumdaki gerekse halktan bazı kimselere yergi dolu sözler sarf eder. Bu ifadeler aracılığıyla şiire konu edilen dönemdeki idari ve kurumsal yapının işleyişindeki aksaklıkları, eksiklikleri öğrenmek mümkündür. Âşık Said de Ek-1:4,5'te devlet idaresinde bulunan vezir ve ulemaların iş bilmezliğinden ve kadılarla müftülerin idari işleyişi teftiş etme konusundaki yetersizliğinden şikâyet eder. Ayrıca cahil hocalardan da olumsuz şekilde bahseder. Ardından bu durumun planlı bir oyun olduğunu, milletin bu duruma razı gelmediğini, fesat ve gammaz kimselerin daima kötü niyetle hareket ettiğini söyler. İkinci destanda da benzer ifadeler vardır. Burada da Sultan Murat Han'ın tahta çıkmasıyla gizli şekilde düşmanlık eden din düşmanı vezirlerden dert yanar (Ek-2: 6).

Sözlü tarih araştırmaları, sözü edilen dönemde geçen ve yazılı kaynaklarda yer alan tarihî gerçekliklerin ortaya konulmasını da sağlar. 1876 yılı Osmanlı Devleti'nde idari bakımdan oldukça karmaşık bir dönemdir. Hersek'te başlayıp Balkanlara yayılan karmaşa devleti zor duruma sokmuştur. Bu sırada Abdülaziz yönetimine karşı olan muhalifler, onun yerine tahtın veliahtı olan V. Murat'ı getirir. Ancak Sultan V. Murat nazik mizaçlı biridir ve uzun süredir psikolojik açıdan rahatsızdır. Üst üste yaşanan bu olaylar, geçmişten beri rahatsızlığı bulunan V. Murat'ı manevi anlamda daha da yıpratır. İyileşemeyeceğinin anlaşılması üzerine geçici olmayan bir cinnet halinde olduğuna karar

[9] Kimi çalışmalarda bu destanın 1293/1877 Osmanlı-Rus Savaşı Destanı'nı konu aldığı bildirilir. Ancak hem destanın içeriğinde yer alan bilgilerden hem de Hicri-Rumi takvim karşılaştırmalarından anlaşılacağı üzere destan 93 Harbini değil, 1876'da gerçekleşen Osmanlı-Sırp-Karadağ savaşını anlatmaktadır. Destanın ilk dörtlüğünde "Bin iki yüz doksan üç oldu sene" ifadesiyle bildirilen tarih, hicri takvime göre 1876/1877 yıllarına denk gelmektedir. Bu ifade sonucunda, destanda tarihimizde 93 Harbi adıyla bilinen 1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın işlendiği düşünülebilir. Ancak aynı dörtlükte geçen V. Murat adı ve destanın sonraki dizelerinde dillendirilen olaylar esas alındığında destanın 1876 Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı'nı konu aldığı kolayca anlaşılacaktır.

verilerek hal' fetvası okunur ve kardeşi Abdülhamit han tahta çıkar (Çömlekçi, 2019: 308-312). Âşık Said, Osmanlı Devleti ile Sırplar ve Karadağlılar arasındaki savaşı anlattığı destanda Osmanlı Devleti'nin bu yıllarda yönetimde meydana gelen olayları hakkında da bilgi vermiştir. Ek-1:6-12'de Sırplar ve Karadağ'ın ayaklanmasıyla Osmanlı'nın idari bakımdan ikiliğe düştüğünü, fitnecilerin yarattığı olaylarla Devlet-i Âlî'de bir şüphenin meydana geldiğini ve şeyhülislamın da fetvasıyla Sultan Abdülaziz'in tahttan indiğini, Murat Han'ın padişah olduğunu söyler. Bu olayın ardından "Bir iş geldi Sultan Murat başına/Tahtı teslim etti öz kardaşına" (Ek-1:11) diyerek Sultan Murat Han'ın hastalığına telmihte bulunur. Tahttan indirilmesi ve Sultan Abdülhamit'in tahta çıkması olaylarını dile getirir. Onun tahta çıkmasıyla fakir fukaranın ümitlendiğini ancak halk içinde okur-yazar kesimin ona karşı düşmanlık beslediğini de ekler.

Sözlü tarih araştırmalarında yazılı tarih kaynaklarında adı geçen kimseler hakkında bilgiler edinilebilir. Burada bahsi geçen kişiler ve tarihî olaylar gerçeğe uygundur. Destanda adı geçen tarihî kişiliklerden biri de Derviş Paşa'dır. Şiirde savaşın işlendiği dizelerde Derviş Paşa öne çıkar. Derviş İbrahim Paşa, 1817-1896 yılları arasında yaşamış Osmanlı kumandanıdır. 1875'te serasker olarak görevlendirilir. Çeşitli askeri görevlerde bulunduktan sonra Karadağ İsyanı'nı bastırır. 1876 Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı'nda başarı gösterir. İşkodra Kumandanı sıfatıyla Karadağlıları İspuçi'de mağlup eder. 1877'de Osmanlı-Rus Savaşı'nda Batum ordu kumandanı olarak görev yapar (Genelkurmay Başkanlığı, 2004; Özkan, 2023: 791). Âşık Said, son derece başarılı bulduğu Derviş paşayı şiirde adeta efsaneleştirir.

Âşık tarzı destan geleneğinde, eski destanlarda olduğu gibi bahsi geçen olayların efsaneleştirilerek anlatılmasına sık rastlanır. Âşık, toplumun üzerinde etkisi olan olayın anlatıdaki etkisini artırmak için bu yola başvurur. Bu anlatıya kimi zaman kendisine olağanüstü özellikler atfedilen başka kahramanların anlatıları da eklenir ve böylece olayın dinleyici üzerindeki etkisi yoğunlaştırılır. Âşık Said'in dillendirdiği destanda Türk kültüründe olağanüstü kimlikleri olan üçler, beşler, kırklar adlarına da başvurulmuştur. Şair, Derviş Paşa'nın idareyi ele almasıyla askerlerin savaşa tam anlamıyla hazır olduğunu, düşmanın böylelikle baştan başa kuşatıldığını düşünür. Derviş Paşa'nın kumandan oluşuyla önünde Hızır'ın bulunduğu üçler, beşler ve kırkların Türk ordusuna yardım ve destekte bulunduğu, böylece düşmanın kırıldığını, Sırp ve Hırvatların dayanamayıp kaçıştığını, Türk askerinin de böylece büyük kahramanlıklar sergilediğini söyler (Ek-1: 14-15). Türk kültüründe Hızır, henüz İslam öncesi dönemdeki inanışlarda varlık bulan, İslam'ın kabulüyle hem toplum hafızasında hem de sözlü kültürde bazı değişikliklere uğrayarak varlığını sürdüren bir inanç unsurudur. Hızır, şifalandırma, koruyup kollama, yol gösterme, iyileri ödüllendirip kötüleri cezalandırma, yönlendirme gibi işlevlere sahiptir (Özdemir, 2020: 171-

173). Üçler, beşler ve kırklar, anlatılarda kahramana yardım ederek onu güçlüklerden koruyan, başarıya ulaşmasını sağlayan ve olağanüstü özellikleri olan kutlu varlıklar olarak bilinir. Âşık Said, varlıkların yardım ve desteğiyle savaşta başarı kazanıldığını, Türk askerinin düşmana çokça zarar verdiğini söyleyerek destana efsanevi birtakım motiflerin etkisini kazandırmıştır.

Sözlü tarih yöntemiyle Âşık Said'in destanları incelendiğinde benzer başka anlatılarla da karşılaşılır. Âşık Said, Türk kültüründe ve İslam inancında kutlu kabul edilen pek çok ismi ve varlığı destanda zikreder. Destanda yer alan bu kişi, yer ve varlık adları şunlardır: *Hz. Ali, Zülfikâr-ı Şâh- ı Merdân, Veysel Karan[î], Ebâ Müslim Şah Horasan, Hacı Bektaş Velî, Mevlanâ, Ahi Evran, Kerbelâ'da dine kurban*[10]*, Kırklar, eren, evliya, melek, huri, gılman* (Ek-2). Şair, destanda önce Türk ordusunun başarılarını, içinde bulunduğu zorlu koşulları sıralar, ardından her bir dörtlüğün ortasında ya da sonunda adı geçen kutlu şahıslara, varlıklara ya da yerlere gönderme yapar. Böylece savaşın büyüklüğünü ve askerin başarısını bunlar aracılığıyla yüceltip efsaneleştirir. Âşığın adını zikrettiği kutlu kişilerle ve kavramlarla ilgili dikkat çeken bir nokta da neredeyse tamamının özellikle Alevi-Bektaşi yolunda kutlu sayılmasıdır. *Hz. Ali, Şah-ı Merdan, Zülfikar, Kırklar, Hacı Bektaş Veli, Kerbelâ* gibi ifadeler daha ziyade Alevi-Bektaşi terminolojisinde kullanılmaktadır. Şairin şiirin genelinde bu ifadelere yer vermesi, onun bu terminolojiye hâkim olduğunu açıkça gösterir.

Âşık Said, destanda tarihî gerçeklikleri millî duygularının da etkisiyle dile getirir. Ek-1: 23'te vatan uğruna canını feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Ek-1: 16,17'de Osmanlı-Sırp-Karadağ Savaşı'nda büyük cesaret örneği gösteren Derviş Paşa'yı över. Onun sayesinde Osmanlı ordusunun kazandığı başarıyla gurur duyar. Sırpları, Hırvatları ve Karadağlıları sinsilikle suçlar. "Kör kelbe misalidir kâfirin soyu/Ekmeğimiz yerken kalpazan oldu" (Ek-1: 17) diyerek onları uzun yıllar refah içerisinde yaşadıkları Osmanlıya ihanet etmekle suçlar; nankör ilân eder. Yalancı olduklarını ve bu yalanlarıyla Avrupa devletlerinin kapısına gidip tercüman olarak Osmanlı Devleti'ne ihanet ettiklerini düşünür (Ek-1: 18). Onun bu söylemleri, Avrupa'daki milliyetçilik hareketleri sonucu Balkanlarda başlayan isyanların Osmanlı Devleti'ne verdiği zararların vatansever ve duygulu bir ifadesidir.

Şair Ek-1'de yer alan destanda ayrıca Osmanlı Devleti'ne isyan eden halklarla ilgili genel bir değerlendirme yapar. Büyük Osmanlı Devleti'nin himayesinde yaşayan milletin büyük bir illet olan asilik hastalığına tutulduğunu düşünür. "Kâfirler sandılar izzeti zillet" (Ek-1: 19) der ve Osmanlı Devleti'nde yıllar yılı huzur ve refah içinde yaşayan milletlerin Osmanlı'nın himayesinde izzetli bir şekilde yaşamayı artık zillet olarak

[10] "Kerbelâ'da dine kurban" ifadesiyle Yezit tarafından Kerbelâ çölünde katledilen Hz. Hüseyin ve diğer Kerbelâ şehitleri kastedilmektedir.

görmeye başladığını, bundan dolayı ayrı bir devlet kurmak istediklerini ortaya koyar. Onların aslını bilmeyen hainler olduğunu, bu sebeple düşmanlık beslediklerini söyler. Şair yine de Osmanlı Devleti'nin büyüklüğüne ve gücüne inanır. Devlete ihanet edenlerin savaş yoluyla pişman edileceğini dile getirir (Ek-1: 20). Ancak düşmanın arkasındaki başka güçlerin de farkındadır. Ek-1: 21'de "Millet-i Moskof da Sırp'a dayandı" şeklindeki ifadeyle Rusların Sırplara olan desteğini açıkça dillendirir. Böylece, Balkanlardaki ayaklanmaların ve toprak kayıplarının Rusya'nın planları ve desteğiyle meydana geldiği yönündeki tarihî bir gerçekliği de işler. Âşık Said Ek-1'de Rus tarafını *Moskof* şeklinde adlandırır. Ek-2'de yer alan destanda da aynı Ruslar için aynı tabiri kullanır. Said, Karadağ Savaşı'nın asıl müsebbibinin *Moskof kralı* olduğunu düşünmektedir (Ek-2: 15). Hak Teala'nın yardımı ve erenlerin himmetiyle *Moskof'un mülküne arpa ekmek*[11] ister. Günümüzde daha ziyade 1950'lerden itibaren Rus komünizmi karşıtlığı dillendirilirken kullanılsa da *Moskof* tabirinin aslında tarihî süreçte çok daha eskiden, Osmanlı-Rus savaşlarından ve bu bağlamda gelişen ilişkilerden kalma bir tabir olduğu söylenebilir. Âşık Said'in de *Moskof* tabirini şiirlerinde defalarca kullanması, bu tabirin Rusya'nın Osmanlı Devleti'ne karşı yıllar boyu yürüttüğü savaşçı politikanın halk üzerinde yarattığı olumsuz izlenimi ortaya koymak için üretilmiş bir tabir olduğunu gösterir.

Şairin bu savaşı kimi zaman bir din savaşı olarak gördüğünü satır aralarından okumak mümkündür. Ek-1'de Türk askerinden *Ehl-i İslam*, *din-i İslam*, *sağ kalan gazi, ölen şüheda*; Sırp, Karadağ ve Rus askerlerinden ise *kâfirin soyu*, *kâfirler* şeklinde söz eder. Karadağ'da savaşan Sırpları dinsizlikle itham eder (Ek-1: 14). Ek-2'de yer alan destanda da durum aynıdır. Destanın tamamında Türk ordusunun âlimlerin duası ve din büyüklerinin himmetiyle başarı sağladığını söyler. Hayatını kaybeden askerlerin şehitlik makamını gördüğüne inanır (Ek-2: 11, 13). Destanın sonunda şair, bütün Osmanlı halkı ve ordusu adına konuşarak düşmana galip gelebilmek için Allah'tan yardım diler (Ek-2: 24). Bu ifadeler, şair tarafından iki taraf arasında dinî bakımdan bir karşıtlık düşünüldüğünün ve şairin bu savaşları dinin yüceltilmesi adına elzem gördüğünün göstergesidir.

Sonuç

Âşık tarzı destanlar, sözlü tarih-âşık edebiyatı ilişkisinin yoğun olduğu ürünlerdir. Bu destanlarda, söylendiği dönemin toplumsal ve siyasi olayları çok sık işlenir. Destancı âşıklar tarihe ait bilgileri sanatlı bir üslupla dile getirerek sözlü tarih alanına kaynaklık eden eserler meydana getirir. Bu çalışmada, Orta Anadolu'da yetişen pek çok halk şairine kaynaklık eden ve özellikle bozlaklarıyla tanınan Âşık Said'in akademik sahada oldukça az konuşulan bir yönü olan destancılığı üzerinden bir

[11] *Ocağına/mülküne arpa ekmek*, Orta Anadolu'da bir kimsenin varlığına son vererek mülkünü ele geçirmek anlamında kullanılan bir ifadedir.

değerlendirme yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nin balkanlarda büyük savaşlar yaşadığı ve topraklar kaybettiği bir dönemde yaşayan Âşık Said'in gözüyle aktarılan olaylar, toplumun olaylara bakışını da ortaya koymaktadır. Âşık Said, özellikle devletin geçirdiği olumsuz sürecin verdiği üzüntüyle tarihî gerçeklikleri aktarmıştır. Bu aktarımda kimi zaman abartılı şekilde yorumlar görmek mümkündür. Türk ordusunun savaşta gösterdiği başarıyı efsanevi kişiler ve varlıklarla destekleyerek dile getirmiştir. Bu destanlar incelenirken âşıklık yeteneğine sahip olan kimselerin edebî ürünleri ortaya koyarken edebî sanatlardan yoğun olarak faydalanabileceği, gerçekliklerin bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiği unutulmamalıdır.

Şairin, Osmanlı Devleti ile Sırplar, Karadağlılar ve *Moskof* olarak tabir ettiği Ruslar arasındaki savaşı kimi zaman bir din savaşı olarak gördüğünü şiirdeki ayrıntılardan okumak mümkündür. Osmanlı askerinden *Ehl-i İslam, ölenler şehit, kalanlar gazi, Türk askeri*; Sırp, Karadağ ve Rus askerlerinden ise *kâfirin soyu, kâfirler* şeklinde söz eder. Bu ifadeler, iki taraf arasında dinî bakımdan bir karşıtlık düşünüldüğünün göstergesidir.

Âşığın adını zikrettiği olağanüstü özelliklere sahip kişilerle ve diğer kavramlarla ilgili dikkat çeken bir nokta da bunların neredeyse tamamının özellikle Alevilik ve Bektaşilikte kutlu sayılmasıdır. *Şah-ı Merdân, Zülfikâr, Kırklar, Hacı Bektaş Veli, Kerbelâ*, *cem olmak, zahir, bâtın, pir* gibi ifadeler daha ziyade Alevilik ve Bektaşilikte sıkça kullanılmaktadır. Şairin şiirin genelinde bu ifadelere yer vermesi, onun bu terminolojiye hâkim olduğunu açıkça gösterir. Bu durum, Âşık Said'in yetiştiği sosyal ortamın ayrıca çalışılması gerekliliğini doğurmaktadır.

Âşık Said'in burada işlenen iki destanının dışında, yaşadığı dönemdeki siyasi, askerî, ekonomik ve toplumsal olayları konu edindiği başka destanları da vardır. O, özellikle 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus Savaşı, 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı gibi yaşadığı dönemin sancılı süreçlerini destanlarıyla adeta resmetmiştir. Bizim bu çalışmayı hazırlamaktaki ilk hedefimiz Âşık Said'in bilinen tüm destanlarını sözlü tarih yöntemiyle inceleyerek dönemin silüetini onun gözünden ortaya koymaktı. Ancak böyle bir çalışma makale sınırlarını aşacağı için burada yalnızca iki destanı incelemekle yetindik. Bu sebeple, başka araştırmalarla şairin destanları topluca ele alınıp sözlü tarih yöntemiyle incelenmeli ve böylece halk bilimi ile tarih ilişkileri üzerine yapılacak disiplinler arası yeni çalışmalarla alana katkıda bulunulmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altınok, B. Y. (2024a). *Toklumenli Âşık Said, hayatı ve şiirleri.* Kırşehir: Kırşehir Belediyesi.

Altınok, B. Y. (2024b). *Âşık Seyfullah.* Kırşehir: Kırşehir Belediyesi.

Aydemir, M. (2020). 93 Harbi'nin Türk romanına yansımaları. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 6(2), 115-132.

Bascom, W. R. (2010). Folklorun dört işlevi. (çev.: Ferya Çalış). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* (ed.: M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır), 71-86, Ankara: Geleneksel.

Bayar, Y. (2013). *1873-1875 Orta Anadolu kıtlığı.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Baykara, T. (1996). *Tarih araştırma ve yazma metodu.* İzmir: IQ Kültür Sanat.

Bulut, V. (1983). *Kırşehir halk ozanları.* Ankara: Filiz.

Çömlekçi, A. (2019). V. Murad'ın tahta çıkışının ve saltanatının yabancı basına yansımaları, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 63 (12), 307-316.

Danacıoğlu, E. (2012). *Geçmişin izleri – Yanı başınızdaki tarih için bir kılavuz.* İstanbul: Tarih Vakfı.

Dere, İ. - Dinç, E. (2020). Sözlü tarihin geçerliliği ve güvenilirliği üzerine bir değerlendirme. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 21(2), 275-289.

Durbilmez, B. (2023). Âşık edebiyatı ve sözlü tarih ilişkileri bağlamında Şifaî'nin Çanakkale Destanı üzerine bir çözümleme. *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri Kitabı*. (ed.: E. Bozok, vd.), 483-494, Ankara: Millî Savunma Üniversitesi.

Dursun, M. T. - Aydın, Ç. (2022). Sosyal bilim araştırmalarında sözlü tarih yöntemi. *AÜSBD*, 22(2), 1-18.

Eltut, N. (2009). 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı ve iki ülke açısından sonuçları. *38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler Kitabı (Doğubilim Çalışmaları),* (ed. Z. Dilek, vd), 119-129, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Ercilasun, A. B. (2007). *Makaleler*. Ankara: Akçağ.

Ersoy, R. (2009). *Sözlü tarih-folklor ilişkisi- Baraklar örneği*. Ankara: Akçağ.

Fidan, S. (2011). Sözlü kültür–sözlü tarih ilişkisi bağlamında Niş türküleri. *Turkish Studies,* VI(4), 139–148.

Genelkurmay Başkanlığı. (2004). *1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı zaman dizini*. Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.

Gezer, S. (2023a). *Folklor ve sözlü tarih.* Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

Gezer, S. (2023b). Sözlü tarih yaklaşımının folklor çalışmaları için önemi. *Folklor Akademi Dergisi,* 6(2), 955-967.

Güneş, M. (2011). Rumeli'nin kaybının Türk şiirindeki akisleri. *Türkbilig,* 21, 183-206.

İlhan, M. E. (2022). Âşık tarzı edebiyatın ve kültürün tarihi: tarihyazımına dair bir derkenar. *Metin Ekici Armağanı*. (ed.: S. Fedakar ve M. Duranlı), 955-966, İzmir: Ege Üniversitesi.

Karakaya, O. (2002). *Türk halk müziğinde bozlak kavramı üzerine bir araştırma.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaya, D. (2014). *Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü.* Ankara: Akçağ.

Kırımhan, S. N. (1995). *XIX. yüzyılda yaşamış Kırşehirli âşıklar ve Âşık Said*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Küpüç, E. (2014). *Sözlü tarih kavramı ve sözlü tarihin tarih öğretimindeki rolü*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Metin, C. (2002). Sözlü tarih ve Türkiye'deki gelişimi. *Türk Kültürü*, 469 (XL), 288-298.

Obruk, C. (1983). *Kırşehirli Âşık Said.* Ankara: Ulus Matbaası.

Oring, E. (2014). Folklorun üç işlevi-halkbilimsel tanım olarak geleneksel işlevcilik. (çev.: Aslı Büyükokutan), *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar-4,* 117-128, Ankara: Geleneksel.

Özbaş, A. - Öztaş, S. (2021). Sözlü tarih ve tarih yazımındaki değişim. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies,* 25, 154-168.

Özdemir, Ö. (2020). *Kazak Türklerinin destanlarında mitolojik unsurlar.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Özkan, A. (2023). 1876 Osmanlı-Sırp-Karadağ savaşı'nda yabancı gönüllüler. *TÜBAR,* 53, 121-137.

Özkaya Duman, O. (2017). *Geçmişin sesiyle tarihi yeniden düşünmek üzerine-bir sözlü tarih denemesi.* Antakya: Mustafa Kemal Üniversitesi.

Özsaray, M. (2019). Osmanlı belgelerinde kullanılan tarih türleri. *Hazine-i Evrak Arşiv ve Tarih Araştırmaları Dergisi,* 1, 28-41.

Öztelli, C. (1976). *Uyan padişahım.* İstanbul: Milliyet.

Öztürkmen, A. (2002). Sözlü tarih: Yeni bir disiplin cazibesi. *Toplum ve Bilim*, XCI, 115–121.

Portelli, A. (2009). Sözlü tarihi farklı yapan şey. (çev.: Kürşat Korkmaz), *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar-3*, 278-289, Ankara: Geleneksel.

Şahin, Ö. (2004). Geçmiş, tarih ve sözlü tarih. *Mülkiye,* XXVIII(244), 111–126.

Şakar, U. (2018). Açıklamalı bir kaynakça denemesi: 93 Harbi (1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı) üzerine bazı çalışmalar. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, 1(4), 1-24.

Thompson, P. (1999). *Geçmişin sesi: Sözlü tarih, kuram.* (çev.: Şehnaz Layıkel), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları..

Uçak, N. (1997). 1877-1878 *Osmanlı-Rus harbi'nin Türk edebiyatındaki akisleri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Üçüncü, K. (2004). Sözlü kültür/tarih bağlamında edebî bir metin olarak Otman Baba vilâyetnâmesi. *Bilig,* XXVIII, 1–29.

Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği.* Ankara: Akçağ.

Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 9(1), 563-584.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Demirbaş, D. (2019). Seyfullah, Seyfullah Değirmenci. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyfullah-seyfullah-degirmenci (Erişim: 06.09.2024)

URL-2: Duman, M. (2013). Said. Kırşehirli. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/said-kirsehirli (Erişim: 26.08.2024)

Ekler

Ek-1:

Hem evveldir hem âhirdir hem ahad
Kendi kudretiyle bir nişân oldu
İbtida halk'etti cilvei Samed
Hikmeti Rabbani râyikân oldu

Emri İlâhidir cihan bozuldu
Ervâhı ezelden böyle yazıldı
Doksan kıtlığında canlar üzüldü
Tedbiri bilmeyen perişân oldu

Sultan Aziz Han da yetişti cana
Sayesinde rahat etti çok hâne
Mevla zeval verme nesli Sultan'a
Etrafı iklime çok ihsan oldu

Vizerâ ulemâ bilmedi işi
Dediler olmadı Aziz gidişi
Kadılar müftüler etmez teftişi
Câhil hocalar da kâimân oldu

Bunda bir oyun var kimseler bilmez
Bu gidişe millet hiç razı olmaz
Çoğaldı arada müfsitle gammaz
Bunların fesadı dâimân oldu

Sırp ile Karadağ açtı yarayı
Sandılar ki biz alırız orayı
İkiliğe düştü Sultân sarayı
Devlet-i Âlide bir güman oldu

İttifakla indi tahtından Hünkâr
Fitne sahipleri çok ettiler zâr
Fitneleri kaldı yanlarına kâr
Onların rehberi kör şeytan oldu

Abdülaziz oldu tahtından cüdâ
Şeyhülislam verdi bu işe fetva
Medet Allah dedi bay ile geda
Padişahı alem Murat Han oldu

Hakk'ın emri ile oldu bu işler
Arada kayboldu hâl bilmez piçler
Pas içinde kaldı eğri kılıçlar
Açıldı nusratlar kılıç kan oldu

Cemi müminler de dualar kıldı
Camiler mescitler nur ile doldu
Cümle fenâ fiil geride kaldı
Ehl-i iman olan şâdümân oldu

Karışılmaz ol Hüda'nın işine
Bir iş geldi Sultan Murat başına
Tahtı teslim etti öz kardaşına
Duyuldu dört yana hep ilan oldu

Hutbede okundu es-Sultan Hamit
Fakir fukarayı kapladı ümit
Çoğaldı her yanda jurnalci hasit
Okuyup yazanlar hep düşman oldu

Sırp Arnavut Hırvat Karadağ bile
Bunların dördü de düzerler hile
Osmanlı askeri geçer mi ele
Ser askeri Derviş nevcivan oldu

Derviş Paşa başta olunca vezir
Orduda zabitler savaşa hazır
Üçler beşler kırklar önünde Hızır
Kırdılar düşmanı çok ziyan oldu

Sırp ile Hırvatlar dayanmaz kaçar
Karadağ ortada kalmıştır naçar
Padişah-ı alem çok kanlar saçar
Deyip Türk askeri kahraman oldu

Ömrün uzun olsun Hünkâr'ım yaşa
Vezirler içinde Şâh Derviş Paşa
Kuşattı düşmanı bir baştan başa
Anladı kâfirler hâl yaman oldu

İrade isterler sulh olsun deyu
Onlar gizli gizli kazarlar kuyu
Kör kelbe misaldir kâfirin soyu
Ekmeğimiz yerken kalpazan oldu

Arslan pençesine düştü kuyruğu
Hile yapar kabullenir buyruğu
Cümleye malumdur yalan çığlığı
Vardı Avrupa'ya tercüman oldu

Koca Osmanlı'da yaşayan millet
Asi hastalığı bir büyük illet
Kafirler izzeti sandılar zillet
Bilmedi aslını pek düşman oldu

Zıllullahı âlem berrile bahir
Süreriz düşmanı evveli âhir
Cengimiz meydanda düşmana gahir
Edince kâfirler pek pişman oldu

Milleti Moskof da Sırp'a dayandı
Ehl-i İslâm olan bütün uyandı
Karadağ ülkesi tutuştu yandı
Müslüman askeri bir arslan oldu

Kadir Mevlâm bize verince nusrat
İnşallah açılır feth-i fütuhat
Kıralım düşmanı edelim rahat
Şevketli Hünkâr'dan bir ferman oldu

Dîni İslam olan ettiler nidâ
Bu vatan uğruna canımız fedâ
Sağ kalan gazi ölen şühedâ
Said İlhami'den bu destan oldu

Ek-2:
Bin iki yüz doksan üç oldu sene
Hak verdi nusratı cih'an uyandı
Mert oğlu mert imiş doğurmuş ana
Koca Mehmet Murat Han uyandı

Şer'i ittifakla gördüler işi
Harb olmuş idi nizam gidişi
Bir kara gitmiyor felek revişi
Tel ile duyuldu cihan uyandı

Adâletle oldu cümle bu işler
Şâd oldu havada uçuşan kuşlar
Donanma denizde ateşe başlar
Gam gidip âlemde şadân uyandı

Rikâb-ı hümâyuna divan kuruldu
Azgın yaralara merhem vuruldu
Ulemâ sülâhâ ilme sarıldı
Tevrat Zebûr İncil Furkân uyandı

Hikmeti Rabbâni bu işi bilin
Olanlara bakıp da hisseler alın
Râh-ı Hakk'a gidip doğruyu bulun
Kıylü kâli terk et fermân uyandı

Şehr-i İstanbul'da çok şenlik oldu
Din düşmanlarının gülleri soldu
Nice vüzerâlar belâsın buldu
Çoğunun bağrında hicrân uyandı

Hakk'a mümin olan duâda daim
Şükredip günlerce oldular savım
Kimi evrâd okur kimisi hatim
Zahir batın cümle pîran uyandı

Ulema ittifak etti bu işe
Yedi kıral birden düştü teşvişe
İçlerine düştü büyük endişe
Gizli gizli kılıç kalkan uyandı

Sultân-ı ber-bahreyn hazır zaman
Fetheder düşmanı hiç vermez aman
Adalet Hünkâr'la şâd olur cihân
Âdular gözünde al kan uyandı

Gayet azdı derler ol Karadağ'ı
Harap etti bütün bahçeyi bağı
Kılıncın kuşandı Türk'ün koçağı
Cem oldu ordular meydan uyandı

Yiğit derim bu kavgaya girene
Şehitlerin makamını görene
On bir top alındı çokça cephane
Pusu kuran o kumandan uyandı

Karadağ kıralı etti ilânat
Bu kavganın sonu olur selâmet
İnşallah başına kopar kıyamet
Başını bu yola koyan uyandı

Açıldı sancaklar aklı karalı
Kimi şehit düşer kimi yaralı
Yetişti imdada Hazreti Ali
Zülfikârı Şâh-ı Merdân uyandı

Karadağ içine bir ateş düştü
Şu dinsiz Sırpların tedbiri şaştı
Toplar atılınca geriye kaçtı
Yemen'deki Veysel Karan uyandı

Karadağ üstünde ordumuz yaslı
Moskof kıralıdır kavganın aslı
Kılıçla dövüşür Türklerin nesli
Ebâ Müslim Şâh Horasan uyandı

Muvazzaf askeri ileri gider
Redif olanlar da talimin eder
Dini hariç olan ediyor keder
Dört mezhebe uyan irfân uyandı

Ümmeti Müslüman çok gayret etti
Sultan Aziz merhum gayrete yetti
Ordumuz cephede pek zahmet çekti
Gazilik nişanı kaftan uyandı

Kitabın kavlince ettik ameli
Kesilsin düşmanın kökü temeli
Mısır ile Hicaz tüm Arap eli
Mefhâri'l-Mevcûdat Sultan uyandı

Eren evliyalar ettiler himmet
Hacı Bektaş Veli Mevlâna elbet
Âhi Evran zulme etmedi minnet
Kerbelâ'da dine kurban uyandı

Hak Teâlâ bize yardımcı olur
Hâ deyince nice erenler yürür
Sen gafil olursan düşmanın görür
Cennetteki hûri gılman uyandı

Yedi şah cümlesi Hünkâr'a arka
Tab'olup duyulsun garp ile şarka
Moskof'un mülküne ekelim arpa
Gökte melek yerde insan uyandı

Hak türlü ömürle muammer etsin
Kırklar cem olup da imdada yetsin
Yeter bu kelamlar sözlerin bitsin
Kalemi âcizden destan uyandı

Tebâyı devlet Ankara vilayet
Vatanım Kırşehir sorarsan şayet
Irmak kenarında şirindir gayet
Köyümüzde tüm Tokluman uyandı

Aşk ile bu nutka olmuşam âgâh
Uyandım gafletten hem vallah billâh
İlhami'nin işin onarsın Allah
Aşkıyla çark dönen devrân uyandı

Extended Summary

In historical research, there are two primary research methodologies. The first is predicated on data gathered through the examination of written official documents. The interpretation of historical events by those who were present at the time of the occurrences leads to the other. For the second research approach, the oral history method is occasionally chosen. When conducting historical research, relying solely on written sources to learn about the past will restrict the ability to see events from the perspectives of those who did not write history. Consequently, it is evident that the oral history technique gives historians the chance to look at historical events from a wider angle. The oral history approach is applied not only by the science of history, but also by many branches of social sciences such as sociology, education, literature, and cinema. In this regard, the oral history method plays a significant role in the advancement of multidisciplinary research.

Additionally, historical realities gleaned from minstrel literature can be used as a study tool in historical studies. Folk poets who used poetry and other literary works to explain and express the events they witnessed should also be used in historical study. Folk poets are living examples of the time period they were a part of. Their epics and poetry, which have persisted to this day, give future generations a new perspective on historical facts found in written sources. As a result, oral history research should make use of these poetry, which serve as a supporting source for classical historiography.

In light of the connections between oral history and folklore, this study aims to evaluate two epics composed by Âşık Said from Kırşehir concerning the following the Montenegro War of 1876. A folk poet's perspective on the repercussions of the war is another goal of this evaluation. The number of studies prepared with the methods and contributions of more than one discipline on the subject of oral history research and minstrel literature relations in both history and literature is quite limited. It is expected that this study will contribute to the gap in the field because it was prepared with the methods and contributions of these two different disciplines.

In addition to the various studies such as theses, articles, papers and independent books previously prepared on the tradition of minstrelsy and Kırşehirli Âşık Said with the oral history method, research and documents related to the Montenegro War were also examined. As a result of the literature review, it was observed that especially the studies dealing with the relationship between folklore research and minstrel literature and oral history were quite insufficient. It was also concluded that the sources related to the life and works of Âşık Said, a folk poet from Kırşehir, were quite limited.

Three pillars form the basis of this investigation. The first is Âşık Said's two epic poems and minstrel literature from Kırşehir. The second is the study of oral history as a branch of history. The third is the Ottoman Empire's political state between 1875 and 1877, which is the focus of Âşık Said's epics, and the conflicts it waged, specifically the Montenegro War. Therefore, a complicated topic of study was picked, and the paper was written to assess the interaction between these three key issues. First, the life, artistic side, and works of Âşık Said; the Ottoman-Russian Wars; the revolts against the Ottomans in the Balkans; the history science methods; and, in this context, previously completed research on the oral history method were evaluated and collated. Two linked historical occurrences were used to analyse the epics narrated by a poet who used the oral history method to create works in the genre of minstrel literature.

At the completion of the investigation, the following results were drawn: In his poetry, Âşık Said creatively addressed the strain that the Montenegro placed on society, demonstrating his awareness of the significant events that occurred in his time. Artists known as minstrels use their own technique to portray the emotional world of people and the impact of social and political events on society. In addition to adding to the recorded official history records, their contributions aid in the transmission of this knowledge from one generation to the next. Their works should not be viewed solely as literary works; instead, interdisciplinary studies should be carried out by analysing them using alternative approaches, such as oral history research, to provide a variety of historical viewpoints.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1558057
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 160-183.

Araştırma Makalesi
Research Article

DEMONİK VARLIKLARA DİŞİLLİĞİN ATFEDİLMESİ ÜZERİNE MÜLAHAZALAR

♦

REFLECTIONS ON THE ATTRIBUTION OF FEMININITY TO DEMONIC BEINGS

Eser KARA*

ÖZ: Türk kültür ve inancında önemli bir yere sahip olan demonik varlıklar, Türk mitolojisi ve şamanlığında yer alarak günümüze kadar canlılığını korumuştur. Türk mitolojisinde, zamanla iyiden kötüye evrilen bu varlıklar genellikle tanrısallık statüsüne sahip olmadan doğa, bitki ve hayvan kültlerinde yer alır ve Mitolojik Ana kültü ile Tanrı kültü arasında bir geçiş noktası oluşturur. Zamanla antropomorfik hale gelen bu varlıkların evrimi, dini sistemlerin etkisiyle şekillenmiştir. Demonoloji, Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısında kalıcı olmuş ve hızla değişen dünyaya uyum sağlayarak başta inanç merkezli bir anlatı olan memorat ve diğer halk edebiyatı türlerinde varlığını sürdürmüştür. Demonik varlıklar ve bu varlıklara yapılan tasavvur ve tasvirler incelendiğinde akla gelen sorulardan biri olarak Türk halkı bu varlıkları erillik ve dişillik anlamında nasıl tasavvur etmiştir? Türk boyları ve topluluklarının mitolojilerinde, iyeler ve demonik varlıkların yalnızca erkek ya da kadın olarak tasavvur edilebildiği gibi, hem erkek hem de kadın özelliklerine sahip varlıkların yanı sıra belirli bir cinsiyet atfedilmeyen varlıkların da bulunduğu bilinmekle beraber bu çalışmada *dişil olarak tasavvur edilen demonik varlıklar ve bu varlıklara atfedilen dişillik üzerine birtakım görüş ve düşünceler* işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Demonik İnanç, Demonik Varlıklar, Dişil Demonik Varlıklar, Demonik Varlıkların Cinsiyet Temsili

ABSTRACT: *Demonic beings, which hold a significant place in Turkish culture and belief, have maintained their vitality by existing within Turkish mythology and shamanism up to the present day. In Turkish mythology, these entities, which have gradually evolved from good to evil over time, generally appear in nature, plant, and animal cults without attaining divine status, forming a transitional point between the Mythological Mother cult and the God cult. The evolution of these entities, which eventually became anthropomorphic, was shaped by the influence of religious systems. The study of demonology has become a lasting element in the socio-cultural structure of Turkish society and has continued to exist, adapting to the rapidly changing world, particularly in belief-centered narratives such as memorates and other genres of folk literature. When examining demonic beings and the conceptions and depictions of them, one of the questions that comes to mind is: How did the Turkish people conceive of these entities in terms of masculinity and femininity? In the mythology of Turkish tribes and communities, it is known that along with spirits and demonic beings envisioned solely as male or female, there are also entities possessing both male and female characteristics, as well as those without any specific gender attribution. In this study, however, certain perspectives and ideas regarding demonic beings envisioned as feminine and the femininity attributed to them are explored.*

* Dr.-Bir Kuruma Bağlı Değildir/Malatya- eserkara44@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6825-0813)

This article was checked by Turnitin.

Keywords: *Turkish Culture, Demonic Belief, Demonic Beings, Feminine Demonic Beings, Gender Representation of Demonic Beings*

Giriş

Türk mitolojisi ve şamanlığında önemli bir yer tutan Ak İyeler'in bazılarının, başlangıçta üstlendikleri iyi misyonun zamanla kötüleşerek, bir demonlaşmaya uğradığı görülmektedir. Ak iye statüsünden Kara iye statüsüne geçen ve "ilkel mitolojik varlıklar" (Bayat, 2012b: 277) olarak da adlandırılan Demonik (kötü ruhlu, şeytani vb.) varlıklar geleneksel düşünceye göre insanların yanı başında bulunan, günlük hayata ve rutinlere karışabilen varlıklardır. Demonik varlıklara dair inanç, Tanrı merkezli inanç ile Mitolojik ana inancı arasındaki geçiş dönemi olarak kabul edilebilir. Biraz daha açarsak; Türkler, mitolojik inançlarında çok sayıda ruh ve doğaüstü varlıklarla dolu bir evrene inanırken, zamanla tek Tanrılı bir dine geçiş yapmışlardır. Bu süreçte, demonik varlıklar gibi ruhani unsurlar, insanların inanç dünyasında var olmaya devam etmiştir. Ancak bu varlıklar, artık tek bir Tanrı inancı içinde anlamlandırılmış ve farklı bir statü kazanmıştır. Demonik varlıklar, Tanrı'nın yarattığı ya da kontrol ettiği doğaüstü güçler olarak görülmeye başlanmıştır. Türk şamanlığıyla da iç içe geçmiş olan Demonoloji, içerdiği varlıklar itibariyle zengin bir inanışın ve aynı zamanda zengin bir muhayyilenin ürünüdür.

Geçmişten günümüze Türk kültür ve yapısında cinsiyet algısının bu varlıkların tasavvurunda ne derece etkili olduğu da merak konusu olmuştur. Demonik varlıkları belli bir cinsiyetle tasavvur etmede veya onlara cinsiyet atfetmede kadim Türk mitolojisinin ve Türk şamanlığının getirdiği inanç ve pratiklerin büyük bir önemi olduğu kanısındayız.

Türk kültüründe demonik varlıklara eril, dişil, iki cinsiyetli ve bazılarına da cinsiyetsizlik özelliklerinin atfedildiği bilinmektedir. Bu çalışmanın odak noktası, özellikle demonik varlıklara atfedilen dişilik olgusu ile bu anlayışın temelinde yatan görüşlerin, inançların ve pratiklerin incelenmesidir. Bu bağlamda şu soruyu sormak yerinde olacaktır: Dişi olarak tasavvur edilen demonik varlıklara bu dişilliğin atfedilmesinde hangi etkenler rol oynamıştır? Bir başka deyişle, bazı demonik varlıkların dişi olarak düşünülmesinde, geçmişten gelen hangi inançlar ve düşünceler etkili olmuştur?

Bu çalışmada hem yazılı kaynaklardan hem de sözlü kültür unsurlarından yararlanılmış, bu iki veri kümesi bir araya getirilerek analiz edilmiştir. Özellikle memorat derlemeleri, demonik varlıkların dişilikle ilişkilendirilen yönlerinin belirlenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, demonik varlıkların anlatılardaki tasvirlerinde öne çıkan dişilik alametleri, fiziksel ve davranışsal özellikleri de kapsayan bir perspektifle analiz edilmiştir. Söz konusu betimlemeler, kültürel kodlar ve mitolojik

sembollerle birlikte değerlendirilerek, mitolojik bilinç düzeyinde nasıl anlamlandırıldıkları sorgulanmıştır.

Bu çalışmada kullanılan temel kavramlar arasında "demonik varlıklar", "dişillik", "dişilik alametleri", "memorat", "Türk şamanlığı", "Türk mitolojisi" ve "mitolojik bilinç" yer almaktadır. Demonik varlıklar, Türk mitolojisinin ruhani ve doğaüstü unsurları olarak ele alınmış, dişi formlarına ve bu formların mitolojik anlatılarda nasıl betimlendiğine özel bir vurgu yapılmıştır. Çalışmada içerik analizi yöntemi benimsenmiş hem literatürdeki hem de sahada derlenen veriler bu yöntem doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu kapsamda yapılan analizler, demonolojik varlıkların dişilik özellikleri üzerinden kültürel ve mitolojik bir çerçevede yorumlanmıştır. Belirtmek gerekir ki incelenen konunun sınırlılıkları da mevcuttur. İlk olarak Türk dünyasındaki bütün demonik varlıklara ulaşıp onlar hakkında bilgi vermek imkânlar dahilinde olmadığı için konunun sınırlılıkları arasındadır. Sınırlılıklardan bir diğeri sınıflandırma konusundadır. Türkiye'de ve Türkiye dışındaki Türk halklarında bulunan demonik varlıklardan örnekler verilmekle beraber Türk dünyasındaki demonik varlıkların zengin olması, birden fazla fonksiyona sahip olmaları, birden fazla coğrafyada varlık göstermeleri, bazen benzer özellikler taşımaları ve aynı ya da benzer olan varlıklara farklı adlar verilmesi gibi nedenler sınıflandırma yapmayı güçleştirmiştir. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu sınırlılıkları *kültürel ve bölgesel farklılıklar*, *zaman ve coğrafya bağlamındaki değişimler* ve *modern dönemin etkisi* gibi faktörler etkilemektedir.

Çalışmada dişil demonik varlıklara verilen örnekler, literatür taraması ve saha çalışmalarında elde edilen örneklerden müteşekkildir. Ayrıca memorat türünden örnekler verilmekle beraber demonik varlıklara dair anlatılan memoratların yapılan çıkarımlarda ve ulaşılan sonuçlarda etkisinin olduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda memoratın tanımına bakmakta fayda vardır.

Özkul Çobanoğlu memoratı: "Tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlemiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye" (Çobanoğlu, 2003: 21) olarak tanımlamıştır.

Bayat (2012b: 258) memoratı şu şekilde tanımlar: "Gerçekliğine inanılan hayat hikâyeleri olup iyi ve kötü varlıklar hakkında anlatılmakta olan mitolojik söylentiler, yaşanmış tecrübelerin veya yaşandığına inanılan olağanüstü olayların anlatılarına denilir" ve ayrıca memorat için anlatıcının yaşadığı ya da başkalarından duyduğu, olağanüstü varlıklarla iletişimin kurulduğuna inanılan bir anlatı türü (Bayat, 2012b: 258) biçiminde bir tanım yapar.

Bir başka araştırmacı olan Doğan Kaya ise *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* adlı çalışmasında memoratı: "Yaşanıldığına inanılan

metafizik bir hadisenin, kişinin kendisi veya bir başkası tarafından anlatıldığı hikâyeye verilen ad" (Kaya, 2010: 516) olarak tanımlar.

N.G. Ilıcak ise memoratı gerçekliği kesin olarak kanıtlanamayan, ancak insanların yaşadıklarına inandığı olağanüstü anlar ve olaylardan oluşan anlatılar (Ilıcak, 2020: 210) olarak tanımlar.

Serdar Uğurlu ise: "Memorat, bilindiği üzere hala yaşamakta olan bireylerin başından geçen ya da şahit oldukları olağanüstü olayların anlatıldığı anlatmalara verilen bir isimlendirmedir" şeklinde bir tanımlamada bulunur (Uğurlu, 2022: 35).

Memoratlar, insanların olağanüstü varlıklarla kurduğu iletişim deneyimlerini içeren önemli bir anlatı türüdür ve bu anlatılar, kültürel belleğin ve inanç sistemlerinin yansımaları olarak karşımıza çıkar. Geçmişten bugüne aktarılan bu anlatılar, inançların ve pratiklerin nasıl şekillendiği konusunda önemli ipuçları sunar. İnsanlığın ilerleyişi sürecinde kültürel ve inançsal kabullerin zamanla değişime uğraması, bu tür anlatıların katkısıyla daha derinlemesine kavranabilir. Özellikle, bakış açılarını, inanç ve pratikleri etkileyen olayların incelenmesi, gelenek ve inançların zaman içindeki değişimini anlama imkânı sağlar. Çalışmamıza yön veren ve çalışmamızı şekillendiren bu anlayışın, Türk kültüründe varlık gösteren birçok inanç ve pratiği anlamada ve anlamlandırmada yardımcı olacağı aşikârdır.

Demonik Varlıklara Cinsiyet Açısından Bakış

İnsanoğlunun, kendine has bir özellik olan tefekkür kabiliyetiyle beraber dünyayı, yaşadığı çevreyi, bu çevredeki nesneleri ve özelikle de kendini anlamlandırma çabası içinde olduğu bilinmektedir. Bu anlamlandırma faaliyetlerinden en önemlisi bireyin kendini anlama çabasıdır. Bireyin sosyal bir varlık olmasından öte onun biyolojik bir varlık olduğu da unutulmamalıdır.

Cinsiyeti ne olursa olsun insan biyolojisinde belirleyiciliği sağlayan önemli bir faktör olarak hormonlar gösterilebilir; başta testosteron olmak üzere erkeğe has hormonlar ve yine başta östrojen olmak üzere kadına has hormonlar (Louann, 2011a: 17-18; Louann, 2011b: 15-16) belirleyici özelliğe sahiptir. Bu hormonların erkeklere ve kadınlara farklı psikolojiler ve farklı kişisel özellikler kazandırdığını (Jung, 2015a: 11) ifade edebiliriz. Yine bu farklılıklar, kadının ve erkeğin yaşamı boyunca birtakım psikolojik süreçleri de farklı zamanlarda yaşamasına (Jung, 2015b: 44) sebep olacaktır.

Kadın ve erkeğin kendine has yapıları onlara yaşam içerisinde bir takım görev ve sorumlulukları getirdiği gibi yine bir takım kalıplaşmış düşünceleri de bireye dayatma çabası içerisine girecektir. Bunlar: *cinsiyet açısından kalıplaşmış yargılar*, *cinsiyet rollerine dair kalıp yargılar* ve *cinsiyet özelliklerine dair kalıplaşmış yargılar*dır ki Franzoi (1996)'nin toplumsal cinsiyet kalıp yargısına dair yaptığı tanımı Dökmen (2017: 32), "Toplumun, bir grup olarak kadınların ve bir grup olarak da erkeklerin göstermelerini

beklediği özelliklere *toplumsal cinsiyet kalıp yargıları* denilir" şeklinde aktarmıştır. Nitekim Şirvanlı-Özen (1993)'in toplumsal cinsiyet kalıp yargısına yaptığı tanımı ise Dökmen (2017: 32), "Kadın ve erkek için uygun görülen rol ve faaliyetlere *cinsiyet rollerine ilişkin kalıp yargılar*, bir cinsiyeti diğer bir cinsiyete oranla daha az ya da daha çok nitelediği düşünülen özelliklere de *cinsiyet özelliklerine ilişkin kalıp yargılar* denilir" şeklinde vermiştir. Yapıcı (2016: 29), Marshall'ın (1998) cinsiyet rolleri hakkında, "Belirli bir kültürde kadına ya da erkeğe yüklenen özellikler olarak değerlendirilebilir" şeklinde bir açıklamada bulunduğunu belirtir.

Cinsiyet esas alınarak bireylere bazı sorumlulukların yüklendiğini, onlara dair kalıp yargıların oluşturulduğunu ve ayrıca bireylere bu rollerin dayatıldığını ifade edebiliriz. Cinsiyet farklılıklarına dair düşüncelerin, inançların, rollerin ve kalıp yargıların doğal olarak insanların yaşamına, kültürüne ve bu kültür dairesi içerisinde oluşturdukları yaratımlarına etki edeceği açıktır ki cinsiyete dayalı bu anlayışlar kültürel yaratımlar dairesinde kendini belli edecektir. Buradan hareketle cinsiyet merkezli bu anlayışların, Türk kültürü içerisinde kendine özgü bir yapısı olan *demonik varlık inanc*ında da tabii olarak yer edeceği düşünülebilir.

Türk kültür ve tasavvurunda önemli bir yere sahip olan demonik varlıklar ve bu inanç çevresinde meydana gelen yaratımlar, ritüeller ve birtakım pratikler Türk halkının eşsiz muhayyilesinin bir sonucu ve büyük bir göstergesidir. Cinsiyet açısından demonik varlık inancını ele alırken Türklerin demonik varlık inancından ve ayrıca inancın esasını, kaynağını oluşturan Türk mitolojisinden ve Türk Şamanizm'inden bahsetmek gerekir. Nitekim mitlerin "düşünce sistematiği içinde millî bir muhtevaya ve şekle bürünmüş, içinden çıktığı etno-kültürel fenomenle bağdaşmış, kendine özgü bir kodla yapılandığı" (Bayat, 2007: 3) unutulmamalıdır. Yine İslam dininin etkisi (Öger ve Altın, 2016: 17) de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu anlamda Fuzuli Bayat (2012a: 258) İslam'la beraber iyi ve kötü cinlerin varlığının halen bir mitolojik söylem türü olan memoratlarda yaşadığı bilgisini verir.

İster demonik varlıklar olsun ister damdabacalar[1] olsun bütün bu varlıklar ve bu varlıklara dair anlatılar, mitolojinin büyük bir fonksiyonu olan inandırıcılığı canlı tutmaktadır (Bayat, 2012b: 259) ve ayrıca onun gelişimini, değişimini ve sürekliliğini muhafaza etmektedir. Burada şunu da ifade etmek gerekir ki eski Türklerde, doğadaki canlı cansız bütün nesnelerin bir ruhu olduğu inancı olan animizmin (Hoppál, 2014: 21)

[1] Fuzuli Bayat bu terimi kullanmaktadır. İyelerin damda ve bacada yaşamasından dolayı böyle bir ad vermeyi uygun gördüğünü belirtir. Genel olarak damdabaca olarak adlandırılan, ancak farklı isimlerle bilinen ev ve yurt koruyucularının yanı sıra, damdabaca olarak bilinen koruyucu iyelerin de bulunduğunu ifade eden Bayat, inanca göre, damdabacanın ismi anıldığında hazır bulunan ve insanlara çeşitli hayvan suretlerinde görünen bir varlık olduğunu dile getirir. Buradan damdabaca inancının iki şekilde tezahür ettiği görülmektedir (Bayat, 2012b: 258-262).

demonik varlıkların yaratımında ve tasarımında büyük bir paya sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Doğadaki canlı ya da cansız bütün varlıkların bir ruhunun olduğu düşüncesi de şüphesiz ki Türklerin doğaya dikkatli bir şekilde yaklaşmalarını, bazı varlıklara kutsiyet atfetmelerini ve genel olarak tabiata ve tabiata dâhil olanlara saygı göstermelerini sağlamıştır. A. O. Abdurrezzak'ın (2021: 155), insanın doğayı canlı bir varlık olarak algılayıp, yaşamını sürdürmek için ona bağımlı olması, kendi kurallarını doğanın sunduklarına göre şekillendirmesine neden olmuş ve bu da iyi ve kötü ruhların varlığına olan inancı beraberinde getirmiştir, söylemleri ifade edilenleri destekler mahiyettedir. Kutsal yerler, bu yerlerin korunumu ve özellikle bu yerlerin koruyucularına dair olan inanç *iye*lerle sağlanmıştır. Bu noktada *iye*ye yapılan tanımlara bakmak faydalı olacaktır. Tanımlara baktığımızda, TDK'nin Güncel Türkçe Sözlüğünde İye'ye "1. Kendisinin olan bir şeyi, yasaya uygun olarak dilediği gibi kullanabilen kimse, sahip. 2. Veli." (URL 1) anlamları verilirken Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde "1. Koruyan, sahip. 2. Ev sahibi." (URL 2) anlamları verilmektedir. İye'nin anlamlarına bakıldığında "sahip olma" ve "koruma" ilgi çeken sözcüklerdir. Buradan hareketle iyelerin bulundukları yerleri koruduklarını dolaylı olarak da o yerlerin sahibi, maliki oldukları çıkarılabilir. Kaya (2010: 391), iyelerin mitolojide olağanüstü güçlere sahip olduğunu vurgular ve aynı zamanda Altay Türklerindeki inançtan hareketle "Ak iye" ve "Kara iye" kavramları üzerinde durur. Bayat (2012b: 280) da koruyucu, iyi iyilere zıt olan kötü, aldatıcı, kara iyilerin varlığını dile getirir.

İye ya da diğer adıyla koruyucu ruh inancı Türk demonik inancında çeşitli şekillerde bulunur; orman iyesi, av iyesi, yağmur iyesi, ev, eşik yurt iyeleri, rüzgâr iyesi vs. (Bayat, 2012b: 154-202; 262- 273). Metin Özarslan, "Üstünde insanların yaşadığı yer, toplu olarak 'Yer-su' denilen ve insanlara yardım eden bir ruhlar camiası olarak tasavvur edilir" (Özarslan, 2003: 95) şeklinde bir bilgi paylaşmıştır. Yer-su ruhları olarak da tasavvur edilen bu ruhları Yaşar Çoruhlu'nun (Çoruhlu, 2011: 39-54) ifadelerinden hareketle şöyle sıralayabiliriz: Yo Kan (Altay inancında yer tanrılarının en güçlüsüdür, Yakutlarda Aan Alahçın Hotun'a inanılır); Talay Kan (Altaylarda ölülerin koruyucu ve yeryüzündeki bütün denizlerin, suların hâkimi); Umay (Dişi Tanrıça); Ana Maygıl ve Ak Ene (İki dişi ruh); Tıal-holoruk İççite (Yakutlarda rüzgâr ve kasırganın ruhu); Ateş ruhu (Altay Türklerinin ve Moğolların ettikleri dualardaki tasvirlerden hareketle otuz ayaklı dişi bir ruh) ve son olarak Ev ruhları (ev ve ev efradının koruyucusu). Mircea Eliade, Yo Kan yerine sonsuzluğun güçlü beyi olan, zaman zaman yeryüzüne inen ve varoluşun temsilcisi olan Ulu Toyon'dan (Eliade, 2014: 244-245) bahseder. Ayrıca Talay Kan ile aynı özelliklere sahip olmasa da Yakutlarda Küöh Bolloh Toyon/Ukulaan Ayıı'nın olduğu (Çoruhlu, 2011: 39) bilinmektedir.

Verilen bilgilerden hareketle, insanlarla yer-su ruhlarının çoğu zaman bir etkileşim içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu nedenle gerek daha önce de bahsettiğimiz damdabacalar olsun gerekse de ev, ocak iyeleri olsun

sürekli olarak Türkler tarafından göz önünde bulundurulmuş ve yaşam içerisinde bu ruhlar gözetilmiştir. Nitekim onların evden ayrılması bolluğun ve bereketin de evden gitmesi anlamına gelir ve ayrıca onlar hoşnut edilmezlerse insanlar için birtakım belalara, felaketlere ve ev halkını korkutma gibi istenmeyen olaylara sebep olabilirler (Bayat, 2012b: 262-264). Burada göze çarpan bir husus, iyi iyelerin insan davranışlarına göre, gerektiğinde kötü iyelere dönüşebileceğidir.

İyi ve kötü ya da diğer sıfatlarıyla ak ve kara iyelerin çeşitli şekilde ortaya çıkmalarıyla ilgili olarak Çulpan Zaripova Çetin'in (2007: 3) şu ifadeleri önem arz etmektedir: "Yüksek mitoloji"deki tanrı ve yardımcılarından farklı olarak, Türk mitolojisinde "alçak mitoloji" çerçevesinde değerlendirilen iyeler, eski dönemlere dayanan inançlara sahiptir. Örneğin, Altay Türklerinde yer altı Tanrısı Erlik gökyüzünden atıldığında, onunla birçok hizmetkârı da yeryüzüne düşer; bunlar su, dağ ve ev iyeleri olarak tanınır. Tatar Türklerinde ise benzer mitler olmasa da su, çeşme, yer, orman, tarla, dağ, yol, ev, ahır ve hamam gibi çeşitli iyelere inanç devam etmektedir ve bu iyeler doğayla derin bir bağ kurmaktadır.

Türk kültüründe ocak (ateş)- yurt (ev) iyelerinin daha ayrı bir yerinin olduğu söylenebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu iyeler ev halkını korur, eve bolluk ve bereket getirir. Bununla birlikte S. Kumartaşlıoğlu'nun (2014: 176) ocak iyeleri hakkında verdiği bilgiler ifade ettiklerimizi destekler mahiyettedir: Türk kültüründe *ateş* ve *ocak*, etrafındaki inanış ve uygulamalar nedeniyle kutsal ve canlı bir varlık, ruh olarak kabul edilir. Bu kutsal ruh, insan hayatını etkileyen önemli bir unsur olarak algılanmakta ve genellikle *iye* terimiyle adlandırılmaktadır.

Türklerdeki iye inancından bahsettikten sonra önemli olarak üzerinde durulması gereken bir diğer konu da Türk demonik inancındaki varlıklar ve bunlara dair tasvirlerdir. Demonik varlıklara ve bunların tasvirlerine geçmeden önce kısaca Umay inancından bahsedilmesi gerekmektedir. Nitekim dişi olarak tasavvur edilen demonik varlıklara dişilliğin atfedilmesinde Umay'a dair inanç ve tasavvurların etkili olduğu kanısındayız. Daha önce de belirttiğimiz gibi Umay'a çoğunlukla dişilik atfedilmiştir. Kültigin Yazıtı'nın doğu cephesinin 31. satırında geçen "Umay misali annem Hatun'un kutu sayesinde" ifadesi ve Samoiloviç'in yayımladığı Göktürk dönemine ait Ulan-Bator kiremit yazıtında, Kögmen, Mukaddes Yer-Su ve Han Tanrı'dan sonra dördüncü olarak Umay Hatun'un yer alması gibi örnekler (Çoruhlu, 2011: 41) bu görüşü desteklemektedir. Bununla birlikte, Umay'a çoğunlukla dişilliğin atfedilmesinin yanı sıra erilliğin de atfedildiği anlaşılmaktadır. Altın-Köl yazıtlarında Umay'ın *beğ* (bey) olarak sıfatlandırıldığı görülür. Bu yazıtta geçen "bu bizim adımız *Umay beğdir*. Biz kahraman kardeş er özünü göndermedin" (Orkun, 1994: 512) ibaresine bakıldığında Umay'a erilliğin bir göstergesi olan bey sanının verildiği açık bir şekilde görülmektedir.

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda dişilliğin atfedildiği, kadınların ve çocukların hamisi (Çoruhlu, 2011: 40-42) ve Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan tanrıça Umay'a dair düşüncelerin belirleyici bir etkisinin olduğu görülmüştür. Bu anlamda demonik varlıklara dişilliğin atfedilmesinin kökeninde Umay'a dair farklı inanç ve tasavvurların rol alması olasıdır. Bayat'ın (2012b :49-56) Umay hakkında ifade ettikleri de göz önüne alınırsa özetle şunları söyleyebiliriz: Umay, ilk başta bir ana tanrıça figürü olarak şekillense de zamanla kutsal bir koruyucu ruh haline gelmiştir. Umay, Gök Tanrı dini ile ilişkilendirilmiş ve çocukları, anneleri, aileyi koruyan bir varlık olarak yer almıştır. Ancak Şamanizm'in etkisiyle, Umay iki farklı kutba ayrılmıştır: *Ak Umay* ve *Kara Umay*. Ak Umay, çocukların ve ailenin koruyucusu olarak bilinirken, Kara Umay ise çocuklara zarar veren, onları öldüren bir varlık olarak karşımıza çıkar. Kara Umay, bazı topluluklarda *Karay May* olarak da bilinir. Ancak Ak ve Kara Umay ayrımı mitolojide bir düalizm (iyi-kötü karşıtlığı) anlamına gelmez, daha çok tarihsel gelişimle birlikte Umay'ın farklı rollere bürünmesidir. Kara Umay'ın kötücül doğasına rağmen, Kara Umay'a karşı korunmak için şamanlar ritüeller yapmıştır. Kara Umay, Müslüman Türk halklarında *Al Karısı* veya *Albastı* gibi kötü ruhlar ile de özdeşleşmiştir, bu varlıklar özellikle hamile kadınlara zarar verir. Albastı ve Kara Umay, üretimin ve doğurganlığın düşmanı olarak kabul edilir. Sonuç olarak, Umay'ın kökeni kutsal bir ana tanrıça iken, zamanla işlevi genişlemiş ve farklı şekillerde varlığını sürdürmüştür. Umay, hâlâ yaşamın, ruhun ve canlıların koruyucusu olarak görülürken, Kara Umay, kötücül bir figür olarak arka planda kalmıştır.

Yapılan açıklamalardan hareketle Kara Umay'ın demonik varlıklara atfedilen dişillikteki etkisinin olasılığı yüksek görünmektedir ve ayrıca Al karısı (Albastı) ile özdeşleşmesi de bunu destekleyen önemli bir örnektir.

Demonik varlıklara cinsiyet atfedilmesinin anlaşılabilmesi için, Türklerin bu varlıkları nasıl tasavvur ettiğine bakmak gerekir. Türk demoniğinde bu varlıklar çeşitlilik gösterirken, onlara dair inanç ve anlatıların memoratlarda halen yaşadığı bilinmektedir. Çobanoğlu, *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları* adlı çalışmasının dördüncü bölümü olan *Memoratların Tematik Özellikleri* kısmında yaptığı tasnif denemesi içerisinde şu demonik varlıklara yer vermiştir: Cinler, Ağırlık Basması-Karabasan, Congoloz, Erkebit, Hırtik, Hınkur Munkur, Çıtlık Kuşu, Kırk Basması, Çarşamba karısı, Yol Azdıran, Kara Ura, Gelincik, Demirkıynak (Çobanoğlu, 2003: 83-142). Bununla beraber Ayşe Duvarcı (2005: 126-137), *Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar* adlı çalışmasında Anadolu'da var olan demonik varlıklar hakkında bilgi vermiş ve bu demonik varlıkların detaylıca tasvirlerini sunmuştur, bu demonik varlıklar şunlardır: *Karakoncolos, Congolos, Karakura, Kara korşak, Kamos, Kayış ayak, At binen cin, Çarşamba karısı, Ağırlık, Albastı, Enkebit, Hınkır Munkur, Demirkıynak, Cadı, Şeytan ve Peri*'dir.

Bahsedilen demonik varlıkların her birinin kendine özgü tasvirleri ve özellikleri bulunmaktadır. Ancak, bu varlıklara cinsiyet atfedilmesi dikkat çeken bir konudur. Cinsiyet atfedilen demonik varlıkların yanı sıra, cinsiyeti belirsiz veya cinsiyetsiz olanlar da mevcuttur. Cinsiyeti olduğuna inanılanlar ise Çarşamba karısı, alkarısı (albastı), cadı ve peridir ki bu demonik varlıklar dişi olarak tasavvur edilmiştir (Duvarcı, 2005: 128-131).

Öncelikle, saha çalışmalarında karşılaştığımız bir demonik varlığa dair memorat örneği bulunmaktadır. Bu anlatı, kaynak kişi Yusuf Yılmaz'dan (KK-1) derlenmiştir. Kaynak kişinin, babasının başından geçen ve kendisine aktardığı memorat şu şekildedir:

> Şimdi babam, Mehmet Küçük vardı Elmalı'da Vahap Küçük'ün babası onlarla ortaklardı. Bir gün işi düşüyor köye gidiyo, Elmalı köyüne. İşte oturuyorlar şu noldu, öbürü noldu, ortaklar ya dertleşiyolar. Geç vakıt oluyo, yatacak zaman oluyor gece. Mevsim de böyle sonbaharın sıkışığı dağın derler dağın bir meyve, onların yetişkin zamanı. Onlar ne kadar zor ediyo ki gitme, babam kalkıyo, diyo giderim. Yola çıkıyo iniyo. O yola Sıradağın derler, yolun adı. Biri Oklar biri Sıradağın. Diyor ben Sıradağın yolundan gidem. Ora da biraz taşlı maşlı. Devam ediyo geliyo. Biraz gelince kendine tuhaf bir ses geliyo. Hayvan mı insan mı olduğunu seçemiyo. Tama kıvıdan (hızlıca) geçiyo ya. Devam ediyo bir daha geliyo. Yaklaşmış sanki o sese gene çıkaramıyo. Bir üçüncüye de aynı ses olunca babam yoldan çıkmıyo. Bir tabancası varmış altılı o eski çarklı olanlardan onu çıkarıyo cebine koyuyo. Böyle yolda giderken şöyle gözü çalıyo ki bir dağının çotunda (dalında) bir şey var. O sesi o çıkarıyo. Kendisine üç dört metre uzaklıkta. Onu görebiliyor ama bir şeye benzetemiyo. Saçı omzundan aşağı inmemiş, omuzlarında. Fakat böyle tekerekçe (yuvarlak) çok kıvrışık, kıvırcık. Birbirine dolanmış iyice bakıyo babama diyo ki "Ne duruyon gel beni indir!" Babam da "Nasıl çıktıysan öyle in!" diyo. Diyo biz arkadaşlarla gündüz geldik dağın topluyak ben buraya çıktım, arkadaşlar da dağıldı giderken beni de almadılar ben burda kaldım gel beni indir. Babam aynı ağacın dibine gidiyo. Ağacın çotu babamın omuzlarında, öyle bişi. Hadi beni indir deyince babamda arkasını dönüyo böyle duruyo diyo sırtıma bin. Her ayağını bir omzundan aşağı bırakıyo. Boyu şu kadar (1 metreden az). İndirdim, elimi vurmadım diyo. Böyle boynumu uzattım yere indirdim, boynumu çektim diyo. Öyle çömeldi oturmadı, çömeldi yere bakıyo. Suratına ne kadar baktım diyo ayın ışığı ama suratını iyice göremiyom diyo. O saçı da böyle tekerekçene diyo. Ben durdum o durdu bana dedi ki "Yav beni burdan indirdin ne yapacaksan yap!". Ama diyo kadın sesi. Diyo "Dedim ben ne yapam?" Dedi ki "Bildiğin ne varsa yap!". Diyo dedim "Ben hiç bi şey yapmıyom da bi şey de bilmiyom!" ama geri geri çekindim. Çekindim şöyle bi on metre kadar gittim ama yönüm ona diyo, elim tabancada, diyo. Baktım kımıldamıyo. Orda da diyo diğer bir işte armut çalı malı var diyo. Onların duldasına gelmiş oldum, diyo. Döndüm yola koştum, diyo. Koştum düşeklerde durdum. Düşekler dediği o çöp döküyolar ya o derenin geri bu yarıki sırtı. Orayaçe geldim. Bir döndüm geriye baktım sağa sola bi şey yok, diyo. Koştum diyo çayın köprüde durdum. Ondan öte yavaş yavaş gittim. Kapıyı dövdüm diyo annem kapıyı açtı. İçeri gittik. Bana dedi ki "Ali sen korkmuşsun!". Dedim "Ana korkmadım!". Dedi ki "Oğlum ya korkmuşsun ya çok koşmuşsun!". Diyo dedim ki "Ana ben korkmadım ama koştum!". Demedim diyo sabah olunca Ali amcama anlattım. Diyo Ali amcam sade bunu dedi. Dedi ki "Sen elini vursan ya da ne yapacaksan yap dediğinde sen bir hareket yapsan o zaman belli olurdu ne olduğu". Çarpacak mı, seni yırtacak mı, dutacak mı, kayıptan bi şey. Sonra herkes işitiyo. Öyle başımdan o geçti, diyo. Ama ben onlan büro söze girince korkum gitti, diyo. Babam genç iken çok çabuktu, güçlüydü de. Diyo ben şöyle bakıyom bir yumrukta canını çıkarırım ama ne olduğunu bilmiyom ki, diyo.

Kaynak kişiden derlenen memoratta dikkat çeken bir unsur, demonik varlığın sesinin *kadın sesi* olarak tanımlanmasıdır. Bu durum, demonik varlığa atfedilen dişilliğin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bir diğer memorat örneği de şöyledir:

> İşte dedem, Hoca olan dedem sabah ezanı için abdest almak için evin içinde çeşme olmadığından köyün çeşmesine gitmiş. Gittiğinde iki tane insan kılığında huri ile karşılaşmış. Onların işlerini bitirmesi için bir kenarda biraz beklemiş. Hurilerden bir tanesi ciğer yıkıyormuş. Diğer huri yıkayana "O ne?" diye sormuş. Öbürü "Falanca ağanın gelininin ciğeri, doğum yaptı, onun ciğerini söktüm." demiş. O ağa da dedemmiş. Dualar okuyarak hurilere yaklaşıyor, bileklerinden yakalıyor. "O benim gelinim." diyor. Huriler kurtulmak için "Bizi bırak, senin kanının karıştığı, bezinin ulaştığı doğum yapan hanımlara dokunmayacağız." diyerek yemin ediyorlar. Dedem bu yemin üzerine hurileri bırakıyor. Huriler birkaç adım gittikten sonra "Bizi eğer biraz daha bırakmasaydın sana ölümün kolayını yani nasıl kolay ölüneceğini söyleyecektik." demişler ve kaybolmuşlar. Bu olaydan sonra bizim akrabaların hiçbirine albasması olayı olmaz. Bunun yanı sıra yakın olsun uzak olsun çevremizdeki doğum yapanlar dedemin namaz takkesi veya başka bir eşyasını götürerek yastığın altına koyarlar ve albasmasından kurtulurlar (Çobanoğlu, 2003: 125).

Vereceğimiz şu iki memorat örneğinde de demonik varlıkların gelin olarak tasavvur edildiğini görürüz. Nitekim bu varlıkların gelin olarak tasavvur edilmesi onlara dişillik özelliğinin atfedildiğini göstermektedir. Anlatılar şu şekildedir: "Vazonun bulunduğu yerleri eskiler "cin, cin önü" şeklinde anlatırlardı. Bu bölgede değişik olaylara şahit olunmuş. Geceleri ışık çıktığına, eğlenen gölgeler olduğuna şahit olmuşlar. Hatta bir gölge o kadar parlak beyaz ışıklıymış ki onun gelin olduğunu düşünmüşler" (Baysan, 2021: 556); "Doğumdan sonra, lohusalığım devam ettiği ve kırkımın çıkmadığı dönemde gece eşimle yatakta uyuyorduk. Gelinlikli birisi üzerime doğru gelmeye başladı. Ben kımıldanınca eşim uyandı. Erkeklerden korkarmış. Onun uyanmasıyla kedi şeklinde kapıdan çıkıp gitti" (Baysan, 2021: 558).

Bir sonraki memorat örneğinde yine dişilliğin atfedildiği Alkarısı'nı görürüz. Bu örnekten hareketle Alkarısı'nın eteği olduğuna inanıldığını, etekli olarak tasavvur edildiği çıkarımına varıyoruz. Anlatı şöyledir:

> İlk kızımın doğumunun ardından henüz kırk gün geçmemişti. Ben eşim uyurken kalkıp işe gittim ve mesaiden döndüğümde eşimden şu olayı dinledim: Hava sıcak olduğu için kırmızı çemberimi (yazma) çıkarmıştım. Sen çıktıktan sonra alkarısı geldi. Senin çıktığını bilmeme rağmen sana seslenmek istedim ama sanki irice bir insan göğsümün üstünde oturuyormuş gibi nefes almakta güçlük çektim. Fatiha, Nas, İhlas, Felak surelerini okuduğumda gideceği hatırıma geldi ve o anki telaş ile sırasını unutarak okuyabildiğim kadar okumaya çalıştım. Biraz vakit geçince göğsüm rahatladı ve alkarısı sanıyorum ki üstümden kalkmış oldu. Bu surelere ek olarak bir de sonradan aklıma gelen büyüklerin şu sözü geldi aklıma "yakalayabilirsen eğer eteğini tut çek, hatta gücün yeterse yırt" (Kızıldağ, 2023: 402).

Diğer memorat örneğine bakıldığında Alkarısı'nın çocukları olan bir anne pozisyonunda olduğu anlaşılmaktadır. Arslan, Çelikkaya ve Taşbaşı'nın (2016: 206-207) verdiği anlatıyı şöyle özetleyebiliriz: Bir çoban, dağda koyunlarını otlatırken, Alkarısı ve çocuklarının konuşmasına şahit olur.

Alkarısı, lohusa bir kadının yemeğine bir kıl olarak karışıp kadının içine girdiğini, kadının ciğerini sökerek dışarı çıktığını anlatır. Daha sonra Çoban, doğum yapan başka bir kadının yemeğindeki kılı fark edip kılı koyun postuna koyar ve Alkarısı'nı yakalar. Alkarısı daha sonra çocukları kandırarak kaçar. Giderken ev halkına "Tuz ekmeğinizi helal edin" der, ancak genç yaşta ölenlerin sebebini açıklayamadan suya atlayarak ölür.

Çarşamba karısına bakıldığında bu demonik varlık hakkında Duvarcı (2005: 128): "(Çarşamba cadısı) çarşamba günleri ortaya çıkan, dişi, korkunç görünüşlü bir varlıktır. Dolaşma hakkı bir günle sınırlı olduğundan her yeri çabucak gezer" demiştir. Duvarcı (2005:128) bir diğer demonik varlık olan Albastıya dair Pertev Naili Boratav (1976)'ın *Les Maitres De L'espace Sauvage, Pratiques Et Representations De L'espace Dans Les Communautes Mediterraneennes* adlı çalışmasından şu bilgileri aktarır: "Muğla'da denizden çıkan ve yalnız bırakılan çocukları çalarak dalgaların dibindeki evine götüren bir kadın olarak tasarlanmaktadır". Boratav'ın albastıya dair verdiği bilgide kadın tabiri dikkat çekmektedir. Dişiliğin atfedildiği bir diğer demonik varlık olan Cadı'ya dair verilen bilgi ise şöyledir: "(…) Rumeli'deki Türk yerleşim birimlerinde cadı kabulü, geceleri mezarından kalkıp dolaşan, saçı, başı dağınık, tırnakları uzamış, pis görünümlü, rastladıklarını öldüren bir kadın şeklindedir" (Duvarcı, 2005: 130). Peri de cinin dişisi olarak tasavvur edilmektedir (Kaya, 2010: 617). Bütün bu verilen bilgilerde kadın ya da dişi ibareleri göze çarpmaktadır.

Şakire Balıkçı'nın *Mardin Sahası Demonik Varlık Anlatıları* adlı çalışmasında, Mardin bölgesine özgü iki demonik varlık olan *Pirabok* ve *Ğanim*'den bahsedilmektedir. Pirabok, dişi bir cin olarak tanımlanmakta ve literatürde "albastı" ve "al karısı" rollerini üstlenen bir varlık olarak anılmaktadır. Pirabok, güzel bir kadın kılığına girip yakışıklı erkekleri kendine âşık eden bir masal figürü olarak karşımıza çıkar (Balıkçı, 2023: 785). Mardin sahasında bir diğer dişi demonik varlık olan Ğanim ise Nusaybin ve Midyat bölgelerinde yaşayan kişilerin anlatılarında ortaya çıkar. Ğanim de "albastı", "alkarısı" ve bazen de Pirabok ile benzer rollere bürünen bir memorat motifi olarak anılmaktadır (Balıkçı, 2023: 786).

Dişilliğin atfedildiği bir diğer varlık *Hıbılık*tır. Hıbılık hakkında Bayat'ın (2012b: 295) verdiği bilgilerden hareketle şunları söyleyebiliriz: Hıbılık, Anadolu'nun bazı bölgelerinde Karabasan'a benzer kötü bir ruh olarak bilinir ve genellikle kadın formunda tasavvur edilse de bazen erkek olarak da düşünülür. Uykuda olan insanların göğsüne basarak, onları hareket edemez ve konuşamaz hale getirir, hatta uyandırılmadıkları takdirde ölüme sebep olabilir.

Dişilliğin atfedildiği bir sonraki demonik varlık *Dönerge/Adamcıl*dır. Bayat'ın (2012b: 308) ifadelerinden hareketle şunlar söylenebilir: Dönerge inancı, kurt kılığına giren kadınları tanımlar ve özellikle geceleri başı açık ya da çıplak dışarıya çıkan kadınların başına gökten düşen bir deriyle kurda dönüşeceğine inanılır. Bu kadınlar, kurt donunda dolaşarak insanlara ve

hayvanlara zarar verirler ve genellikle "Adamcıl" olarak da adlandırılırlar. Dönergelerin kadın cinsinden olması dikkat çeker ve bu inanç, İslamiyet'e uydurulmuş olsa da başın ve saçın ruhu barındırdığı eski inançlardan beslenir. Başı açık olmanın, geceleri aktif olan demonik varlıklara karşı savunmasızlık anlamına geldiği düşüncesiyle, başın özellikle geceleri örtülü tutulması istenmiştir.

Türkiye ve Türkiye dışındaki Türklerde ortak olan demonik varlıklardan biri de *Kuyu Kızı*dır. Bayat'a (2012b: 309-310) göre, Azerbaycan ve Anadolu'da bilinen Kuyu Kızı, çocukları kuyuya yaklaşmaktan alıkoymak için ebeveynler tarafından kullanılmıştır. Başlangıçta bir koruyucu ruh olan Kuyu iyesi, zamanla çocukları korkutmak amacıyla demonik bir varlığa dönüşmüştür. Bu dönüşüm, koruyucu ruhların demonikleşmesi ve Kara iye statüsüne geçişiyle ilgilidir. Türk mitolojisinde zıtlıklar üzerine kurulu yapının bir parçası olarak, bazı koruyucu ruhlar zamanla işlevlerini kaybedip kötüleşmiştir. Bayat'ın (2012b: 280-281) ifadelerine göre, demonik varlıkların bazıları yeraltı dünyasının yansımalarıdır, bazıları ise koruyucu iyelerin zamanla demonikleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Diğerleri ise dinler ve farklı kültürlerin etkisiyle yeni formlar kazanmıştır. Örneğin, bir zamanlar kuyuyu koruyan Kuyu Kızı, çocukları kuyuya yaklaşmaktan alıkoymak için olumsuz bir varlık haline getirilmiştir. Benzer şekilde, Türkmen boylarında bilinen *Kara Kırnak* adlı su koruyucusu iye de zamanla kara iye olarak yeniden şekillenmiştir. Ayrıca, ölümle ilgili düşüncelerden türeyen Hortlak inancı da öteki âlem varlıklarının demonikleşmesini yansıtır.

Dişilliğin atfedildiği bir diğer demonik varlık *Kaftar*dır. Azerbaycan Türklerinin mitolojik inançlarında Kaftar, insan eti yiyen büyücü bir kadın olarak tasavvur edilir; Dağıstan'da ise *Kuşkaftar* adı verilen uzun saçlı ve iri göğüslü bir figür, çocukları kaçırıp yiyen bir varlık olarak tasvir edilir (Bayat, 2012b: 291).

Bir sonraki demonik varlık *Gulyabanı*dır. Kırgızların Gulbiyaban, Taciklerin ve Farsların Gulyavaru veya Gulyabanı dediği, kadın ya da kız şeklinde tasavvur edilen bu demonik varlık, bozkırlarda yaşar ve farklı şekillere girerek insanları isimleriyle çağırır, cevap verenlere zarar verir, bu zarar delirtmekten öldürmeye kadar varabilir ki gece yalnız kalan veya ıssız yerlerde uyuyan yolculara musallat olan bu ruh, aslında yol hamisinin olumsuz bir varyantıdır (Bayat, 2012b: 302).

V. Mustafayeva *Kaşkay folklorunda Demonik Varlıklar* adlı çalışmasında Kaşkaylarda bulunan *Al Cini*nden bahseder. Kaşkay toplumunda, insanlara zarar veren bir cin olarak tanımlanan "Al," özellikle hamile kadınlara ve yeni doğum yapmış lohusalara musallat olan bir dişi cin türüdür. Bu cinin, yalnızca doğum sırasında değil, doğumdan sonraki kırk gün boyunca lohusa ve bebeğine zarar verebileceğine inanılmaktadır (Mustafayeva, 2022: 759). Bu anlamda Anadolu'daki Al inancı ile örtüştüğü görülür.

Kırgızlarda bulunan demonik varlık örneklerine baktığımızda ilk olarak karşımıza *Cezkempir* çıkmaktadır. Türk mitolojisinde, "al ruhu" ile ilişkilendirilen ve insanların yaşamlarını olumsuz etkilediğine inanılan dişil kara iyelerden biri, yaşlı bir kocakarı şeklinde tasvir edilen bir varlık olarak tasavvur edilir (Durbilmez ve Gümüş, 2022: 60).

Kırgız sözlü geleneklerinde, "Celmoguz" adıyla anılan yedi başlı dev, *Cez Tumşuk/Cez Tırınak*, *Cez Kempir* ve *Mastan Kempir* gibi isimlerle de tanınmaktadır. Bu devlerin yardımcıları ve ulakları olarak tasvir edilen varlıklar, *alkarısı türünden* olup, insanların ciğerini yemeyi ve kanını içmeyi arzulamaktadırlar (Çeribaş, 2013: 190). Bununla birlikte Çeribaş (2013: 186-188), şu bilgileri verir: Kocakarı Mastan Kempir karakteri, Kırgız sözlü edebiyatında "Celmoguz" "Cez Kempir" ve "Mastan Kempir" isimleriyle de bilinmektedir. Celmoguz, sadece Kırgızlar arasında değil, aynı zamanda Türkistan, Kafkasya, Anadolu ve Sibirya'daki tüm Türk topluluklarında da yaygın bir figürdür. Bu demonik varlık efsane, masal ve destanlarda sıkça karşılaşılan varlıklardan biridir. Celmoguz, üç farklı şekilde tanımlanmaktadır: Cez Tırnak Kelin Elesi (Gelin Kılığındaki Cez Tırnak), Celmoguz Kempir Elesi (Yaşlı Kadın Kılığındaki Celmoguzlar) ve son olarak Ceti Baştuu, Calgız Közdüü Celmoguz Elesi (Yedi Başlı Tek Gözlü Celmoguz). Bu demonik varlığın alkarısı türünden olması, gelin kılığına ve yaşlı kadın kılığına girmesi veyahut o şekilde tasavvur edilmesi dişilik bahsi açısından dikkat çekicidir.

Er Kökşö Destanı'nda, celmayan adlı yürüyen deveye binen "kargaburunlu kazık ayaklı" bir kempirden söz edilmektedir. "Kempir" kelimesi, "koca karı" anlamına gelir ve Kırgız ve Kazak halk hikâyelerinde Cez Tumşuk (bakır gaga), Cez Tırmak (bakır tırnak) veya Mastan Kempir gibi adlarla da anılmaktadır (Çöloğlu, 2023: 166). Yine Er Töştük Destanı'na bakıldığında anlatıda geçen Celmoguz, yaşlı bir kadın (Alimova, 2015: 14) olarak tasavvur edilir.

Daha sonra Türk dünyasında ortak sayılabilecek olan *Al barstı* adlı varlıktan bahsetmek gerekir. Bu demonik varlık dağınık ve dalgalı saçlara, içe çökmüş yanaklara sahip, uzun boylu ve çirkin görünümlü bir kadın olarak betimlenir (Durbilmez ve Gümüş, 2022: 61). Bununla birlikte Durbilmez ve Gümüş'ün (2022: 68) şu ifadeleri cinsiyet atfı bağlamında önem arz etmektedir: Celmoguz, Cezkempir, Ceztumşuk ve Ceztırmak gibi isimlerle anılan ve yeraltı ruhlarının annesi olarak tasavvur edilen kara iye, al ruhu etrafında şekillenmiştir. Aynı zamanda Albarstı adıyla destanlarda geçen ve neredeyse tüm Türk boylarının inanç sisteminde kendine yer bulan kara iye de kadın kökenli demonik varlıklardan biridir.

Ayrıca değinilmesi gereken bir diğer demonik varlık Oburdur. Ubır, Obur, Upır, Yüer, Vubur/Vobur/ Vupar, Vuver ve Hohan/Hortlak/Horttan adlarıyla bilinen bu demonik varlık Karaçay-Malkarların inancına göre kadın formundadır ve geceleri nehir kenarına giderek, kıyafetlerini çıkarıp kum üzerinde yuvarlanarak bir kurda dönüşür ve koyunları yer (Bayat, 2012b:

288). Başkurt folklorunda Ubır, ruhunu şeytana satarak sihir ilmini öğrenen kişinin hortlamış ruhu olarak tanımlanırken, Batı Sibirya Türklerinde ölen bir cadının ya da intihar eden birinin mezarından çıkan ruhu olarak bilinir (Bayat, 2012b: 288).

Bütün bunların yanı sıra Bayat *Türk Mitolojik Sistem 2* adlı çalışmasında *Kadın Başlangıçla İlgili Demonik Varlıklar* başlığı altında dişilliğin atfedildiği demonik varlıklardan bahsetmiştir. Bayat'ın (2012b: 318-321) verdiği, dişilliğin atfedildiği demonik varlıkları ve bu varlıklar hakkında verilen bilgileri şöyle sıralayabiliriz: İlk olarak Özbeklerde *Jelmauz-Kempir* veya *Jelmaguz-Kempir* isimleriyle bilinen demonik varlıktan bahsetmek gerekir. Mitolojik Ana modellemesinde değerlendirilen bu varlık iri vücutlu yedi başlı bir mitolojik kahraman olarak şekillenir. Kayıpov (1990)'un bu varlığın tasvirine dair ifade ettiklerini Bayat (2012b: 318) şöyle verir: Kasaday apak çaçı bar (Ak örtük gibi ak saçı var)/ Bir başında kempirdin (Bu yaşlı kadın yalnızdır)/ Sanasa jeti başı bar (Saydıkta yedi başı var)/ Janı soku atı bar (Canı atındadır). İkinci sırada gelen ve kadın olarak tasavvur edilen bir diğer demonik varlık *Jeztırnak*tır. Anadolu'da ve Azerbaycan'da *Demir Tırnak* olarak da bilinen bu varlığın ormanda yaşadığına inanılır, başı köpek başı biçiminde olan dağ ruhunun kızı olarak algılanır ve bugünkü görünümü itibariyle bir demonik varlıktır (Bayat, 2012b: 320).

Dişi olarak inanılan bir diğer varlık da *Hal Anası* veya *Hal Nenesi*dir; sulu yerlerde veya suyun dibinde olduğuna inanılan bu demonik varlığın su kültüyle ilişkili olduğu görülür ki Hal anasının yeni doğum yapmış kadının ciğerini nehirde temizleyip yediğine inanılır (Bayat, 2012b: 325). Bu anlamda Anadolu'daki al ruhuyla benzerlik göstermektedir.

Dişi olarak tasavvur edilen bir diğer demonik varlık *Erdoy/Ardoy*dur. Bayat (2012b: 340), Erdoy/Ardoy hakkında şunları ifade eder: Azerbaycan ve Anadolu'nun bazı bölgelerinde (Kars, Iğdır, Artvin) bilinen Erdoy, tıpkı Albastı gibi atlara musallat olup sabaha kadar onlara biner. Erdoy'u yakalamak için yapışkan maddeler ve iğne kullanılır; yakalandığında eve bereket getirdiğine inanılır. Ancak Albastı'dan farklı olarak, Erdoy sarışın ve çok güzel bir varlık olarak tasavvur edilir ve bazen insanlarla evlendiği düşünülür. Bu evlilikler ise uğursuz kabul edilir.

Demonik varlıkların insan tabiatına aykırı olduğu, zıtlık teşkil ettiği, insanlara zarar verdiği ve hatta bazen onları öldüren varlıklar olduğu inancının hâkim olduğu bilinmektedir. Bu varlıkların tasavvuru da tabii olarak korkutucu bir şekilde olmuştur. Bu bağlamda, çalışmamızın giriş kısmında sorduğumuz "Dişi olarak tasavvur edilen demonik varlıklara bu dişilliğin atfedilmesinde hangi etkenler rol oynamış ve geçmişten gelen hangi inançlar, düşünceler ve uygulamalar etkili olmuştur?" sorusunun yanıtlanmasının gerekli olduğu kanaatindeyiz. Bahsi geçen soruya cevap bulabilmek için Türklerin kültürel kodlarının ve yaşam felsefelerinin kaynağı konumunda olan Türk şamanlığına ve Türk mitolojisine eğilmenin,

Türklerin özellikle sözel ürünler olmak üzere genel olarak yaratımlarına bakmanın son derece faydalı olacağını ifade edebiliriz.

Türk şamanlığında kadının, özellikle ibadetler bağlamında, bazı durumlarda ikincil bir konumda yer aldığı görülmektedir. Bayat (2006: 30-66), Gök tanrı için yapılan kurban sunularına kadınların katılamadığını belirtir. Ayrıca, demirci inancında kadınların demircinin kutsal eşyalarına (körük, örs, çekiç vs.) ve şamanın kutsal davuluna dokunmaları yasaktır. Bunların yanı sıra şamanlıktaki diğer uygulamalarda da bu durumu görmek mümkündür. Bayat (2006: 81), A.A. Popov'dan (1947) şaman adayına şamanlık görevinin verilmesi sürecinde, adayın bu görevi kabul etmek istememesi durumunda, ölmüş bir kadın akrabasının yıkanırken kaburgalarına dokunması gerektiği ve ancak bu şekilde şamanlık görevinden azledilebileceği bilgisini aktarır. Buradan, şaman adayının *mundar* olması (Bayat, 2006: 81-82) söz konusudur. Bu mundarlık da belirttiğimiz gibi şaman adayına bu görevin verilmemesine sebep olacaktır. Adayın ölmüş yakınının kaburgalarına dokunması sonucunda mundar olması aslında dokunduğu, temas ettiği nesnenin özelliklerini alması anlamına gelir ki (burada, temas büyüsü hatırlanmalıdır) bu da bize adayın dokunduğu nesnenin de mundar olduğunu düşündürmektedir.

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda bu ve buna benzer uygulamaların şamanlıkta birçok şekilde pratiğe döküldüğünü söylemek mümkün olmaktadır. Bayat (2006: 82), kara (kötü) şamanlara uygulanan şamanlıktan menetme pratiği hakkında N.P. Dırenkova'dan (1930), "Kötü şamanların gücünü geri almak için ellerini ve kollarını bağlayarak bir kadının başının üzerinden geçmesini sağlarlar. Bu durumda, kötü şamanın yeteneği ve gücü geri alınmış olur" bilgisini aktarmıştır.

Bununla beraber şaman adayının şaman olma sürecinde ruhlar tarafından verilen ruhsal ve fiziksel hastalıkların ıstırabına kadın eşyalarının iyi geldiğini biliyoruz, nitekim böyle olunca ruhların o kişiye yaklaşmadıkları inancı söz konusudur (Bayat, 2006: 82). Şunu ifade etmek gerekir ki şamanlıktaki bu tür uygulamalarla kadına ikincilliğin atfedildiği görülmektedir. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi bu durum belli başlı pratiklerde kendini göstermektedir. Şamanlıktaki kadına dair yaklaşımlar ve kabuller doğrultusunda genel bir yargıya varmak yanlış olacaktır. Nitekim şaman adayının gelişim aşamasında eğitim maksadıyla yaşlı bir kadına verilmesi, adaya şamanlık özelliği kazandırmada -ruhani açıdan da olsa- onu bir kadının emzirmesi ve şamanı şaman yapan ruhun kadın olarak tasavvur edilmesi, kadın şamanların statüsünü muhafaza ettiklerini, ayrıca toplumsal örgütlenme açısından da kadın şamanların önemli bir vazife üstlendiklerini göstermektedir (Bayat, 2006: 46-57).

Ayrıca ifade etmek gerekir ki kadının ailedeki konumu ve ocağa olan hâkimiyeti göz önüne alındığında *ilk şamanlık*, *kadınlık* bağlamında düşünülmüştür: "Kadın, Sibiryalı bir halk olan Çukçi atasözünde denildiği gibi, doğası itibarı ile şamandır veya doğal olarak şamandır. Sadece Çukçiler

değil, birçok kavimler de kadınları *ilk şaman* olarak kabul eder" (Bayat, 2012a: 22). Bayat'ın (2012a: 47) ilk şamanın kadın olması düşüncesine dair şu ifadeleri son derece önemlidir: Kadınların doğurganlığı ve ev içindeki rolleri, onları toplumun biyolojik ve manevi merkezi yapmıştır. Tarihsel ve sözlü kaynaklar, kadınların şifacı, kâhin ve ilk şamanlar olarak önemli roller üstlendiklerini gösterir. Bu anlamda Şamanlığın başlangıçta kadın eksenli bir yapı olduğu düşünülmektedir.

Erkek şamanların kadın elbisesi giymesinin sebebi de bu olsa gerektir ki Y. Z. Yörükân'ın şu ifadeleri dikkate değerdir: "Türklerde ana diye çağrılan mabutlar daima esirgeyen ve yargılayan tanrılardır. Ata diye anılan ilahlar, ekseriyetle çarpan ve korkutan tanrılardır. Bundan dolayı şamanların hâmî ruhları kadındır ve ayin esnasında kadın elbisesi giymelerinin sebebi de bu olsa gerektir" (Yörükân, 2014: 58). Bununla beraber Türk şamanlığında erkek şamanların da kadın elbisesi giydiği bilinmektedir (Bayat, 2006: 106).

Abdülkadir İnan'a göre, bazı şamanistlerde en güçlü şamanların kadınlar olduğuna dair bir inanç vardır ve İnan, eski devirlerde şamanlığın kadınlara mahsus bir sanat olduğunu gösteren işaretler bulunduğunu belirtir; özellikle Yakutlarda, erkek şamanların özel cübbeleri olmadığı zaman kadın elbisesi giyerek ayin yaptıklarını, şaman cübbelerinin göğüs kısmında kadın memelerini temsil eden yuvarlak metal süslemelerin yer aldığını ifade ederek şamanların ve Müslüman baksıların genel olarak uzun saç bıraktıklarını vurgular (İnan, 1986: 89).

Bununla beraber burada sorulması gereken bir sorunun fikir vereceği kanısındayız: İlk şamanın erkek olduğu düşünülürse ya da varsayılırsa neden sonraki dönemlerde *erkek şamanların bir kısmı* şamanlık görevini icra etmeden önce kadın giysisi giyerlerdi ve kadın şaman gibi görünmeye çalışırlardı? Kesin bir yargıya varmamakla beraber dişilliğin bir göstergesi olan kadın şamanların bir dönem Şamanlık kurumu üzerinde bariz, etkili ve şekillendirici bir etkiye sahip oldukları görülmektedir ve İnan'ın da açıklamasında belirttiği üzere *şamanlığın kadınlara mahsus bir sanat olduğunu gösteren emarelerin olması* ilk şamanın kadın olması düşüncesini güçlendirmektedir. Burada ilk şamanlığa dair görüşlerin dişilliğe olan temayülü belirtilmekle beraber kesin bir anlayışla ilk şamanlığı kadınlara ya da dişiliğe atfetmek gözetilmemiştir. İlk şamanın erkek ya da kadın olmasından ziyade bizim için önemli olan kısım kadınlığın ya da dişilliğin atfedilmesinin arkasında yatan sebeplerdir. Nitekim ilk şamanın kadın olmasına dair yapılan tasavvurların sonraki dönemlerde demonik varlıklara dişilliğin atfedilmesinde etkili olabileceği olasıdır.

Bütün bu ifade edilenler göz önünde bulundurulduğunda şöyle bir sorunun akla gelmesi mümkündür: İlk şamanın kadın olması ya da şamanlık müessesesinin cinsiyet bağlamında kadın esaslı olarak düşünülmesi, tasavvur edilmesi söz konusuyken neden şamanlık müessesesinde -bazı erkek şamanların kadın elbisesi giymelerine rağmen- erkek şamanlar ön plana çıkmıştır? Erkeklerin ön plana çıkmasında iki gelişmenin çok büyük

etkisinin olduğu söylenebilir, bunlardan bir tanesi ve en önemlisi erkeğin demiri işlemeye başlaması, ikincisi de erkeklerin avcılıkla beraber öne çıkan pozisyonudur ki şu bilgiler ifade ettiklerimizi destekler mahiyettedir: Demircilik, Türklerin avcılık ve çobanlık faaliyetlerinin gelişmesiyle ortaya çıktı ve büyük bozkır devletleri kurduklarında önemli bir toplumsal meslek haline geldi. Bu süreç, toplumda erkeklerin rolünü öne çıkaran bir avcılık dönemini başlattı (Bayat, 2006: 65).

Verilen şu bilgiler de avcılığın gelişmesiyle erkeklerin toplumsal hayatta ön plana çıktığını destekleyen ifadelerdir: "Kadın şamanlık mesleğinin sonradan avcılığın gelişmiş dönemlerinde erkeklerin eline geçtiği varsayılmaktadır. İş bölümünde geçimi sağlayan bütün araçların erkekler tarafından benimsetilmesi, erkek şamanların ortaya çıkmasına ve toplumsal ritüellerin dışında bütün sosyal arenaya hâkim olmasına neden oldu" (Bayat, 2006: 129).

Şamanlık kurumunu, kadın ve erkek arasındaki iş bölümüne dayalı pozisyon farklılıklarının etkilediği söylenebilir. Erkeğe verilen zor görev ve sorumluluklar onu ön plana çıkarmıştır ve tabii olarak kadın geri planda kalmıştır. İlk şamanın kadın olmasına ve kadın şamanların erkek şamanlardan daha güçlü olduğu inancına (Bayat, 2006: 128) rağmen kadının geri planda kalmasında sosyal hayatın ve onun bazı yaptırımlarının büyük etkisinin olduğu inkâr edilemez niteliktedir.

Şaman-demirci-kötü ruh üçlemesi bağlamında düşünüldüğünde demonik varlıklara dair bazı inanç ve uygulamalar da anlam kazanmaktadır. Demirin erkekler tarafından işlenmesi, Şamanlık inancında demircilerin şamanlardan daha güçlü kabul edilmesiyle ilişkilidir; örneğin, bir şamanın demirciye zarar veremeyeceği, ancak demircinin şamana zarar verebileceği inancı vardır (Kara, 2017: 230-231). Kötü ruhların demircilerden korktuğu ve demirden yapılmış eşyaların, demonik varlıklardan korunmak için kullanıldığı düşünülmektedir. Bu nedenle, kötü ruhlardan korunmak amacıyla yastık altına makas, iğne, çuvaldız, firkete, bıçak veya demir parçaları konulması geleneksel bir uygulamadır. Bayat'ın (2012b: 296) verdiği şu bilgiler ifade edilenleri desteklemektedir: Karabasan veya Bastırık'ın kadın demonlar arasında yer alabileceği düşünülür. Albastı'da olduğu gibi, Karabasan'dan korunmak için de demir eşyalar kullanılır; yatarken yastığın altına demir parçası, bıçak veya makas koymakla önlem alınmış olur. Karabasan'ın aile-ocak ruhları kategorisinden çıkarılması ve bu durumu temsil eden erkek egemenliğine dönüşmüş demirin, bu demonik varlığın düşmanı haline gelmesi, eski kutsal kadın inancının sistematik bir kalıntısını göstermektedir.

Türk şamanlığındaki demonik varlık inancına döndüğümüzde, demonik varlıkların yani diğer bir söylemle kötü ruhların lideri (Ozan, 2015: 42) konumunda olan Erlik karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda Erlik için yapılan tasvirler dikkat çekicidir. Nitekim bir zamanlar Erlik'in kadın olarak tasavvur edildiği bilinmektedir ki konu ile ilgili olarak Bayat şunları ifade

eder: Erlik, Altay-Sayan halklarının Şamanist inançlarına göre başlangıçta kadın olarak tasavvur edilmiş, zamanla erkek formuna geçiş yapsa da biseksüel bir konumda kalmıştır. Şaman dualarında Erlik'in iri göğüslü kadın olarak anılması da bu eski tasavvurun kanıtlarındandır (Bayat, 2011: 332).

Bununla beraber Erlik'ten çocuk istenilmesi, edilen duadan ve yapılan kurbandan sonra dünyaya gelen çocuklara Erlik'ten gelen, Erlik'ten doğan anlamlarını taşıyan isimler verilmesi bunun başka bir göstergesidir (Bayat, 2011: 333). Kadın olarak tasavvur edilme sadece yer altının demonik lideri olan Erlik'e özgü değildir, yine onun çocuklarından ikisi de kadın olarak tasavvur edilir: Sekiz gözlü Kiştey Ana ve Erke Soltan (Bayat, 2011: 345). Erlik gibi onun çocuklarından bazılarının da kadın olduğuna dair inancın hâkim olduğu görülmektedir.

Demonik inancın yansımalarını Türk kültürü için bir hazine konumunda olan Dede Korkut Hikâyelerinde de görmek mümkündür. Dede Korkut Hikâyelerinden *Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destanda* Oğuz'dan bir çobanın pınar başında bir peri ile birlikte olması söz konusudur ve bu birlikteliğin sonucunda demonik bir yapıya sahip olan Tepegöz doğar (Ergin, 1989: 15). Hikâyenin ilerleyen kısmında ise Tepegöz'ün, Oğuz'un başına çeşitli belalar açtığını görmek mümkündür (Ergin, 1989: 16). Nitekim bir insanla demonik bir varlık olan periden meydana gelen bir canlının mahiyeti hakkında Bahaeddin Ögel'in ifade ettikleri manidardır:

> "Çoban'ın, Peri kızı ile evlenmesi": Burada, bir insan ile bir ruhun birleşmesi söz konusudur. Çoban, *Kara kemik*'ten yani halktan bir kişidir. Ne bir han oğludur ve ne de devlet kuran bir kişidir. Bundan dolayı onun "kötü bir ruh" ile karşılaşmış olması, düşünülebilir (…) Ancak Türklerde insanlara kötülük getiren ruhlar ile *kötü* yer ruhları da, yok değildir. *İslamiyet*, Çoban'ın yaptığı bu *zinâyı*, kendi topluluğunu da cezalandıran bir suç olarak göstermiş ve masala böyle bir anlatış vermiş olabilirdi (Ögel, 1995: 66).

Nitekim verilen şu bilgiler de bahsedilenleri desteklemesi açısından son derece önemlidir: Erlik'in kaosun simgesi haline gelmesi, onun "şaşı demonik varlık" olarak adlandırılmasıyla da bağlantılıdır. Türk folklorunda tek gözlülük ve şaşılık, öteki dünyayı temsil eden ve normal olanın tersini simgeleyen olgular olarak görülür, bu da öteki dünyanın bizim dünyamıza zıtlığını vurgular (Bayat, 2011: 338). Bu bilgilerden hareketle Tepegöz'ün yer altı dünyasından yani demonik varlıklardan izler taşıdığı, demonik bir parçaya sahip olduğu çıkarılabilir. Basat ile Tepegöz hikâyesi, demonik varlıklara olan inanca dair izler taşıması açısından ve ayrıca demonik bir varlık olan peri ile insanın birlikte olmasının sonuçlarını göstermesi açısından değerli bir örnek olma özelliğine sahiptir.

Türk kültür ve inancında tabii olarak dişillik her zaman kötü olan olağanüstü varlıklarla veya olağanüstü durumlarla ilişkilendirilmemiştir. İyi ve güzel ilişkilendirmenin en iyi örneklerinden birini Altay Türklerinin, *Yaratılış Efsanesi*nde görmek mümkündür. Burada Tanrı Ülgen'e yaratma ilhamını kadın olarak tasavvur edilen Akine (Ak ana / Ak Ene) vermektedir (Ögel, 2010: 433). Altay Türklerinin *Yaratılış Efsanesi*nde Tanrı Ülgen'e

yaratma şevki veren ve iyi bir ruh olan *Ak ana* dişi olarak (Koçak, 2018: 110) tasavvur edilmiştir. Ak ana hakkında verilen şu bilgiler de önem arz etmektedir:

> Anne arketipinin temel özelliklerini, Türk mitolojisinde "Ak Ene", "Umay", "Od Ene veya ateş ruhu", dolaylı olarak "Alkarısı" karşılamaktadır. Yaratılış anlatmasında ilham verici Ak Ene, toprak ve suyun sahibi kabul edilen yer-su iyeleri ve kadın ve çocukların koruyucu ruhu anne arketipinin bir yönünü oluştururken, Alkarısı tehlikeli ve zarar veren gücünü simgeler (Fedakâr, 2014: 9).

Türk destan yaratımında önemli bir konuma sahip olan Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un eşlerinin kutsal bir şekilde indiği veya kutsal olarak görülen nesnelerin içinden çıktığı görülür. Oğuz'un birinci eşi bir ışık hüzmesinden inmiştir (Çobanoğlu, 2007: 125). Oğuz, ikinci eşini ise Türkler için kutsal olan (Özarslan, 2003: 95) ve dolayısıyla saygı gören (Koçak ve Gündoğdu, 2018: 106) ağaç kovuğunda bulur (Çobanoğlu, 2007: 125).

Destanda Oğuz'un eşlerinden ilki gökten bir ışık hüzmesi içerisinden inerken bir diğerini de Oğuz, ifade ettiğimiz gibi, kutsal olan ağaç içerisinde bulmaktadır. Oğuz'un eşleri bu anlamda ona bir Tanrı hediyesidir. Bu nedenle Oğuz'un eşi olan kadınlara kutsallık atfedilmiştir denilebilir.

Türk kültür ve inancında önemli bir yer tutan demonik varlıklara atfedilen dişillik anlayışının, çeşitli etkenler tarafından şekillendirildiği görülmektedir. Türk mitolojisi ve şamanizmi üzerine yapılan incelemeler, bu varlıklara yüklenen dişillik kavramına dair fikir vermekle kalmamış, aynı zamanda bu tasavvurların ve inançların tarihsel süreçteki gelişim ve dönüşümü hakkında da bilgi sunmuştur. Özellikle günümüze kadar ulaşan ve halen varlığını sürdüren memoratların, bu dinamik yapıyı koruduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca, Türklerin farklı dönemlerde benimsedikleri inançların ve bu inançlara dayalı ritüellerin, erillik ve dişilliğe bakışlarını da derinden etkilediği anlaşılmaktadır.

Sonuç

İlk şamanın kadın olmasına dair düşünceler, Yaratılış efsanesinde Tanrı Ülgen'e yaratma şevkini kadın olarak tasavvur edilen Akana'nın (Akine) vermesi ve Oğuz'a eşlerinin Tanrı tarafından hediye edilmesi kadına ve diğer bir anlamda dişilliğe verilen büyük değeri ortaya koyan örneklerdir. Bununla birlikte kadının geri plana düşmesine neden olan ve demonik varlıkların tasavvurunu etkileyen önemli gelişmelerin varlığı da yadsınamaz. Türk şamanlığında ilk şamanın kadın olduğuna dair inançların var olmasına rağmen avcılık hayatı ve demirin işlenmesi kadını ister istemez geri plana itmiştir. Ayrıca Türkler üzerinde büyük etkisi olan Şamanlıktaki bazı uygulamaların (mundar olma, kadın kaburgasına dokunma, kadın iç çamaşırı ile şamanlık görevinden menedilme vb.) kadının kutsallığına veya değerine karşı olan olumlu bakışı, olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Bu anlamda Türk mitolojisi içerisinde iyi olarak tasavvur edilen ak iyelere karşı tutumun değişmesi ve bundan kaynaklı olarak da inançta meydana gelen değişimler anlam kazanmaktadır. *Ev-Ocak* ve *Mitolojik Ana* kültü bağlamında

vuku bulan, kadının ocağa sahipliği meselesi ev iyelerinin bereketi sağlaması düşüncesiyle birleştiği zaman bu durum ev iyelerinin dişi olarak tasavvur edilmesine neden olmuştur ve bu ayrıca bahsi geçen tasavvurun ve inancın pekişmesini de sağlamıştır. "İyi" iyelerin bir kısmının zamanla "kötü" iyelere dönüştüğü düşünüldüğünde doğal olarak kadın şeklinde tasavvur edilen ve dişillik atfedilen bu varlıkların daha sonra "kötüye (karaya)" evrilmesi bu düşüncenin tabii bir sonucu olsa gerektir. Kadim Türk inanç yapısında önemli bir yere sahip olan özellikle kadınların ve çocukların koruyucusu olan tanrıça Umay'a dair tasavvurlar ve inançlar bunun göstergesidir. Umay'ın Ak Umay ve Kara Umay olmak üzere iki şekilde varlık göstermesi Türk mitolojisindeki diktonomiyi (ikili karşıtlık, zıtlık) teşkil ettiği gibi Umay başta olmak üzere bahsi geçen varlıklara dair inançsal evrimin de şekillenişini göstermesi açısından önem arz etmektedir. Bununla beraber anlatı içerisinde değindiğimiz ebeveynlerin çocukları korumak için korkutma gereksinimi duymaları ve bunu yaparken de aslında koruyucu olan yani ak iye pozisyonunda olan varlıkları kullanmaları koruyucu, ak iyelerin zamanla demonlaşmasına sebep olmuştur. Çocukları korkutmak için söylenen "Öcü gelir" vb. gibi ifadelerle "Umacı gelir" söylemlerinin birlikte ya da aynı ortamda art arda kullanımları Umay'dan Kara Umay'a yani Umacı'ya, Umacı'dan da Öcü'ye olan inançsal evrimin bir göstergesidir. Bu anlamda Umay sözcüğünün etimolojik açıdan Öcü'ye evrilmesine (Umay>Umacı>Öcü) dair olan görüşlerin olasılığı da artmıştır, denilebilir.

Öyle ki daha önce de belirttiğimiz gibi bu inanç daha sonra demonik varlıkların lideri pozisyonunda olan Erlik'e kadar yansımış, bir zamanlar Erlik kadın olarak tasavvur edilmiştir. Yine İslam inancının da değişen bakış açılarında etkisinin olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Kültürel belleğin ve kültürel kodlamanın gelecek kuşaklar üzerindeki işlevi ve etkisi düşünüldüğünde dünden bugüne, bazı inanç, kanı ve kabullerin cinsiyet esaslı düşüncede telakki edildiği söylenebilir. Bireylere verilen rollerin, sorumlulukların ve cinsiyetle ilgili oluşan kalıp yargıların da kültürel bellek ve kodların taşıdığı verilerden etkilendiği ifade edilebilir. Türk şamanlığı, Türk mitolojisi ve bu çerçevede ortaya çıkan yaratımlar dikkatlice incelendiğinde, geçmişten günümüze cinsiyet bağlamında ortaya çıkan birçok düşüncenin ve uygulamanın kaynağına dair fikir sahibi olmanın mümkün olacağı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Abdurrezzak, A. O. (2021). Halk inançlarının işlevleri ve düşünsel temelleri. *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, 5(18), 155-168.

Alimova, C. (2015). Er Töştük ve Coodarbeşim destanlarında kullanılan celmoguz motifi üzerine. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 39, 7-14.

Arslan, A. vd. (2016). Türk kültürü bağlamında Ağrı ili alkarısı inanışları. *Milli Eğitim Dergisi,* 45(212), 201-210.

Balıkçı, Ş. (2023). Mardin sahası demonik varlık anlatıları. *Folklor Akademi Dergisi,* 6(2), 778 – 792.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2007). Kâşgarlı Mahmut'un, "Divânü Lügâti't-Türk" eserinde mitolojik dünya modeli ile ilgili bazı kavramlar*. Journal of Turkish Linguistics*, 1 (1), 3-12.

Bayat, F. (2010). Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın şamanlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(13), 44-51.

Bayat, F. (2011). *Türk mitolojik sistemi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2012a). *Türk kültüründe kadın şaman.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2012b). *Türk mitolojik sistemi 2*. İstanbul: Ötüken Neşriyatı.

Baysan, M. (2021). Kütahya'da derlenen memorat örnekleri üzerine inceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 14(34), 553-572.

Çeribaş, M. (2013). Kırgız Türklerinin mitlerinde ve efsanelerinde olağanüstü varlıklar, bu varlıklara dair anlatmalar ve inanmalar. *Türkbilig, Bengü Bitig Dursun Yıldırım Armağanı*, (ed.: B. Gül vd.), 173-200, İstanbul: Öncü Kitap.

Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk halk kültüründe memoratlar ve halk inançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2007). *Türk dünyası epik destan geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2011). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çöloğlu, R. (2023). Kırgız destanlarındaki Kökçö ve Koşoy ile Kazak destanlarındaki Kökşö ve Kosay üzerine bir inceleme. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi,* 11(34), 151-171.

Dökmen, Z.Y. (2017). *Toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Durbilmez, B. - Gümüş, Ş. (2022). Kırgızistan'da kara iyeler ve devlerle ilgili inanışlar: Kırgız-Türk destanlarından örneklerle. *Millî Folklor,* 17(133), 58-70.

Duvarcı, A. (2005). Türklerde tabiat üstü varlıklar ve bunlarla ilgili kabuller, inanmalar, uygulamalar. *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,* 32, 125-144.

Eliade, M. (2014). *Şamanizm ilkel esrime teknikleri* .3. Baskı, (çev.: İ. Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

Ergin, M. (1989). *Dede korkut kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Fedakâr, P. (2014). Besleyen mi, öldüren mi: Türk mitik tasavvurunda anne arketipinin antropomorfik görünümleri. *Millî Folklor,* 26 (103), 5-19.

Hoppál, M. (2014). *Avrasya'da şamanlar*. (çev.: Bülent Bayram - H. Şevket Çağatay Çapraz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ilıcak, N.G. (2020). Mehmed Emin Tokadî hakkında oluşturulan memorat örnekleri. *Turkish Studies - Language and Literature,* 15(1), 207-221.

İnan, A.K. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Jung, C.G. (2015a). *Feminen dişilliğin farklı yüzleri*. (çev.: Tuğrul Veli Soylu), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jung, C.G. (2015b). *Maskülen erilliğin farklı yüzleri*. (çev.: Didem Gamze Erdinç), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kara, E. (2017). Türk *destanlarında şamanistik unsurların tespiti ve değerlendirilmesi.* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaya, D. (2010). *Türk halk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kızıldağ, H. (2024). Kurgusal memoratların geleneksel memoratlarla mukayesesi. *The Journal of Academic Social Science,* 144(144), 391-404.

Koçak, A. (2018). Karaçay-Malkar nart destanlarında kaotik varlık olarak Emegen/ler. *Aydın Türklük Bilgisi,* 4(7), 109-122.

Koçak, A. - Gündoğdu, S. K. (2018). Kahramanın yolculuğunda dişil varlıklar: Karaçay-Malkar nart destanları örneği*. Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature,* 4(1), 101-125.

Kumartaşlıoğlu, S. (2014). Türk kültüründe ateş ve ocak iyeleri. *Karadeniz Araştırmaları*, 43, 175-190.

Louann, B. (2011a). *Erkek beyni*. (çev.: Gül Tonak), İstanbul: Say Yayınları.

Louann, B. (2011b). *Kadın beyni*. (çev.: Zeynep Heyzen Ateş), İstanbul: Say Yayınları.

Mustafayeva, V. (2022). Kaşkay folklorunda demonik varlıklar. *Türkiyat Mecmuası,* 32(2), 751-769.

Orkun, H. N. (1994). *Eski Türk yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ozan, M. (2015). Dünden bugüne Türk halk kültüründe 'kara iyeler'. *Kültür Evreni Dergisi*, 23, 41-51.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi.* C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi.* C. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öger, A. - Altın, K. (2016). Uygurlarda Şamanizmden İslama kötü ruhların dönüşümü. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 7, 14-25.

Özarslan, M. (2003). Türk kültüründe ağaç ve orman kültü. *Türkbilig,* 5, 94-102.

Uğurlu, S. (2022). Sözlü gelenekte Hızır konulu memoratlar. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 10(31), 32-55.

Yapıcı, A. (2016). *Toplumsal cinsiyet din ve kadın*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.

Yörükân, Y.Z. (2014). *Müslümanlıktan evvel Türk dinleri Şamanizm*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Zaripova Çetin, Ç. (2007). Tatar Türklerinde mitolojik varlıklarla ilgili mitler ve inanışlar (iyeler ve yaratıklar). *Bilig*, 43, 1-32.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Yusuf Yılmaz, Malatya/Doğanşehir 1942, İlkokul Mezunu (Dışarıdan), Emekli. (Görüşme: 05.12.2017)

Elektronik Kaynaklar

URL 1: İye. *TDK Güncel Türkçe sözlük*.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c30ca51533291.15043336 (Erişim: 20 Aralık 2018)

URL 2: İye. *TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü.*

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c30ca51533291.15043336 (Erişim: 20 Aralık 2018)

Extended Summary

In the context of Turkish mythology and shamanism, it is observed that demonic beings originally existed in nature, plant, and animal cults, but gradually acquired anthropomorphic forms over time. During the transitional phase between the god cult and the Mythological Mother cult, the function and status of these beings changed, and some entities initially regarded as ak iye (benevolent spirits) evolved toward malevolence, leading to their demonization. Over time, some protective spirits, namely ak iyeler, transformed into kara iyeler (malevolent spirits). In this sense, when examining the conceptualizations and depictions of demonic beings in Turkish folk belief, the question arises: How did the Turkish people conceptualize these beings in terms of masculinity and femininity?

Based on this, the study investigates the underlying reasons for attributing femininity to demonic beings, which hold a significant place in Turkish culture and belief, and provides a detailed examination of how feminine demonic beings were shaped in Turkish folk beliefs, along with how gender roles reflected in these conceptions. Understanding the gender conceptualizations of demonic beings in Turkish folk culture not only aids in comprehending the belief in these beings and the rituals and practices developed around them, but also helps to understand certain practices that have persisted to the present day.

In Turkish mythology, in addition to the male or female conceptualization of spirits and demonic beings, it is known that there are also two-gendered beings. However, this study specifically focuses on demonic beings conceptualized as feminine and the feminine characteristics attributed to them. When previous studies on this subject are examined, it is generally noted that some beings initially regarded as ak iye transitioned to the status of kara iye, as well as discussions of which beings were masculine or feminine, visual descriptions, and memorates regarding these demonic beings, with partial insights into the gender context provided in sources. However, a holistic perspective and understanding of this subject have not been presented.

Through research on Turkish mythology and shamanism, including literature reviews, previous fieldwork, and memorate collections, various conclusions have been reached. However, it should be emphasized that the topic of this study has certain limitations. Although examples of demonic beings from Turkish peoples both within and outside of Turkey have been presented, the diversity of demonic beings in the Turkish world, their multiple functions, their appearances in different regions, their sometimes shared characteristics, and the fact that similar or identical beings are known by different names make classification difficult. Moreover, providing comprehensive information on all demonic beings in the Turkish world has not been possible under current circumstances, which constitutes another limitation of the study.

By examining the gathered information and data, certain conclusions have been drawn. It has been observed that the thoughts, concepts, and depictions concerning the attribution of femininity to demonic beings in Turkish mythology and shamanism were influenced by various factors. Particularly, the processing of iron and activities like hunting and gathering, where men played a more prominent role, have shaped the gender perceptions related to these beings. The prominence of masculinity in these roles led to the marginalization of femininity, and this has been reflected in the gender conceptualization of demonic beings. Additionally, it has been found that some protective spirits, namely ak iyeler, eventually transformed into kara iyeler. It has been determined that parental concern for protecting children played a role in this evolutionary change, with the dichotomous division of the goddess Umay, the protector of women and children, into Ak Umay (benevolent) and Kara Umay (malevolent) serving as an example. This evolutionary process was also shaped by both local beliefs in Turkish mythology and the influence of religious systems. In this sense, it

would be appropriate to state that Islamic perspectives played a role in shaping these changing views. It has been observed that oral traditions, such as memorates, have played an important role in preserving the position of demonic beings in Turkish society, with their imagery remaining vivid in cultural narratives.

This study contributes to a deeper understanding of the socio-cultural dynamics of Turkish mythology and shamanism while also shedding light on how beliefs and practices have developed, changed, and transformed from the past to the present.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Makale bir tezden üretilmemiştir ve sözlü bildiri olarak sunulmamıştır./ *The article is not based on a thesis and not presented as an oral presentation.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 25.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1555965
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 184-204.

Araştırma Makalesi
Research Article

BİR TÜRK GÖSTERGEKÜRE ALANI OLARAK TÜRK DÜNYASI DESTAN MOTİFLERİ

♦

EPIC MOTIFS OF THE TURKISH WORLD AS A TURKISH SEMIOSPHERE

Nilgün ÇELİK[*]- İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU[**]

ÖZ: İçerisinde kültüre ait semboller, simgeler, dil gibi ögelerin yer aldığı göstergebilimsel bir alanı ifade eden göstergeküre, özellikle bellek ürünü olarak görülen metinlerin anlamlandırılmasında önemli bir yere sahiptir. Bünyelerindeki Türk kültürüne ait kültürel anlamların varlığı, kodlar ve çeşitli sembolleri ile Türk dünyası destan metinleri bu çalışmada Türk kültürüne ait bir Türk göstergeküresi olarak ele alınmıştır. Farklı coğrafyalarda yüzyıllar boyunca devam ettirilen, Türk kültürüne ait kültürel etkileşimin ve iletişimin devam ettirilmesini sağlayan bir tür olarak Türk dünyası destanları özellikle benzer motifleri ile Türk düşünce ve algısının göstergesi olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Türk dünyası destanlarında ortak motifler olarak dikkat çeken çocuksuzluk motifi, alp kadın motifi, rüya motifi, formülistik sayı motifi, at motifi, kurt motifi, ışık motifi kültür göstergebilimci Yuri Lotman'ın göstergeküre kavramı çerçevesinde anlamlandırılmaya ve Türk'e özgü bir düşünüş ve algı olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sebeple Türk dünyası destan metinlerindeki ortak motiflerin tespiti için alan yazın taranmış ve alan yazındaki bulgular çözümlenmiş, betimlenmiş ve yorumlanmıştır.
Anahtar Kelimeler: Kültür Göstergebilimi, Göstergeküre, Türk Dünyası, Destan, Motif

ABSTRACT: *The semiosphere, which refers to a semiotic area in which elements such as symbols, icons and language belonging to culture take place, has an important place especially in the interpretation of texts seen as memory products. In this study, Turkish world epic texts with the presence of cultural meanings, codes and various symbols belonging to Turkish culture are considered as a Turkish semiosphere belonging to Turkish culture. As a genre that has been continued for centuries in different geographies and ensures the continuation of cultural interaction and communication of Turkish culture, the epics of the Turkic world draw attention as an indicator of Turkish thought and perception, especially with similar motifs. In this study, the motif of childlessness, the motif of the alpine woman, the dream motif, the formulaic number motif, the horse motif, the wolf motif, the light motif which attract attention as common motifs in the epics of the Turkic world, are tried to be interpreted within the framework of cultural semiotician Yuri Lotman's semiosphere concept and the common epic motifs of the Turkic world are tried to be explained as a Turkish-specific thinking and perception. For this reason, the literature was scanned to identify common motifs in the epic texts of the Turkish world, and the findings in the literature were analyzed, described and interpreted.*
Keywords: *Cultural Semiotics, Semiosphere, Turkish World, Epic, Motif*

[*] Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Doktora Programı Öğrencisi/Ankara- nilbursa@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-8745-327X)

[**] Doç. Dr.-Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı/Ankara- ilkcan04@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-2849-4992)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Göstergeküre kavramı, Rus göstergebilimci Yuri Lotman tarafından geliştirilen ve kültür bilimleri alanında önemli bir yer edinen bir terimdir. Lotman'ın göstergeküre kavramı, Vladimir Vernadsky'nin biyosfer kavramına benzerlik göstermekte ve bu kavramın bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Biyosfer, canlı maddenin ve yaşamın devamlılığının bir araya geldiği bir alanı ifade ederken göstergeküre, dillerin varlığı ve işleyişi için gereken göstergebilimsel bir alanı temsil etmektedir (Lotman,1990: 125). Bu iki kavram arasındaki benzerlik, yaşamın devamlılığını sürdüren biyosferin yanı sıra göstergekürenin de dilin varlığını sürdürmesine ve kültürü etkilemesine odaklanmasıdır. Lotman'ın çalışmalarında öne çıkan göstergeküre kavramı, bireylerin yaşamlarını ve kültürel deneyimlerini anlamlandırmak için kullandıkları sembollerin, simgelerin ve dilin birlikteliğini, bir kültürün içindeki göstergebilimsel alanı ifade etmektedir (Lotman, 1990: 123). Bu alan bir toplumun semboller, simgeler, dil ve diğer göstergebilimsel ögeler aracılığıyla iletişim kurduğu bir alandır. Bireyler, bu göstergeküre içinde yaşamlarını anlamlandırmakta, kültürleriyle etkileşime geçmekte ve kendilerini çevreleyen sembolik dünyayı deneyimlemektedir.

Göstergeküre, önceden var olan ve dillerle sürekli etkileşim hâlinde olan bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Dil, göstergeküre içinde var olmakta ve bu alan içinde şekillenmektedir. Dilin ve kültürün sürekli bir etkileşim içinde olduğu, göstergekürenin bu dinamik süreçte önemli bir rol oynadığı vurgulanmaktadır (Lotman, 2005:210). Göstergeküre; kültürün semboller, anlamlar ve dil aracılığıyla nasıl evrildiğini ve sürekli değiştiğini gösteren bir çerçeve sunmaktadır. Lotman'ın göstergeküre kavramı, dilin ve kültürün evrimleşen süreçlerini anlamak, açıklamak ve çözümlemek için önemli bir anlam alanıdır. Her birey, kültürün göstergekürede yer alan sembollerinin etkisi altında kendi yaşam öyküsünü inşa etmektedir. Bu göstergeküre, toplumun ortak sembolik dilini ve anlam sistemini içermektedir. Bireyler, bu göstergebilimsel alandan beslenerek dünya ile ilişkilerini kurmakta ve anlam yaratmaktadır.

Göstergeküre kavramı, Lotman (1990: 121-214)'ın eseri "*The Universe of Mind*" içinde yer alan, ikinci bölümde incelenen bir kavramdır. Göstergeküre, geniş bir konu yelpazesini kapsayarak belirli bir belirsizliği ifade etmektedir. Bir göstergeküre, somut bir coğrafi topolojiye sahip olan bir şehir olabilir. Ancak aynı zamanda göstergeküre; bir mitin ana karakterleri, olay örgüsü, mekânının karakterleri gibi soyut ve metaforik bir mekânı da temsil edebilir. Lotman'ın çalışmalarında göstergekürenin bu geniş kapsamı sembolizm, mitoloji ve edebiyat gibi farklı disiplinler arasında anlamın nasıl oluştuğunu anlamak için kullanılmaktadır. Lotman; göstergekürenin içindeki olay örgülerini, karakterleri ve ilişkileri inceleyerek kültürel anlamın nasıl üretildiğini ve iletişim kurulduğunu anlamaya çalışmaktadır. Bu kapsamlı yaklaşım, göstergekürenin sadece fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda bir kültürün, toplumun ve dilin içinde nasıl var olduğunu ve evrildiğini anlamak için kullanılmaktadır.

Göstergeküre, Lotman'ın kültür göstergebilimi çerçevesinde sembollerin, metinlerin ve göstergelerin karmaşıklığını ve etkileşimini anlamak için güçlü bir araç olarak hizmet etmektedir.

Lotman'ın göstergeküresi, göstergebilimsel alan ve kültür terimleri arasındaki ilişkiyi karmaşık ve karşılıklı bir bağlamda içerir. Bu kavramlar arasındaki ilişki; kültürlerin, göstergebilimsel alanların ve göstergekürelerin benzer topolojik özelliklere sahip olmaları ve aynı zamanda birbirleriyle etkileşim içinde olmaları üzerine kurulmuştur (Lotman, 1990: 125). Göstergeküre kavramı; kültürdeki sürekli değişim ve etkileşimi vurgulayarak kültürlerin dinamik yapısının anlaşılmasına da yardımcıdır. Yani göstergeküre kavramı, bireylerin kültürel bağlamda anlam inşa etmelerini, semboller aracılığıyla iletişim kurmalarını ve kültürel birimler arasında etkileşimde bulunmalarını anlamak için kullanılan önemli bir teorik çerçevedir. Çünkü insanlar; göstergekürenin içinde kodlar, semboller ve dil gibi birçok unsur barındıran bir evrenle etkileşim kurarak çeşitli anlamlar üretmekte ve kültürel iletişim sağlamaktadırlar. Lotman (1990: 207) 'ın göstergeküre modeli, kültürün soyut ve sembolik yapısını vurgulamakta ve kültürün sadece fiziksel mekânlarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda düşünsel ve sembolik bir düzlemde de var olduğunu göstermektedir. Böylece Lotman'ın göstergebilimsel alan olarak kültür modeli, kültürel olguları anlamanın ve açıklamanın yeni bir perspektifini sunmaktadır. Göstergeküre, bireyin zihin küresini oluşturan ve evrenin metinsel anlamını ilişkilendirdiği bir yapıdır. Bu yapı, bireyin iç dünyasını şekillendirmektedir ve bellek ile sürekli bir ilişki içindedir. Bireysel, toplumsal ve kültürel belleğe ait kodlamalar, göstergekürenin sürekliliğini sağlamaktadır. Bu kodlamalar, hatırlama süreçlerini belirlemektedir ve insanları çepeçevre saran metinsel bağdaşıklığı oluşturan göstergekürenin ürünüdür.

1. Göstergeküre, Metin ve Türk Dünyası Destan Metinleri

Dilin karmaşıklığı ve anlam oluşturma süreçleri, dilbilim ve göstergebilim alanlarında incelenen önemli kavramlardan biri olan "göstergeküre" ile yakından ilişkilidir. Göstergeküre; bir dilin içindeki unsurların, seslerin, harflerin ve kelimelerin bir araya gelerek anlam oluşturduğu sistemleri ele almaktadır (Lotman, 1990: 125). Diğer taraftan, metinler, dilin iletişim aracı olarak kullanıldığı temel birimlerdir ve yazılı, sözlü, görsel veya karma formatta ortaya çıkabilen, dilin anlamını taşıyan yapı taşları olarak işlev görmektedir. Edebî metinlerden bilimsel yazılara, teknik belgelere kadar birçok farklı türdeki metinler, dilin çeşitli kullanım biçimlerini ve iletişim amaçlarını yansıtmaktadır. Dil bilgisel, kültürel ve anlamsal açıdan metinlerin incelenmesi, dilin zenginliği ve iletişim gücünün anlaşılmasına katkı sağlar. Bir metnin anlamının bağlam içinde değerlendirilmesi, dilin iletişim süreçlerindeki rolünü daha bütünlük kazanarak ortaya çıkarmaktadır.

Lotman (1990: 20)'a göre, belleğin ürünü olan gelenek her zaman metin olarak belirginleşmekte, bu da göstergekürenin metin odaklı olduğunu göstermektedir. Lotman (1990: 20)'a göre bir eserin anlamı, içsel metinsel yapının ve dışsal kültürel yapıların yapıcı gerilimi içinde belirlenmektedir. Metinsel yapının birincil dizgesi dilsel iken dışsal kültürel yapının ikincil dizge ise dil dışı ögelerdir ve bu dil dışı gösterge dizgeleri sosyal, dinsel ve estetik ögeler barındırır. Bu ikincil gösterge dizgeleri, kültüre bağlı olarak yoruma dayalıdır (Dindar, 2012: 114). Metnin içerisindeki ikincil ögeler kültür dairesi çerçevesinde anlamlandırılabilmektedir. Bu da anlam evreni göstergeküre ile mümkündür. Göstergeküre, kültürel iletişimin sağlandığı bir alan olarak dikkatleri üzerine çekmektedir. Göstergebilim, metin merkezli çalışmalarda binlerce yıllık birikimin ve deneyimlerin sembol ve simgelerini merkeze alır ve bu sembollerin üretimlerini, zihin kodlamalarını ve anlam alanlarının incelemelerini içerir (Çelepi, 2023: 62).

Toplumlar dünyayı kendi kültürü etrafında anlamlandırmaktadır ki göstergeküre de bir kültürel anlam alanıdır ve bu alan içerisindeki semboller ve kodlar ile her şeye nüfuz eden, sosyal yaşamı mümkün kılan bir anlam evrenidir (Çelepi, 2023: 61). Kültürel anlam alanı olarak dilsel bir dizge olan edebî metinler de göstergekürenin inşasındaki göstergeleri barındırarak kültürel belleği aktarmanın ve inşa etmenin bir aracı olarak işlev görmektedir ve oluşturuldukları kültüre dair bünyelerinde kodlar barındırmaktadır. İşte bünyelerindeki kültüre ait bu kodlarla edebî metinler, kültürel anlamın kuşaktan kuşağa aktarılmasında kritik rol oynamaktadır.

Lotman (1990: 25), metinlerin kültürün yoğunlaştırılmış hâli olduğunu savunmaktadır. Bu yoğunlaştırılmış hâlleriyle metinler, sadece temsil işlevi görmekle kalmaz, aynı zamanda bir kültürün değerlerini taşıyan araçlar olarak işlev görmektedir. Metinler, kültürel değerleri ifade etme ve iletmeye hizmet ederken aynı zamanda bu değerleri yoğun bir şekilde içselleştiren araçlardır. Lotman'ın göstergeküre kavramı, belleğin ürünü olan geleneklerin her zaman metin olarak belirginleştiği ve bu nedenle göstergekürenin metin odaklı olduğu temel bir prensibe dayanmaktadır. Bu anlayışla bünyesinde Türk kültürüne ait kültürel anlamların var olduğu, kültüre ait kodlamaların çeşitli semboller ile yer aldığı ve farklı coğrafyalarda olunsa dahi kültürel iletişimin devamının sağlandığı bir tür olarak destan metinleri de Türk kültürünün önemli ürünleri arasında yer almaktadır.

Destanlar, göstergekürede tarihsel sürekliliğe destek olarak alan yaratmaktadır. Bu epik metinler, toplumun temel unsurlarını ve kolektif belleğini taşıyarak göstergekürenin genişlemesine katkıda bulunmaktadır. Destanlar, kültürün ortak hafızasını güçlendirmekte ve göstergekürenin içindeki anlam alanlarını zenginleştirmektedir. Destanlar, sadece bir dilin sözcüklerinden ibaret değildir; aynı zamanda derin anlamlar, öğretiler ve toplumsal normlar içermektedir. Destanlar, bir kültürün ortak hafızasını

güçlendirmekte ve bu hafıza sayesinde toplumun geçmişini, kahramanlıklarını ve deneyimlerini gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Göstergeküre içinde destanların rolü, semboller aracılığıyla kültürel anlamları iletmek ve bu sayede toplumsal iletişimi sürdürmek olarak öne çıkmaktadır.

Destanlardaki ortak hafıza, süreklilik ve sembolleştirme kabiliyeti, destanların kültürel bellekteki kodlamalarını üstlenmekte ve bu durum destanların en temel birimleri olan motiflerle sağlanmaktadır. Her toplumun sahip olduğu kültür, o toplumun mantalitesini yansıtmaktadır (Aktulum, 2014: 281). Bu epik metinler de dilin ötesine geçerek Türk toplumunun dünya görüşünü, değerlerini ve kolektif bilincini aktaran güçlü semboller olarak dikkat çekmektedir. Her kültürün belirli kodlar ve öğretilerle şekillendiği düşünüldüğünde bir toplumun kültürünü benimsemek, bu kodların öğrenilmiş olduğu ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı anlamına gelmektedir (Civelek ve Türkay, 2020: 782). Bu bağlamda destanlar, içerisinde oluştuğu kültür dairesine ait birtakım kodlar barındırmaktadır. Bu kodlar; destanlar aracılığıyla anlatılan olaylarda, kahramanlıklarda, yaşam felsefesinde ve toplumsal normlarda kendini göstermektedir.

Destanlar; bir toplumun geçmişini, değerlerini ve deneyimlerini aktaran araçlar olduğu için bu metinler içindeki kodlar, Türk kültürünün derinliklerine dair önemli bilgiler içermektedir. Destanlar, içerisinde değerleri, tarihsel olayları ve toplumun yaşadığı sosyal hayatı konu edinmelerinden dolayı manevi değeri yüksek ürünlerdir (Turgunbayer, 2007: 94). Türk destanları da sadece tarihî olayları değil, aynı zamanda toplumun dünya görüşünü, ahlaki değerlerini ve insan ilişkilerine dair normlarını da yansıtarak göstergeküreyi zenginleştirmektedir. Bu bağlamda destanlar sadece bir dilin ifadesi değil, aynı zamanda bir kültürün ve toplumun ruhunu anlama açısından da önemli birer anahtardır.

Türk dünyası destanları; Türk kültürünü, dünyaya bakışı ve dünyayı algılayışı, değer yargılarını, millî hafızayı, sözlü tarihi yansıtması açısından önemli bir mirastır (Ata Yıldız, 2015: 13). Bünyelerindeki bu unsurları ile Türk dünyası destanları kültürel bellek ürünüdür ve geçmişin geleceğe taşınmasına olanak sağlayan gelenek ürünleridir. Türk kültüründe destancılık geleneği yüzyıllar boyunca varlığını korumuştur. Bu gelenek ile Anadolu'da, Azerbaycan, Gagavuz, Kırgız, Kazak, Karakalpak, Başkurt, Özbek, Uygur, Kırım Tatar, Hakas, Çuvaş, Şor, Tıva, Saha (Yakut), Nogay ve daha nice Türk boylarında karşılaşılır. Büyük bir hacme sahip Türk Dünyası destancılık geleneğinde destanların oluşumu, icrası, icra edenleri açısından büyük ortaklıklar ve benzerlikler bulunmakla beraber her geleneğin de kendine özgü bir yapısı ve bu yapıyla ilgili adlandırmaları bulunmaktadır (Ata Yıldız, 2015: 19). Türk destanları içerisinde barındırdığı kültüre ait kodlar ve sembollerle Türk kültürünü derinlemesine yansıtan önemli araçlardır. Bugün Türk dünyası destanları arasında benzer yapılar ve ifadeler bulunması, Türk kültürünün zengin ve geniş bir anlam evrenine

sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum, Türk kültürünün kendine özgü göstergeküre alanının, Anadolu'dan başlayarak Kırgız, Kazak, Hakas, Özbek, Tuva gibi farklı Türk topluluklarının destanlarında da kendini gösterdiğini işaret etmektedir. Bu benzerlikler, Türk kültürünün derinliğini ve çeşitliliğini anlamak açısından önemli bir fırsat sunmaktadır. Farklı coğrafyalardaki Türk toplulukları arasındaki kültürel etkileşim, destanlar aracılığıyla ifade bulmakta ve bu da Türk göstergeküre alanını daha da zenginleştirmektedir. Bu bağlamda, Türk kültürüne ait anlam evreni, destanlar aracılığıyla farklı bölgelerde yaşayan Türk toplulukları arasında bir kültürel bağ kurmakta ve bu bağın sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

Lotman'a göre her toplumun farklı kültürel özellikleri ve kendine özgü bir anlam evreni bulunmaktadır. Anlam evreni olarak Yuri Lotman'ın göstergeküresini oluşturan bazı bileşenleri vardır. Değerler, semboller, gelenekler ve tarih göstergeküreye ait bileşenlerdir (Tekin ve İşeri, 2023: 250). Bir göstergeküre alanı olarak Türk Dünyası destanları da Türk kültürüne ait bir anlam evreni olarak bünyesinde aynı şekilde değerleri, sembolleri, gelenekleri ve tarihi barındıran bir göstergeküredir. Bu destanlar, ilk olarak bünyelerindeki değerler aracılığıyla toplumun ahlaki ve kültürel önceliklerini ifade etmektedir. Kahramanlık, dürüstlük, sadakat gibi evrensel değerler destanların temel yapı taşlarındandır. Semboller ise görsel, işitsel veya yazılı olarak ifade edilen ve toplumun ortak anlamlandırmasına sahip olan unsurları içermektedir. Destanlarda geçen mitolojik figürler, tarihî olaylar veya doğayla ilgili semboller, toplumun kolektif bilincini derinlemesine etkilemektedir. Gelenekler, destanlar aracılığıyla anlatılan hikâyelerde ve kahramanlıklarda yankı bulmakta, toplumun sosyal yapısını ve geçmişle olan bağlarını ifade eden önemli bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda destanlar, tarihî olayları anlatarak toplumun tarihî bilincini güçlendirmekte ve göstergekürenin zaman içindeki sürekliliğine katkıda bulunmaktadır. Türk Dünyası destanları, bu bileşenleri bir araya getirerek hem Türk kültürünün zenginliğini ortaya koymakta hem de Türk toplulukları arasında ortak bir kültürel bağın sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

2. Bir Göstergeküre Bileşeni Olarak Türk Dünyası Destanlarında Semboller

Türk Dünyası destanları, göstergekürenin temel anlam bileşenlerinden biri olan sembolleri bünyesinde barındırarak Türk kültürünün ortak anlam evrenini zenginleştirmektedir. Türk destanlarındaki ortak motifler, göstergekürenin anlam dolu sembollerini oluşturmakta ve bu semboller; Türk kültürünün kökleri, mitolojisi ve tarihî dokusunu yansıtan önemli ögelerini barındırmaktadır. Türk topluluklarının farklı coğrafyalarda varlığını sürdürmelerine rağmen Türk destanlarında ortak bulunan semboller sayesinde kültürel iletişim alanları devam etmiş ve aralarında ortak bir anlam alanı sağlanmıştır.

2.1. Çocuksuzluk Motifi

Türk dünyası destanlarında çok çeşitli motif örnekleri ile karşılaşılır özellikle ortak motifler arasında çocuksuzluk motifi, başkahramanın soylu bir aileden gelmesi motifi, alp kadın motifi, ad koyma motifi, rüya motifi, formülistik sayı motifi, at motifi, kurt motifi (Turgunbayer 94-100; Demirel, 2015: 14-18) gibi motifler yer almaktadır. Yine aynı şekilde ışık motifi, ağaç motifi, sihir motifi de Türk dünyası destanlarında görülen ortak motiflerdendir (Yardımcı, 2007: 53-59). Türk Dünyası destan metinlerinde benzer ve ortak şekilde görülen destan motifleri; bünyelerinde Türk tarihinden izler taşıması, Türk yaşayışından örnekler sunması sebebiyle bir toplumsal bellek ürünü, Tük kültürüne dair düşünüş biçimi, geçmişin ürünü ve geleneğin hatırlatıcısı durumundadır.

Türk destanlarında "çocuksuzluk motifi" ile kahramanın dünyaya gelişinin genellikle olağanüstü şartlarda gerçekleşmesi şeklinde karşılaşılmaktadır. Bu motif, destanlardaki kahramanların doğumlarına dair vurguyu oluşturmaktadır (Yıldız, 2009:76). Dede Korkut Hikâyeleri'nde Dirse Han Oğlu Boğaç Han'ın hikâyesi, Türk kültüründe önemli bir yer tutan ve değerleri aktaran epik bir destandır. Boğaç Han; kahramanlık, hüner ve erdemli olma gibi nitelikleriyle ön plana çıkarken Boğaç Han'ın, Bayındır Han'ın düzenlediği toylarda hürmet görmemesi, hikâyenin önemli bir çatışma noktasını oluşturmaktadır (Ergin, 2008: 80-81). Dirse Han'ın çocuksuzluk sebebiyle hürmet görmemesi, destanın derinliklerine kök salmış olan Türk kültüründeki aile ve soy kavramlarına dair önemli bir toplumsal algıyı yansıtmaktadır.

Boğaç Han, soyunu sürdürememenin getirdiği toplumsal baskı ve itibar kaybıyla yüzleşmektedir. Eşi, çocuk sahibi olabilmek için Tanrı'dan yardım dilemenin yollarını aktarırken geleneksel Türk toplumunda ailenin önemini ve soyun devamını sağlama sorumluluğunu da vurgulamaktadır. Eşinin önerdiği ritüel, sadece biyolojik bir çocuk sahibi olma arzusunu değil, aynı zamanda bir lider ve bey olarak toplum içinde itibar kazanma çabasını yansıtmaktadır. Dirse Han, çadırını yeryüzüne dikerek at, aygır, deve ve koç keserek zenginlik ve güç sembollerini temsil etmektedir. İç ve Dış Oğuz beylerini bir araya getirerek toplumsal dayanışma ve liderlik yeteneklerini göstermektedir. Aç görsen doyur, çıplak görsen donat prensibi, cömertlik ve yardımseverliği vurgulamaktadır, bu da toplumsal ilişkilerde adalete ve paylaşıma vurgu yapmaktadır.

Hikâyenin temelinde, çocuk sahibi olmanın ötesinde toplumsal sorumluluklar, liderlik vasıfları ve ahlaki değerlerle ilgili derin anlamlar bulunmaktadır. Bu; Türk kültüründe aile, liderlik ve toplumun birlik ve beraberliği gibi temel kavramlara dair zengin bir göstergeküre oluşturmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek boyunda Pay Püre Bey'in dile getirdiği çocuk sahibi olma isteği (Ergin, 2008: 116-153) ve Oğuz beylerinin duaları, göstergeküre kavramı bağlamında

önemli bir sembolizmi yansıtmaktadır. Bu hikâye; Türk kültüründeki soy ve aile değerlerini, liderlik vasıflarını ve toplumsal dayanışmayı anlatarak göstergeküre içinde zengin bir anlam alanı oluşturmaktadır. Pay Püre Bey'in yürekten dökülen gözyaşları ve Oğuz beylerinin Tanrı'ya yaptığı dua, soyun devamını sağlama arzusuyla birlikte aile ve liderlik kavramlarına vurgu yapmaktadır. Bu, göstergeküre içinde aile bağlarının ve soyun önemini vurgulamaktadır. Pay Püre Bey'in çocuğu olmaması, toplum içindeki itibarını ve liderlik pozisyonunu etkilemiştir. Oğuz beylerinin duaları, soyun devam etmesi ve liderlik için Tanrı'dan yardım istemeyi temsil etmektedir. Bu dua, Türk kültüründe Tanrı'ya olan güveni, dayanışmayı ve ortak değerleri ifade etmektedir. Pay Piçen Bey'in, bir kız evlat sahibi olması için Oğuz beylerinden dua etmelerini istemesi, hikâyenin ahlaki ve toplumsal yönünü güçlendirmektedir. Bu durum, Türk toplumundaki cinsiyet rollerine ve aile yapısına dair göstergeküre içindeki normları yansıtmaktadır.

Pay Piçen Bey'in kızını, Pay Püre Bey'in oğlu ile beşik kertmesi yapma niyeti, aileler arasındaki bağları güçlendirmeyi ve liderlik vasıflarının soydan soy aileye aktarılmasını simgelemektedir. Hikâye, geçen zaman içinde doğan çocukların birbirlerinden yetenekli olmaları, at binme, av avlama ve güreşte ustalıklarıyla göstergeküre içinde liderlik, beceri ve geleneksel değerleri temsil etmektedir. Bu olaylar, Türk kültürünün köklerine, liderlik kalıplarına ve aile değerlerine yapılan bir vurgu olarak göstergeküre içinde derin anlamlar taşımaktadır.

Manas destanındaki Cakıp Han'ın çocuk sahibi olma arzusu ve bu konudaki ritüeller (Çobanoğlu, 2010: 15), Türk toplumundaki geleneksel inançları, aile değerlerini ve liderlik rolünün soy üzerindeki etkilerini yansıtarak göstergeküre içinde zengin bir anlam alanı oluşturmaktadır. Cakıp Han'ın çocuk sahibi olamamasının sebepleri olarak eşinin evliya mezarına gitmemesi ve kaplıcalarda gecelememesi belirtilmektedir. Bu unsurlar, göstergeküre içinde geleneksel Türk kültürünün inançlarına ve ritüellerine dair kodları temsil eder. Evliya mezarlarına ziyaret, doğurganlık ve şifa arayışını simgelemektedir (Uslu, 2019: 213). Kaplıcalarda gecelemek de doğurganlık ve sağlığın korunmasıyla ilgili inançları ifade etmektedir. Cakıp Han'ın eşinin belirttiği nedenlerle çocuğu olmaması üzerine yapılan ritüel, göstergeküre içinde soyun devamı ve liderlikle ilgili önemli değerleri simgelemektedir. Sadak bağlatmak, doğaüstü güçlere ve evliyalara başvurmak, soyun devamını sağlamak ve lider olarak güçlenmek için yapılan geleneksel bir adımdır. Bu ritüel, göstergeküre içindeki kültürel ve dinî sembollerle birleşerek Türk kültürünün derinliklerine uzanan anlam katmanlarını oluşturmaktadır.

Özbek Türklerinin önemli destanlarından Alpamış'ta, zengin ve şah olan iki kardeşin çocuk sahibi olamamaları, toplum içindeki itibarlarını etkilemiştir. Bu durum, göstergeküre kavramı bağlamında çocuk sahibi olmanın toplum içindeki değerlerle, itibarla ve manevi isteklerle nasıl bağlantılı olduğunu göstermektedir. Alpamış destanındaki Bayböri'nin

teklifi, Şahımerdan Pir'in bahçesindeki bir ritüeli içermekte ve bu ritüel aracılığıyla çocuk sahibi olmayı amaçlamaktadır (Yoldaşoğlu, 2000: 26). Bahsedilen bahçede kırk gün geceleyen kişinin muradına ermesi, çocuk dileme, devlet ve iman gibi önemli isteklerin gerçekleşmesi ile bağlantılıdır. Bu, göstergeküre içinde manevi ve toplumsal değerlerin bir araya geldiği bir ritüeli simgelemektedir. Şahımerdan Pir'in bahçesine gitmek ve orada kırk gün gecelemek, sadece fiziksel bir yolculuğu değil, aynı zamanda manevi bir arayışı ve dileği temsil etmektedir. Toplum içinde çocuk sahibi olamamanın getirdiği sosyal baskıları aşmak ve bu durumu düzeltmek amacıyla bu ritüeli yerine getirmek, göstergeküre içinde aile, toplum ve maneviyat kavramlarının birleşimini simgelemektedir. Bayböri'nin teklifi, göstergeküre içinde çocuk sahibi olma arzusunun yanı sıra toplumun etik ve manevi değerlerine uygun bir çözüm arayışını temsil etmektedir. Bu ritüel; çocuk sahibi olmak isteyen bireylerin, toplumun değerlerine uygun hareket etmeleri ve maneviyatlarını güçlendirmeleri açısından önemli bir sembolizmi yansıtmaktadır.

Altay destanı Közüyke, göstergeküre kavramı bağlamında sembolik anlamlar taşıyan unsurlar içermektedir. Destandaki dişi maral, çocuk sahibi olma temennisini ve bu arzusunun gerçekleşmesini simgelemektedir. Destanda aynı anda avlanan iki komşu ülke kağanı, geç yaşta çocuk sahibi olacaklarının müjdesini dile gelen bir dişi maraldan öğrenmektedirler (Yıldız, 2009 :82). Destandaki bu durum kağanların doğacak çocuklarının kaderini birbirine bağlamakta ve toplumsal bir birlikteliği temsil etmektedir. Dişi maralın dile gelip konuşması, doğan çocuklarla iletişim kurarak kağanlara haber vermesi, destanın doğaüstü ve mitolojik unsurlarını yansıtmaktadır. Bu olaylar, göstergeküre içinde toplumsal değerlerin ve beklentilerin doğa ve mitoloji ile nasıl etkileşimde olduğunu göstermektedir. Dişi maralın konuşması, doğan çocukların özel ve kutsal bir varlık olduğunu, toplum için önemli bir misyon taşıdığını vurgulamaktadır. Közüyke Destanı'ndaki dişi maralla ilgili gelişen bu durum; Altay kültürünün mitolojik, ahlaki ve toplumsal boyutlarını göstergeküre içinde derinleştirmektedir. Doğa, mitoloji ve insanlar arasındaki ilişkiler, bu destanın sembolizmiyle birleşerek zengin bir anlam katmanı oluşturmaktadır.

Başkurt destanı Alpamışa, Közüyke destanında olduğu gibi çocuk sahibi olamayan hükümdarlar, olağanüstü doğum ve büyüme olayları üzerinden göstergeküre içinde zengin bir sembolizm sunmaktadır. Alpamışa'nın doğumu, olağanüstü büyüme sürecindeki ay büyümesini günde büyüyüp, yıl büyümesini ayda büyüyüp, bir günlükken yürüyüp, ikinci günde sokağa çıkıp çocuklarla koşuşup, atlayıp oynamaya başlaması (Ergun ve İbrahimov, 2000: 249) şeklindeki olağanüstü durumlar, Alpamışa'nın doğaüstü bir varlık olduğunu ve önceden belirlenmiş bir kahramanlık misyonu taşıdığını vurgulamaktadır. Akkübek Han'ın sınçısı tarafından Alpamışa'ya verilen ad, Alpamışa'nın güçlülüğünü ve yiğitliğini simgelemektedir. Bu ad, Alpamışa'nın kahramanlık özelliklerini ve güçlü

karakterini belirlemektedir. Alpamışa'nın çevresindeki olağanüstü yetenekleri, doğayla kurduğu güçlü bağ ve şanlı yiğitliği, Başkurt kültüründeki kahramanlık değerlerini temsil etmektedir. Alpamışa'nın usta avcı ve okçu oluşu, onun çok yönlü bir kahraman olduğunu göstermektedir. Bu özellikler, göstergeküre içinde kahramanlık ideallerini ve toplumsal takdiri simgelemektedir. Alpamışa'nın güçlü, cesur ve yetenekli oluşu, kahramanlık ve liderlik özelliklerini temsil eden göstergelerdir. Başkurt Türklerinin destanı Alpamışa; doğaüstü olaylar, kahramanlık ve güç temalarını içererek Başkurt kültürünün değerlerini, mitolojik inançlarını ve toplumsal normlarını göstergeküre içinde anlamlı bir şekilde yansıtmaktadır.

Başkurt destanı Kuzıykürpes, çocuk sahibi olamayan bir karakter olan Karabay'ın yaşadığı zorlukları, yaşadığı olağanüstü olayları ve sonrasında gerçekleşen mucizeyi anlatarak göstergeküre içinde zengin bir sembolizm sunmaktadır. Karabay'ın çocuk sahibi olamaması, toplumsal normlara göre bir eksiklik veya eksiklik hissi yaratmaktadır. Ancak destan, bu durumu olağanüstü olaylar ve kahramanlık üzerinden ele alarak Karabay'ın yaşamındaki dönüm noktasını vurgulamaktadır. Karabay'ın aslanı yenmesi ve bundan sonra "Karabay Batır" olarak anılması, kahramanlık ve güç temalarını içermektedir. Bu, onun toplum içindeki itibarını artırmaktadır. Karabay'ın düzenlediği toy, sürünün en semiz kısrağını fakirlere ikram etmesi, destandaki karakterin cömertliğini ve insan sevgisini göstermektedir. Destan içerisinde tanınmadık aksakallı ihtiyarın gelmesi ve Karabay'a çocuk müjdesini vermesi, destandaki olağanüstü doğumun habercisidir. Hz. Muhammet'in aracılığıyla Allah'a yapılan dua sonucunda gerçekleşen bu olay, destanın manevi boyutunu güçlendirmektedir. Aksakallı ihtiyarın gelmesi ve peygamberin müjdesi, Karabay'ın yaşadığı zorlu sürecin sonunda elde ettiği sevinç ve mucizeyi simgelemektedir (Ergun ve İbrahimov, 2000: 381). Bu, destanın göstergeküresinde dinî ve manevi değerlerin önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Kuzıykürpes destanındaki bu durum; toplumun değerleri, kahramanlık idealleri, cömertlik ve manevi inançları göstergeküre içinde birleştirerek Başkurt kültürünün derinliklerine ışık tutmaktadır.

2.2. Formulistik Sayı Motifi

Türk dünyası destanlarında ortak olarak görülen bir başka motif ise kırk sayısıdır. Kırk sayısının Türk kültüründe taşıdığı sembolik anlam, destanlarda derin bir şekilde işlenmiştir. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un kırk günde gerçekleştirdiği eylemler, bu sayının kutsal bir nitelik kazandığını vurgulamaktadır (Küçük, 2013: 95). Kırk, sadece zamanla sınırlı kalmaz, aynı zamanda Oğuz'un etrafındaki olaylara da nüfuz etmektedir. Kırk kulaç yüksekliğinde direk dikmek veya kırk masa hazırlatmak gibi eylemler, kırk sayısının destan kahramanının gücünü ve kudretini sembolize ettiği anlamlar içermektedir.

Dede Korkut, Manas, Battal Gazi, Danişment Gazi ve diğer destanlarda ise kırk motifi genellikle kahramanın çevresinde toplanan kırk alp veya kırk erenleri temsil etmektedir. Bu kırk alp veya erenler, birlikte hareket eden, birlikte yaşayan ve birlikte savaşan bir güç birliğini simgelemektedir. Birlikte yaşayarak birlikte savaşırlar ve kahramana destek olurlar. Bu kırk erenler, sadece fiziksel dünyada değil, aynı zamanda görünmeyen, metafizik bir dünyadan gelerek kahramana yardım ederler. Bu durum, mistik ögelerle destanların zenginleştirilmesini sağlar ve göstergeküre içinde bir dizi sembolik anlam taşımaktadır. Görünmez âlemden gelen kırklar; destan kahramanının güçlenmesi, korunması ve zafer elde etmesi için kutsal bir güç kaynağı olarak kabul edilmektedir. Bu motif, destan kahramanlarına manevi bir boyut katmaktadır. Bu şekilde, göstergeküre içinde kırk erenlerin varlığı, destan kahramanının hikâyesine derinlik katmaktadır.

Manas Destanı'nda bu motif özellikle Manas'ın oğlu Semetey'in Talas'ı geçerken düşmanlarıyla karşılaştığı zor anlarda ortaya çıkmaktadır (Mamay, 2010: 85). Semetey'in zor durumda olduğu anda görünmez âlemden gelen kırk er, mistik bir yardım ve güç kaynağı olarak kendini göstermektedir. Kırk sayısı, destan kahramanının etrafında bir kuvvet hâline gelerek ona manevi destek sağlayan mistik bir unsuru temsil etmektedir. Kırk sayısının destanlardaki bu anlam ile kullanımı, kırk sayısının sadece sayısal değil, aynı zamanda sembolik ve mitolojik bir önem taşıdığını göstermektedir. Türk destan geleneğinde kırk; zamanın ötesine geçen, güçlü bir anlam yüklenmiş kutsal bir sayı olarak ön plana çıkmaktadır.

2.3. Rüya Motifi

Manas Destanı'nda sıkça karşılaşılan rüya motifi, destandaki kahramanların kaderini ve gelecekteki olayları önceden görmelerini sağlayarak hikâyenin gelişimini yönlendiren önemli bir unsurdur. Rüyalar; Manas, Kanıkey, ve Almambet gibi kahramanlar için bir tür öngörü aracı olarak işlev görür ve onları yapacakları işlerde yönlendirmektedir (Camgirçiyeva, 1995: 44). Bu rüyalar, kahramanların görevlerini yerine getirirken karşılaşacakları zorluklara, stratejilere ve hatta diğer karakterlere karşı alacakları önlemlere dair ipuçları sunmaktadır. Rüyalar, Manas Destanı'nda kahramanların misyonlarını anlamalarına ve doğru kararlar almalarına yardımcı olmaktadır. Rüyalar; kahramanların içsel dünyalarına, kaderlerine ve çatışmalarına bir pencere açar, bu da destanın derinliğini ve kompleksliğini artırmaktadır. Örneğin, Cakıp ve Çayırdı'nın Manas'ın doğuşunu rüyalarında görmeleri, Manas'ın gelecekteki rolünü ve kahramanlık öyküsünün temel taşlarını belirlemektedir.

Rüya motifi aynı zamanda kahramanların öngörü yeteneklerini ve doğaüstü bağlantılarını da vurgulamaktadır. Kahramanlar, rüyalar aracılığıyla gizli bilgilere ulaşmakta ve bu bilgiler, destanın kurgusal dünyasında gerçekleşecek olayları şekillendirmektedir. Rüya görme yeteneği, kahramanların sadece fiziksel güçleri değil, aynı zamanda zihinsel

yetenekleri ve ruhsal bağlantılarıyla da donatıldığını göstermektedir. Sonuç olarak destanlardaki sıkça tekrarlanan rüya motifi, kahramanların kaderini anlamalarını sağlayan önemli bir araçtır. Rüyalar, kahramanların gelecekteki maceralarını öngörmelerine ve bu bilgileri kullanarak doğru kararlar almalarına yardımcı olmakta, böylece destanın epik ve mistik boyutunu güçlendirmektedir.

Manas Destanı'nda Kanıkey'in oğlu Semetey'in başına gelecek kötü olayları önceden sezen rüyalar görmesi, göstergebilim açısından bir sembolizm taşımaktadır. Rüyalar, gelecekteki tehlikeleri ve belaları öngörmek için kullanılan sembolik bir dil hâline gelmektedir. Kanıkey'in ve Ay Çörek'in bu rüyaları Semetey'e aktarması, göstergebilimde bir iletişim sürecini temsil etmektedir. Semetey'in karşısına çıkıp gördüğü rüyayı anlatarak (İnan, 1992: 156) onu uyarması, göstergebilimde sembollerin anlamını transfer etme eylemini yansıtmaktadır. Duygusal bir tonla ve hırçınca uyarıda bulunmak, rüyanın ciddiyetini ve gelecekteki tehlikeleri vurgulamaktadır. Semetey'in rüya ile ilgili uyarılara karşı nasıl tepki vereceği, göstergebilim açısından karakterin seçimleri üzerinden anlam kazanmaktadır. Manas Destanı'ndaki rüya motifleri, Lotman'ın göstergebilim teorisi bağlamında sembolik bir dil oluşturarak kahramanları gelecekteki olaylara karşı bilgilendirme ve hazırlama görevini üstlenmektedir. Rüyalar; göstergeküresi içinde iletişim, sembolizm ve karakter gelişimi açısından önemli bir rol oynamaktadır.

2.4. At Motifi

Türk destanlarında atlar; kahramanın gücünü, hızını ve cesaretini simgelemektedir. At, bir kahramanın kimliğinin bir parçası hâline gelmektedir ve genellikle destanlarda kahramanın sadık bir dostu olarak nitelendirilmektedir. Atın fiziksel özellikleri, kahramanın gücünü ve olağanüstü yeteneklerini vurgulamaktadır. Örneğin, Boz aygırlı Bamsı Beyrek ve Konur atlı Kazan Bey gibi ifadelerde atların özellikleri ön plana çıkmaktadır. Bu atlar; uzun boynu, geniş alınları, iri ve aydınlık gözleri, dik kulakları, geniş sağrıları ve uzun bacakları ile tasvir edilmektedir. Bu fiziksel özellikler, atların sadece bir ulaşım aracı olmanın ötesinde kahramanın güç ve yeteneklerinin bir yansıması olduğunu göstermektedir.

Saha Türklerine ait Er Sogotoh destanındaki sarı atın hikâyesi de atın sadece bir hayvan olmanın ötesinde, doğaüstü yeteneklere sahip bir varlık olduğunu göstermektedir (Ergun, 2013: 145-148). Atın, Sogotoh'u zorlandığı anda uçarak bir ırmağı geçmesi, atın olağanüstü gücünü ve kahramanın yardımına koşma kabiliyetini vurgulamaktadır. Bu tür hikâyeler, atların destanlardaki kahramanlar için sadece birer sıradan hayvan değil, aynı zamanda olağanüstü yeteneklere sahip birer destan karakteri olduğunu göstermektedir.

Battal Gazi'nin Aşkâr'ı ve Köroğlu'nun Kırat'ı gibi olağanüstü atlar, Türk destan geleneğinde önemli bir yer tutmaktadır ve bu atların özellikleri kahramanlık, sadakat ve doğaüstü güçlerle ilişkilendirilmektedir. Battal

Gazi'nin Aşkâr'ı, bir mağarada ruhtan şekillenmiş bir at olarak tasvir edilmektedir (Aslan, 1995: 29). Bu at; insan gibi konuşabilen, sahibini koruyan ve hatta havada uçabilme gibi özel yeteneklere sahip bir attır. Aşkâr'ın efsanevi nitelikleri, onun Âb-ı Hayat'tan içtiği ve bu sayede ölümsüzleştiği inancıyla bağlantılıdır. Âb-ı Hayat, mitolojik bir su olarak kabul edilmekte ve içenin ölümsüzleşmesine yardımcı olduğuna inanılmaktadır. Bu, Battal Gazi'nin atının olağanüstü yeteneklerini ve kahramanlığını vurgulamaktadır.

Köroğlu'nun Kırat'ı da benzer şekilde dikkat çeken bir at karakteridir. Kırat, insan gibi zeki ve anlayışlıdır. Bağdat'ta Köroğlu esir düştüğünde Kırat kör ve topal taklidi yaparak kimse tarafından beğenilmemek için çaba göstermektedir (Boratav, 1984: 68). Bu; atın sadece fiziksel bir varlık olmasının ötesinde, zekâ ve anlayışla donatılmış bir karakter olarak tasvir edilmesidir. Kırat'ın taklit yeteneği, sadakati ve zekâsı, Köroğlu'nun atının sadece bir ulaşım aracı olmanın ötesinde, onunla güçlü bir bağa sahip bir arkadaş olduğunu vurgulamaktadır.

Türk destanları içerisinde kahramanların atları, kahramanların karakterleriyle özdeşleştirilmiş ve destanlar içerisinde kahramanların atlarına önemli roller verilmiştir. Atlar sadece sıradan hayvanlar değil, kahramanların maceralarında ve yaşamlarında birer kilit figür olarak kabul edilmiştir. Göstergeküresel olarak ele alındığında at motifi ile böylece destanlara, epik ve mistik bir boyut eklenmiştir.

2.5. Alp Kadın Motifi

Lotman'ın göstergeküre kavramlarını kullanarak Türk dünyası destanlarındaki "alp kadın motifini" ele almak, destanlarda kadın kahramanın taşıdığı sembolizmin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki alp kadın karakterler, Lotman'ın göstergebilim yaklaşımı çerçevesinde incelendiğinde geleneksel cinsiyet rollerini sorgulayan ve değiştiren bir motif sunmaktadır. Alp kadınlar, erkek yiğitlerle aynı güçlere sahip olmaları, kılıç kuşanmaları ve kara aygır binmeleri gibi geleneksel erkek kahraman özelliklerini taşımaktadır. Bu durum, göstergebilim açısından sembolik bir anlam taşımaktadır. Burla Hatun'un yanı sıra "Kam Büre Beg oğlu Bamsı Beyrek" hikâyesindeki Banu Çiçek, geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyan alp kadın karakterlerden biridir. Beyrek'in eş olarak aradığı kahraman bir kızı tercih etmesi, Lotman'ın "göstergeküre" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bu tercih, toplumsal normlara karşı çıkma ve alışılmışın dışında bir karakter oluşturma arzusunu yansıtabilir. Banu Çiçek'in erkeklerle yarışan, ok atan, güreşen ve savaşan kahraman bir alp tipi kız olarak tanımlanması (Aslan, 1995: 29), cinsiyetin sadece biyolojik bir ayrım olmadığını, aynı zamanda toplumsal rolleri ve beklentileri sorgulayan bir durumu ifade etmektedir. Lotman'ın göstergebilim perspektifi, bu karakterlerin sembolik anlamını vurgulamakta ve cinsiyetin sosyal olarak inşa edilen bir kavram olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki alp kadın

karakterler, geleneksel cinsiyet normlarını alt üst ederek Lotman'ın göstergebilim yaklaşımında olduğu gibi sembolik anlamlarla yüklü bir rol oynamakta ve toplumsal cinsiyetin çeşitliliği ve esnekliği konusunda ilginç bir perspektif sunmaktadır.

Manas Destanı'ndaki alp kadın; bir erkek gibi savaşan ve yeri geldiğinde de erkekleri de düşmana karşı koruyan bir aktör tipine, ideal eş olma ve eşi ile birlikte sıkıntılara göğüs germe özelliği taşıyan bir cinsiyet tipine ve bilgelin, namusun, erdem ve hünerin göstergesi olan bir sembol tipine sahiptir (Akyüz, 2010: 172-176). Manas Destanı'ndaki alp kadın, Lotman'ın göstergeküre yaklaşımı çerçevesinde incelendiğinde kadınların erkek karakterlere destek olma ve öğüt verme rolünün sembolik önemi ortaya çıkmaktadır. Bu kadın karakterler; aklı, anlayışı, sabrı ve öngörüsüyle erkeklere rehberlik ederek karmaşık meseleleri çözmede önemli bir rol oynamaktadır. Destan içerisinde kadın karakterlerle eşlerine nasihat verirken ve sabır tavsiye ederken sıkça karşılaşılması, göstergebilimde belirli bir sembolizmi ifade etmektedir. Bu durum, kadınların sadece duygusal destek sağlamakla kalmayıp aynı zamanda akıl ve anlayışlarıyla da meseleleri çözmelerini simgelemektedir.

Lotman'ın göstergeküre kavramı, kadınların sözleri ve eylemleriyle iletişim kurarak semboller aracılığıyla anlam inşa etmelerini vurgulamaktadır. Manas'ın ölen yiğitleri için üzülen ve onu teskin eden Kanıkey'in sözleri (İnan, 1992: 121), göstergebilim açısından bir anlam taşımaktadır. Kanıkey, Manas'a dünyanın değişken ve geçici doğasını anlatarak ona destek olmaktadır. Bu, sembolik bir iletişim örneğidir ve Manas'ın duygusal durumunu etkileyerek ona bilgelik ve anlayış sunmaktadır. Kanıkey'in sıkça "akıllı" olarak tanımlanması, göstergebilim bağlamında bir sembol oluşturmaktadır. Akıl, anlayış ve bilgelik, sembolik olarak kadın karakterlerin kişisel nitelikleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu, kadın karakterlerin destan içindeki rollerini sadece duygusal değil, aynı zamanda bilgeliğe ve akla dayalı bir rehberlik rolü olarak da ele almaktadır.

Manas destanındaki kadın karakterler, Lotman'ın göstergeküre perspektifiyle incelendiğinde, sembolizm, iletişim ve anlam oluşturma süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu kadınlar, erkek karakterlere akıl, anlayış ve destekle bilgelik kazandırarak destanın derinlik ve zenginliğine katkıda bulunmaktadır.

2.6. Kurt Motifi

Türk mitolojisinde sıkça karşılaşılan kurt motifi, Türk kültüründe pek çok anlama sahip bir semboldür. Özellikle Türk tarihine bakıldığında kurda bir kutsallık verildiği görülür. Kurt, Türk kültüründe; ata, ana, kılavuz, kurtarıcı ve rehber olarak görülürken bağımsızlığın, gücün, akıl ve cesaretin de sembolü olarak kabul edilmiştir (Altun, 2019: 93-98). Ergenekon Destanı'nda, kurt motifi Türkleri doğru yolu bulmalarında rehberlik ederek kurtaran bir simge olarak ortaya çıkmaktadır (Gülşen, 2013: 4). Lotman'ın göstergeküresi; kurdun bu bağlamda sembolik anlamını, kültür içinde

paylaşılan kodlar ve anlamlandırmalar çerçevesinde değerlendirmektedir. Kurt, Türkler için güç, cesaret ve bağımsızlık gibi değerleri temsil eden bir semboldür. Göktürk destanlarından Ergenekon destanındaki hakanın adının Börte Çene (Bozkurt) olması, kurt motifinin bir ad olarak kullanılmasıyla dikkat çekmektedir. Bu, hakanın liderlik ve güç sembollerini üzerinde taşıdığını göstermektedir. Lotman'ın göstergeküre teorisi, adların ve sembollerin bir topluluğun kültürel hafızasında nasıl işlev gördüğünü ve anlam kazandığını vurgulamaktadır.

Kurt motifi, Türk kültüründe genellikle güçlü, bağımsız, cesur ve özgür karakterleri temsil etmektedir. Lotman'ın göstergeküre yaklaşımı, bu sembollerin bir kültürde nasıl anlam kazandığını ve nasıl paylaşılan bir anlam kümesi oluşturduğunu açıklamaktadır. Kurdun Ergenekon Destanı'ndaki rolü, Türk kültüründeki bu sembolün önemini vurgulamakta ve mitolojik anlamda totemik bir unsur olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Göktürklerin Bozkurt Destanı, Lotman'ın göstergebilim yaklaşımı ile incelendiğinde destandaki sembollerin ve göstergelerin kültürel anlamının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Destanda anlatılan, düşmanlar tarafından yok edilen Türk soyundan bir çocuğun dişi bir kurdun himayesine alınması ve aralarındaki ilişki aracılığıyla yeni bir neslin üremesinin sağlanması, sembolik bir anlam taşımaktadır. Destandaki bu sembolik anlam, Lotman'ın göstergeküresi teorisine göre çeşitli sembollerin kültürel bağlam içinde nasıl işlev gördüğünü açıklamaktadır. Kurt, soyun devamını simgelerken dişi kurdun himayesinde yetişen çocuk, yeni bir neslin temsilcisi olmaktadır (Öztürk, 2011: 82). Lotman'ın göstergeküresi teorisinde semboller, bir topluluğun ortak anlam kümesini oluşturmaktadır. Kurt; düşmanlar tarafından yok edilen soyun tekrar dirilmesini, güçlenmesini ve devam etmesini simgelemektedir.

Uygur Türklerinin Türeyiş efsanesinde geçen "İnsan baba, kurt anadır." ifadesi (Aslan, 2006: 29) Lotman'ın göstergebilim teorisine uygun bir şekilde incelendiğinde soyun kökenini ve türeyişini sembolik bir şekilde anlatır. Bu ifade, bir yandan insanlığın kökenini diğer yandan da doğanın ve hayvanların rolünü vurgulamaktadır. Lotman'ın göstergeküre anlayışında sembollerin anlamı bir kültür içindeki insan ve çevresi arasındaki ilişkilerle şekillenmektedir. Bu durumda, insanın kurt ile ilişkilendirilmesi, doğayla uyum içinde olduğunu ve kökenlerini doğadan aldığını simgelemekte ve kültürel bellek, kimlik ve soyun kökeni gibi konuları sembolik bir dil aracılığıyla ele alarak Uygur mitolojisinin derinliklerine ışık tutmaktadır.

Karaçay-Malkar Türklerinin “Nart” destanında, başkahraman Örüzmek'in dişi kurt tarafından emzirilerek büyütülmesi (Gelayeva, 1995: 107), sembolik bir anlam taşımakta ve Lotman'ın göstergeküresi perspektifiyle değerlendirildiğinde çeşitli katmanlarda anlam kazanmaktadır. Örüzmek'in dişi kurt tarafından emzirilerek büyütülmesi, bir yandan insan ve doğa arasındaki bağı temsil ederken diğer yandan da

başkahramanın özel bir bağa ve korunmaya sahip olduğunu simgelemektedir. Destanda, kurt kürkünün Örüzmek'i belalardan koruduğu ve şeytanların bile ona zarar veremediği anlatılarak da kurdun sembolik bir koruyucu güç olarak işlev gördüğü vurgulanmaktadır.

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Han'ın kurda benzetilmesi; liderin güçlü, cesur ve bağımsız bir karakter olarak tasvir edilmesini simgelemektedir. Bu simgeleme, Türk kültüründeki kurt sembolünün liderlik, güç ve bağımsızlık gibi değerleri temsil ettiğini yansıtmaktadır. Oğuz Han'ın hükümdarlığı döneminde düzenlediği şölen sırasında tebaasına "Kök böri bolsıngıl Uran" (Bozkurt sesi savaş parolamız olsun) demesi (Gülşen, 2013: 4), Lotman'ın göstergebilim teorisinde dilek ve komutun sembolizmiyle örtüşmektedir. Ayrıca destanda gökyeleli erkek bir kurdun Oğuz Kağan'a rehberlik etmesi neticesinde kurt, Lotman'ın göstergeküresi perspektifinde mitolojik bir motif olarak değerlendirilmektedir. Kurt, Oğuz Kağan için bir rehber ve koruyucu olarak işlev görerek kültürün içindeki sembolik anlamını derinleştirmektedir. Bu unsurlar, Oğuz Kağan Destanı'nın sembolik zenginliğini ve kültürel bağlamdaki önemini ortaya koymaktadır.

2.7. Işık Motifi

Destanlar, Türk kültürünün derinliklerinde yankılanan dinî motifleri de bünyesinde barındırmaktadır; bu motiflerden biri de ışıktır. Işıkla ilgili ilk inanmalara Şamanizm'de rastlanmakla birlikte Türk kültüründe ışıkla ilgili inanmalara sonraki dönemlerde benimsenmiş diğer dinlerde de rastlanmıştır (Önal, 2007: 2). Destanlardaki ışık, göstergeküre içinde hem dinî hem de mitolojik bir sembolizmi temsil etmektedir. Bu sembolizm, Türk kültürünün temel inançlarına ve anlam dünyasına derinlemesine kök salmıştır. Büyük kahramanların ve evlenecekleri kadınların kutsal bir ışıktan doğmaları, destanların özünde yer alan dinî anlatılara işaret etmektedir. Örneğin, Yaratılış destanındaki Ak-Ana, ışıktan doğan bir kadın sembolü olarak öne çıkmaktadır. Bu, göstergeküre içinde kültürel kökenleri ve varoluşsal inançları temsil etmektedir.

Oğuz Kağan destanında ise Oğuz'un evlendiği kadının gökten inen mavi bir ışıktan doğduğu anlatılmaktadır. Aynı destanda, Oğuz'un ordularına yol gösteren kurdun doğduğu yer de bir ışıkla aydınlatılmıştır (Bang-Kaup ve Arat, 2012: 10-31).

Türklerin Şamanizm inancındaki uçmak ifadesi ile betimlenen sonsuz mutluluk ülkesi, bir cennet ışık dünyası olarak tasvir edilmektedir (Gömeç, 2011:11). Tüm bu örnekler, Türk destanlarında ışığın sürekli olarak ön planda olduğunu ve dini-mitolojik anlatılarda kilit bir rol oynadığını göstermektedir.

İslâmiyet'in kabulünden sonraki destanlarda da ışık motifinin önemi vurgulanmış, destan kahramanlarının yüzleri daima nurlu ve dolunaydan daha parlak olarak tasvir edilmiştir. Bu, bir dinî aydınlanma ve kutsallığı simgelemektedir. Örneğin, Satuk Buğra Han'ın kızlarından biri olan

Alanur'un Cebrail aracılığıyla ağzına akan bir damla ışıktan dünyaya gelen oğlu, Allah'ın arslanı olarak nitelendirilmektedir (Yardımcı, 2007:66). Buna göre ışık motifi, Türk destanlarında hem dinî hem de mitolojik sembolizmi temsil etmektedir.

Sonuç

Toplumların ortak sembolik dilini ve anlam sistemini bünyesinde barındıran, kültürel gösterge dizgelerinden oluşan göstergeküre, kültürün ve kültürel iletişimin devamını sağlayan anlam evreni olarak dikkat çekmektedir. İnsanın dünyayı anlamlandırmasında insana bir çerçeve sunan ve insanın kendisiyle, insanın insanla ve insanın tabiatla ilişkisini düzenleyen göstergeküre, kültürel bağlamda anlam inşasını da semboller aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Kültürel bağlamda anlamın inşası; göstergekürenin bileşenleri olan değerler, semboller, gelenekler ve tarih ile mümkündür. Tüm bu bileşenler toplumsal belleğin ürünüdür ve toplumsal belleğin izleri de kendini en çok metinlerde göstermektedir. Metinler, kültürel belleği aktarmada ve inşa etmede önemli araçlardır. Türk dünyası destan metinleri de bu noktada Türk kültürüne ait toplumsal bellek ürünleri olarak Türk kültürünün nesiller arası geçişinde önemli bir yere sahiptir. Türk dünyası destanları bünyelerinde aynı göstergekürede olduğu gibi değerleri, tarihi, sembolleri ve geleneği taşır. Bu sebeple her bir Türk dünyası destan metni, Türk kültürünün bir anlam evreni yani göstergeküresidir. Bu açıdan bakıldığında farklı coğrafyalarda vücut bulmuş Türk dünyası destanlarının aynı yapılara ve benzer ifadelere sahip olması Türk dünyası destanlarının Türk kültürünün bir anlam evreni olduğunu göstermektedir.

Türk Dünyası destanları, Türk kültürünün ortak anlam dünyasını oluşturan semboller aracılığıyla toplumsal bellek, kültürel değerler ve mitolojik yapılarla beslenmektedir. Türk kültürünün ortak anlam dünyasının sembolleri olarak ortak destan motifleri görülmektedir. Türk dünyası ortak destan motiflerinden "çocuksuzluk motifi" önemli bir motiftir. Bu motif, destanlarda genellikle kahramanın doğumunun olağanüstü koşullar altında gerçekleşmesi ile vurgulanmakta, aile ve soy kavramlarını derinleştiren bir sembolizm sunmaktadır. Özellikle Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki çocuksuzluk teması, kahramanların toplum içindeki itibarları ve liderlikleri ile olan ilişkisini, çocuk sahibi olmanın toplumsal bir sorumluluk ve toplumun bütünlüğü açısından taşıdığı anlamı keşfetmektedir. Boğaç Han'ın çocuksuzluğu, sadece biyolojik bir eksiklik değil, aynı zamanda toplumsal ve liderlik sorumluluklarıyla ilişkilendirilen bir krizdir. Bu durum, göstergekürede, aile bağlarının ve soylu bir soyun devamının önemini pekiştiren bir sembolizme dönüşmektedir. Manas, Alpamış, Közüyke gibi diğer destanlarda da benzer motifler ve semboller işlenmektedir. Çocuk sahibi olamayan hükümdarların yaşadığı toplumsal baskılar, aileyi ve soyu koruma görevini simgeleyen ritüeller ve doğaüstü olaylar, Türk kültüründe aile ve toplum değerlerinin temsilini güçlendirmektedir. Özellikle çocuk sahibi olamamanın toplum içindeki

itibar kaybı ile ilişkilendirilmesi, göstergeküredeki sembollerin derinlikli bir şekilde toplumsal yapıyı yansıttığını göstermektedir.

Türk destanlarındaki sembolizm, sadece bireysel arayışlar ve kişisel çatışmalarla sınırlı kalmaz, aynı zamanda toplumsal değerler, liderlik sorumlulukları, ahlaki normlar ve kültürel inançlarla iç içe geçmiştir. Her bir sembol; Türk halkının tarihî ve kültürel bağlamda sahip olduğu değerleri, inançları ve toplumsal ilişkileri sembolize etmektedir. Türk dünyası destanlarında, kırk sayısının sembolik anlamı, hem kültürel hem de manevi bir derinlik taşımaktadır. Oğuz Kağan Destanı, Manas Destanı gibi pek çok Türk destanında kırk sayısının mistik ve kutsal bir güç kaynağı olarak vurgulanması, bu sayının yalnızca zamanla sınırlı olmadığını, aynı zamanda kahramanın etrafındaki olaylar, güç birliği ve manevi yardımlarla da ilişkili olduğunu göstermektedir. Kırk sayısı, sadece sayısal bir öge olmanın ötesinde, kahramanın güç ve zaferi için önemli bir sembol hâline gelmiştir. Destanlarda yer alan kırk alp, eren veya görünmeyen varlıklar, kahramanın fiziksel ve manevi güçlerini pekiştirerek bir kutsal desteği simgelemektedir. Kırk sayısının, aynı zamanda bir topluluk birliği ve yardımlaşma sembolü olarak kullanılması, Türk destanlarının karakteristik özelliklerinden biridir. Bu motif, kahramanın yalnızca fiziksel mücadelelerde değil, aynı zamanda ruhsal ve mistik anlamda da desteklendiğini, başarısının kolektif bir güçle elde edildiğini vurgulamaktadır. Türk kültüründe, kırk sayısı âdeta zaman ve mekânın ötesinde bir gücü temsil ederek destanlara manevi bir boyut katmaktadır. Bununla birlikte bu motifin kahramanın olağanüstü doğumuyla, kaderiyle ve güç kaynağıyla bağlantılı olması, Türk mitolojisindeki derin sembolizmin ve mistik ögelerin destanları nasıl şekillendirdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Manas Destanı, Türk destanlarının en önemli örneklerinden biri olarak rüya motifiyle dikkat çekmektedir. Rüyalar, kahramanların geleceğe dair öngörüde bulunmalarını sağlarken aynı zamanda destanın epik ve mistik boyutunu güçlendirmektedir. Bu motif, kahramanların karşılaşacakları zorlukları önceden görmelerini ve doğru kararlar almalarını sağlayan sembolik bir araçtır. Benzer şekilde, Türk destanlarında at motifinin önemi büyüktür. Atlar, yalnızca birer ulaşım aracı değil aynı zamanda kahramanın gücünü ve cesaretini simgelemektedir. Battal Gazi'nin Aşkâr'ı veya Köroğlu'nun Kırat'ı gibi atlar, kahramanlarla güçlü bir bağ kurarak onların hikâyelerine anlam katmakla kalmamakta aynı zamanda doğaüstü birer varlık olarak destanın sembolik yapısını derinleştirmektedir.

Türk destanlarında yer alan alp kadın karakterler de önemli bir motif olarak öne çıkmaktadır. Bu karakterler, geleneksel cinsiyet rollerini sorgulayan güçlü figürlerdir. Erkek kahramanlarla eşit güçte olmaları, fiziksel güçleriyle birlikte akıl ve anlayışlarıyla da olayları etkilemeleri, destanın dinamik yapısına farklı bir boyut katmaktadır. Lotman'ın göstergebilimsel bakış açısıyla alp kadınları yalnızca erkek kahramanların yardımcıları değil, onlarla birlikte mücadele eden ve toplumsal değerleri

şekillendiren figürler olarak değerlendirilmektedir. Son olarak kurt motifi de Türk mitolojisinde derin bir sembolik anlam taşımaktadır. Kurt; kahramanların soyunun devamını sağlayan, aynı zamanda toplumsal bir kurtuluşun, gücün ve liderliğin de bir sembolü olarak Türk destanları içerisinde yer almaktadır.

Lotman'ın göstergebilimsel yaklaşımı, bu motiflerin her birinin daha derinlemesine incelenmesini sağlamakta ve Türk destanlarındaki ortak motifler aracılığıyla kültürel değerlerin aktarılmasının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Destanlarda kullanılan sembolik dil, kahramanların karakter gelişiminde ve toplumsal yapıların yansımasında büyük bir rol oynamaktadır. Türk destanları; bu sembolizmlerle zenginleşerek ve çok katmanlı bir kültürel anlatı sunarak halkın kolektif hafızasının ve değerlerinin nesilden nesile aktarılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, Türk destanlarındaki göstergebilimsel unsurlar, sadece birer edebî öge değil aynı zamanda kültürün ve toplumsal normların ifade bulduğu önemli birer araç durumundadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aktulum, K. (2014). Folklorik imgelem. *Millî Folklor*, 26(101), 277- 290.

Akyüz, Ç. (2010). Manas Destanı'nda alp kadın tipi. *Mukaddime*,1,169-180.

Altun, Z. (2019). Türk kültüründe "kurt kavramı" üzerine bir inceleme. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 8/22, 91-108.

Aslan, E. (1995). Dede Korkut hikâyeleri ile Türk destan ve halk hikâyelerinde alp-kız motifi". *Folklor/Edebiyat,* 4, 20-35.

Aslan, E. (2006). Türk destanlarının oluşumunu ve tematik örgüsünü belirleyen önemli tip ve motifler. *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, 18-30, Gaziantep, 27 Haziran-1 Temmuz.

Ata Yıldız, N. (2015). *Türk dünyası destancılık geleneği ve destanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları

Bang-Kaup, W. - Arat, R.R. (2012). *Oğuz kağan destanı*. İstanbul: Örgün Yayınevi.

Boratav, P.N. (1984). *Köroğlu destanı*. İstanbul: Adam Yayınları.

Camgirçiyeva, G. (1995). Manas destandaki gelenekler ve motifler. *Türk Lehçeleri ve Edebiyat Dergisi*, (3)24, 93-102.

Çelepi, M. S. (2023). Türk semiyosferinde bir mücadele örneği: Ali Cengiz oyunu. *Millî Folklor*, 18(137), 61-73.

Civelek, M.-Türkay, O. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4(3), 771-787.

Çobanoğlu, Ö (2010). *Türk dünyası epik destan geleneği.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Demirel, H. (2015). *Türk destanlarının ana unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Dindar, S. (2012). Yuri Lotman: Kültür göstergebilimi ve çeviri. *8. Ulusal Frankofoni Kongresi Bildiriler*, (ed.: Ali Tilbe vd.), 112-122, Tekirdağ.

Ergin, M. (2008). *Dede Korkut kitabı 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Ergun, M. - İbrahimov, G. (2000). *Başkurt halk destanları*. Ankara: Türksoy.

Ergun, M. (2013). *Yakut destan geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gelayeva, A. (1995). Karaçay-Malkarların kahramanlık destanları. "Nart"ların "Manas"taki paralelleri. *Uluslararası Manas Destanı ve Etkileri Bilgi Şöleni*, 107-116, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Gömeç, S. (2011). *Şamanizm ve eski Türk dini*. Berikan Yayınevi.

Gülşen, H. (2013). Kurt motifi üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 39, 18-28.

İnan, A. (1992). *Manas destanı*. Ankara: MEB Yayınları.

Küçük, M. A. (2013). Türk destanlarında "sayı" motifinin dini yansımaları". *Gazi Türkiyat*, 1(13), 91-109.

Lotman, Y. M. (1990). *Universe of mind. A semiotic theory of culture*. Indiana: Indiana Universty Press.

Lotman, Y. M. (2005). On the semiosphere. *Σημειωτκή-Sign Systems Studies*, *33*(1), 205-229.

Mamay, C. (2010). *Manas*. Ürümçü: Şinjaŋ El Basması.

Önal, M. N. (2007). Türk mitinin oluşumunda ışığın rolü. *Journal of Turkish Studies, Şinasi Tekin Hatıra Sayısı* II, 31(2), 145-158.

Öztürk, A. (2011). *Çağlar içinde Türk destanları*. İstanbul: Pozitif Yayınları

Sweterlitsch, R. (2016) *Gelenek.* (çev.: Aslı Büyükokutan Töret), *Millî Folklor*, 28(110), 121-124.

Tekin, Ç. S.-İşeri, K. (2023). Karikatürlerin kültür göstergebilimi açısından çözümlenmesi. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 4(2), 248-263.

Turgubayer, C. (2007). Türk dünyası destanlarında ortak motifler üzerine. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 24, 93-102.

Uslu, B. (2019). Manas'ın dünyaya gelişine göstergebilimsel bir deneme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 31, 209-224.

Yardımcı, M. (2007). *Destanlar.* Ankara: Ürün Yayınları.

Yıldız, N. (2009). Türk destanlarında çocuksuzluk. *Millî Folklor*, 21(82), 76-88.

Yoldaşoğlu, F. (2000). *Alpamış destanı*. (çev.: Aysu Şimşek vd.), Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Extended Summary

The concept of the semiosphere, put forward by cultural semiologist Yuri Lotman, has an important place in the field of cultural sciences. Like the biosphere, which represents an important area in the continuity of living matter and life, the semiosphere is also seen as an important area for the existence and continuity of languages. The semiosphere, which draws attention as a cultural communication area with the continuity of languages and their effect on culture, has taken its place in language and culture studies as an important concept that shows how culture evolves and changes with the symbols and codes belonging to the culture it contains. The semiosphere, which offers a remarkable framework for making sense of the relationship between language and culture, is an important cultural meaning area that

enables individuals to construct meaning in a cultural context and to communicate with each other with this meaning constructed in social life.

In the semiosphere, which is seen as a cultural meaning area with the symbols and codes it contains, meaning is formed in texts, therefore texts have a special place in the semiosphere. All texts, whether written, oral or visual, show the ways in which language is used and the purposes of communication. According to Lotman, texts are products of memory, and the fact that texts are products of memory reveals that a separate meaning is necessary in understanding the cultural structure of texts. With this approach, it is seen that texts gain meaning within a certain cultural circle. According to Lotman, a cultural semiotician, this cultural meaning area that texts have is seen as a semiosphere, and accordingly, apart from the linguistic elements in a text, there are also cultural elements that are seen as products of social memory and help in making sense of the text. According to Lotman, tradition always becomes apparent as a text. Turkish epic texts with their symbols belonging to Turkish culture are also among the important products formed within Turkish culture, and in this study, the common motifs in the epic texts of the Turkic world are evaluated as a cultural meaning area belonging to Turkish culture, that is, as a semiosphere area. In this study, Turkic world epic texts that contain symbols belonging to Turkish culture that contain Turkish thought and perception have been evaluated as a product of social memory and the childlessness motif, alp woman motif, dream motif, fomulistic number motif, horse motif, wolf motif and light motif, which are common motifs in Turkic world epics even in different geographies, have been tried to be explained as a Turkish thought, that is, a Turkish semiosphere.

In order to determine the common motifs in Turkic world epics, which are the subject of the study as a semiosphere field, the relevant literature was scanned and similar motifs in Anatolian epics and Kyrgyz, Kazakh, Bashkir, Altay, Saha, Uzbek epics were considered as a semiosphere field and with this approach, it was determined that common epic motifs, which are symbols of the common semantic world of Turkish culture, have an important role in continuing cultural communication. While the perception of family and children in Turkish culture is revealed with the motif of childless, social values and cultural beliefs are revealed with the motif of formulaic numbers, the place of women in Turkish social life is revealed with the motif of alp woman and the horse, which is an important element of nomadic life and Turkish culture, is revealed with the symbolic meanings they carry in Turkish culture-specific social life with the motif of horse. As a result, it has been seen that the epic texts of the Turkic world are not just a literary product, but also a symbolic expression of the perception and thought specific to Turkic culture with the common motifs in them as an element of social memory. The common motifs in the epics of the Turkic world attract attention as important cultural communication areas that enable the continuation of cultural communication, even in different geographies, as a Turkish semiosphere area.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı /*Author Contributions:* İki yazarın da makalenin her bölümünde eşit oranda katkısı bulunmaktadır./ *Both authors contributed equally to each section of the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 18.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 28.02. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1518533
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 205-217.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK HALK HİKÂYELERİNDE SINIF ÇATIŞMASI

♦

CLASS CONFLICT IN TURKISH FOLK TALES

Dilay NAKIŞ*

ÖZ: Hikâyeler, gerçek veya gerçeğe yakın olayları anlatan bir türdür. Halk ve modern hikâyeler olarak ayrılan bu tür, toplumun anlatma ihtiyacını karşılamaktadır. Halk hikâyeleri, Anadolu sahasında 16.yüzyıldan itibaren ilk olgun örneklerini vermektedir ve anlatıcılar tarafından aktarılarak bugüne kadar gelmektedir. Tarihi süreçte genellikle kahramanlık ve aşk konularını işleyen halk hikâyeleri, oluştuğu toplumun sosyokültürel ve ekonomik yapısını yansıtmaktadır. Halk hikâyelerinin ortaya çıktığı ve kaynak oluşturduğu coğrafyayla kültürel doku hikâyelerin olay örgüsünü, kahramanlarını, mekânını ve diğer birçok unsurunu şekillendirmektedir. Bu bağlamda halk hikâyelerinin ortaya çıktığı toplumsal yapının bilhassa bu yapıdaki ekonomik farklılık, toplumu farklı gruplara bölmektedir ve sınıf oluşmasına neden olmaktadır. Toplumda ekonomik şartlar gibi eşitsizlikler nedeniyle oluşan grup, sınıf çatışmasını meydana getirmektedir. Bu durum insanların seçimlerini etkileyerek toplumdaki sosyokültürel farklılığı oluşturmaktadır. Halk hikâyelerinde de sınıf çatışmasının meydana getirdiği bu yapısal farklılık kahramanın mücadelesinde görülmektedir. Bu çalışma, üç halk hikâyesinden hareketle olay örgüsündeki kahramanın mücadelesini inceleyerek sınıf çatışmasını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk Hikâyeleri, Sınıf Çatışması, Toplumsal Yapı, Sosyal Farklılık, Kahramanın Mücadelesi

ABSTRACT: *Stories are a genre that narrates real or realistic events. Divided into folk and modern stories, this genre meets the need for storytelling in society. Folk stories began to give their first mature examples in the Anatolian field from the 16th century and have been transmitted by narrators up to the present day. Folk stories, which generally deal with themes of heroism and love throughout history, reflect the socio-cultural and economic structure of the society in which they were formed. The cultural texture of the geography where folk stories emerged and found their source shapes many elements of the stories, including the plot, characters, and setting. In this context, the societal structure from which folk stories originated, particularly the economic disparities within this structure, divides society into different groups and leads to the formation of classes. The groups formed due to inequalities such as economic conditions in society create class conflict. This situation affects people's choices, leading to socio-cultural diversity in society. In folk stories, this structural difference caused by class conflict is seen in the hero's struggle. This study aims to reveal class conflict by examining the hero's struggle in the plot of three folk stories.*

Keywords: *Folk Stories, Class Conflict, Societal Structure, Social Differences, Hero's Struggle*

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul-dilaynakis.16@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4187-1569)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türk halk edebiyatında önemli bir yer tutan halk hikâyeleri; efsane, destan, masal gibi bir olay etrafında oluşan anlatı türüdür. Oluştukları toplumun en temelde anlatma ihtiyacını karşılamaktadır.

Hikâye anlatma insanlık tarihinin çok eski zamanlarına kadar uzanmaktadır. Türklerde hikâye anlatımı, İslamiyet öncesi Türk kültür dönemine dayanmaktadır. Sığır, şölen ve yuğ törenlerinde hikâyeler anlatılarak hoş vakit geçirdikleri bilinmektedir. Bununla birlikte ilk halk hikâyesi anlatıcılarının da kopuzcular ve ozanlar olduğu tahmin edilmektedir (Sakaoğlu, 2011: 3). Türklerin ilk törenlerinde kopuz çalanların, şiirin yanı sıra kahramanlık hikâyeleri de anlattığı bilinmektedir.

Tarihi süreç içerisinde incelendiğinde hikâye kavramı, ilk olarak 9.yüzyılda Al-Cahiz tarafından ifade edilmektedir. Kelime; anlatma, benzetme, tarih, destan, kıssa, masal, rivayet gibi genel anlamları karşılamaktadır (Sakaoğlu, 2011: 3). Bir kavram olarak hikâye, ilk olarak Arapçada kıssa ve rivayet anlamlarında kullanılmıştır. Bir süre sonra eğlendirmek esasına dayalı taklit anlamına gelmiş olsa da gerçek ya da hayali olayların kendine özgü üslup özellikleriyle nakil ve tekrar edilmesi anlamına dönüşmüştür (Elçin, 2019: 444). Halk hikâyesi ise Anadolu'da ortaya çıkan ve göçebelikten yerleşik hayata geçen toplumun ilk edebi ürünü olan anlatılar olmakla beraber içerik olarak aşk ve kahramanlık konularını işleyen, biçim olarak nazım nesir karışık olan, kaynağı Türk, Arap, Hint, İran'a dayanan ve genellikle âşıkların ya da meddahların anlatıcı olduğu türdür (Alptekin, 2002: 316). Halk hikâyeleri, tarihi sürecinde anlamsal ve işlevsel farklılığa uğramasına rağmen toplumun anlatma ihtiyacını karşılayan önemli bir tür olma özelliğini kaybetmemiştir.

Halk hikâyeleri Anadolu'da bilhassa 16.yüzyılda ilk olgun örneklerini vermeye başlamıştır ve atlı göçebe toplumunun ürünü olan destandan sonra ortaya çıkmıştır; çünkü hem destanın sözlü kültürde öneminin azalmasıyla oluşan boşluk hem de sosyal yaşamdaki değişimin etkisi bu anlatı türünü zorunlu olarak ortaya çıkarmıştır (Aça, 2019: 178). Bu bağlamda Anadolu insanının yerleşik hayata geçmesiyle birlikte yeni bir anlatmalık türe ihtiyaç duyularak halk hikâyelerinin oluştuğunu ifade etmek mümkündür. Yeni bir yaşam alanında ortaya çıkan halk hikâyelerinin biçim bakımından birtakım özellikleri olduğu gibi konu kaynakları ile içerik bakımından da birtakım özellikleri bulunmaktadır.

Halk hikâyeleri şekil özellikleri bakımından incelendiğinde ilk olarak nazım ve nesir karışık olmasıyla dikkat çekmektedir. Anlatı kısımları mensur, duyguların ifade edildiği kısım ise manzum olarak yer almaktadır ve nazım kısımlarından halk edebiyatının diğer nazım tür ve şekillerinden yararlanıldığı görülmektedir. İkinci özellik olarak hikâyelerin girişlerinde kalıplaşmış ifadeler bulunmaktadır. Diğer şekilsel özellikler ise halk hikâyeleri uzun anlatılardır; dil, yalın ve anlaşılırdır; kalıplaşmış cümlelere yer verilir. İçerik özellikleri bakımından ise konuları genellikle aşk ve

kahramanlık üzerine oluşmaktadır; olaylar, gerçektir veya gerçeğe yakındır; kahramanların başından geçenlerde olağanüstülük bulunmakla birlikte kahramanlar genellikle tektir; kahramanlar ayrıca âşık olmaktadır; özel anlatıcıları var olmaktadır ve genellikle mutlu sonla bitmektedir. Halk hikâyelerinde içerik ve biçim özelliklerinin yanı sıra giriş bölümünün olduğu döşeme; olayın anlatıldığı asıl hikâye ve anlatıcının iyi dileklerde bulunduğu dua bölümleri olmak üzere üç bölüm bulunmaktadır (Aça, 2019: 179-181). Halk hikâyelerinin kendinden önceki diğer türlerle benzer yönleri olduğu gibi kendine özgü yönleri de vardır. Bu duruma örnek olarak masalların giriş bölümünde bulunan kalıplaşmış sözler halk hikâyelerinde de yer almaktadır; ayrıca destanlarda kahramanın olağanüstü doğumu ve başından geçenler halk hikâyelerindeki kahramanlarda da görülmektedir. Bunun yanı sıra nazım- nesir karışık olması ve nesir kısımlarının uzun, nazım kısımlarında halk şiirinin diğer ürünlerinin kullanılması halk hikâyelerinin kendine özgü özelliğini oluşturmaktadır.

Türk halk hikâyelerini konularına ve kaynaklarına göre özellikleri de vardır ve bu bağlamda içeriği esas alarak ayırmak mümkündür. Konularına göre aşk hikâyeleri (Âşık Garip, Kerem ile Aslı vd.), kahramanlık hikâyeleri (Köroğlu vd.), aşk ve kahramanlık hikâyeleri (Şah İsmail vd.) olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Konu kaynaklarına göre ise Türk geleneğinden gelen (Âşık Garip vd.), Arap, Fars ve Hint kaynağından gelen (Ferhat ile Şirin vd.), masal ve efsane kaynaklı olan (Kirman Şah vd.), âşıkların hayatlarından alan (Kerem ile Aslı vd.) şeklinde dört başlıkta sınıflandırılmaktadır (Aça, 2019: 178-179). Bu bağlamda halk hikâyelerini "zaman seyri ve coğrafya mekân ilişkisi içinde efsane, masal, menkabe, destan vb. mahsullerle beslenerek dini, tarihi, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eseler" (Elçin, 2019: 444) olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Görülmektedir ki halk hikâyelerinin kaynaklarında toplumların karşılaştıkları çevre etkili olmaktadır ve kültürel etkileşimde bulunarak kültürel göç aracılığıyla anlatılar oluşmaktadır. Ayrıca efsane ve masal gibi kendinden önceki türlerin de halk hikâyelerine kaynak oluşturduğu görülmektedir.

Halk hikâyelerinin birçoğunun konusunda bilhassa bir âşığın hayatı olmak üzere kahramanın başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Bu olaylar, kahramanın intikam peşinde olması veya kavuşulması güç olan bir aşk özlemi yaşaması üzerine kurulu olmakla birlikte kahramanın maceralar arasında yer alarak sınavlardan geçmesi ve çeşitli mücadeleler vermesiyle oluşmaktadır (Özarslan, 2019: 14). Bu doğrultuda kahramanın imkânlarını zorlaması, kendinden daha farklı bir statüde olan kişi/kişilerle mücadele etmesi gerekmektedir. Kahramanın mücadelesi, konusu kahramanlık olan halk hikâyelerinde siyasi bir otorite veya güçle çatışmayı; konusu aşk olan halk hikâyelerinde ise âşık olduğu sevgilinin tarafıyla veya karşısında çıkan rakiplerle çatışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu çatışmalarının nedeni, kahraman konulu halk hikâyelerinde iktidar savaşı ve güç mücadelesiyken aşk konulu halk hikâyelerinde sınıf çatışması ve sosyal statüdür.

Halk hikâyelerinin oluşmasında yerleşik hayata geçişle yeni bir sosyal yaşamın etkili olması, yerleşik hayatın beraberinde getirdiği toplumsal sınıfın halk hikâyelerinde görülmesine neden olmaktadır. Toplumsal sınıf ifadesi, bireylerin birbirlerinden gelir düzeylerinin farklılaşması veya farklı sınıflardan bireylerin ekonomik yönden değişmesiyle alt gruptakileri tanımlamak için kullanılmaktadır (Lavenda ve Schultz, 2019: 124). Halk hikâyelerinde de toplumsal sınıf ayrımı söz konusudur. Bilhassa aşk konulu halk hikâyelerinde sevenlerin birbirine uygun görülmemesinin nedeni temelde ekonomik bir eşitsizlik durumunun olmasıdır ve bu durum toplumsal sınıfı göstermekle birlikte sınıf çatışmasının kaynağını da ortaya koymaktadır.

Aşk konulu halk hikâyelerinde sıkça görülen toplumsal sınıf ayrımı ve beraberinde gelen sınıf çatışması oldukça açık bir biçimde yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı; Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin halk hikâyelerinden yola çıkarak üç hikâyedeki olay örgüsünde ifade edilen sınıfsal çatışmaları tespit etmektir. Nitekim tespit edilen verilerden hareketle üç halk hikâyesinin oluştuğu dönemin toplumsal yapısı hakkında bilgi edinmek ve anlatı türünde dönemin düşünce yapısının nasıl aktarıldığını görmek çalışmanın diğer amaçlarını oluşturmaktadır.

1. Âşık Garip Hikâyesinde Sınıf Çatışması

Âşık Garip hikâyesinde ana kahraman Resul, yani daha sonra adı değişecek olan Garip'tir. Olay örgüsü Garip 'in başına gelenleri ve bu doğrultudaki mücadelesi etrafında şekillenmektedir.

Hikâyede;

- Garip 'in yetim kalması ve ardından kalan mirası bitirmesi,
- Yeni meslek arayışı,
- Âşık olması ve para kazanmaya başlaması,
- Âşık Garip' in Senem adındaki güzele âşık olması,
- Senem ile evlenebilmesi için başlık parasını toparlaması,
- Başlık parası için çalışırken çeşitli zorluklarla mücadele etmesi,
- Sonunda rakibi Şah Veled' in Senem ile düğününe gelip düğünü bozarak sevdiği kıza kavuşması anlatılmaktadır (Türkmen, 1974: 113-195).

Bu bağlamda Âşık Garip hikâyesi, bir âşığın âşık olma yolundaki başlangıcı ve sevdiğine kavuşabilmesi için verdiği mücadeleyi konu edinmektedir. Nitekim bir âşığın başından geçenleri anlatan Türk kaynaklı ve aşk konulu halk hikâyesidir.

Hikâyede sınıf çatışması ve bu çatışmanın sonucunda ortaya çıkan statü değişimi, Resul' un babasının vefat etmesi üzerine kalan mirası bitirip ekonomik olarak alt sınıfa geçmesiyle başlamaktadır. Ekonomik olarak bu değişim, Garip adını alan Resul'un yeni bir meslek arayışına girmesiyle devam etmektedir. Bu süreçte farklı meslek gruplarını denemesi ve başarısız olması sınıfsal çatışmayı da göstermektedir. Bununla birlikte Resul' un âşıklığa başlaması ve 6 ay geçtikten sonra bile saz çalamaması, Berat

gecesinde helva sohbeti yapan misafirler arasında bulunan Keloğlan'ın Resul' u aşağılamasına neden olmaktadır. Bu durum da sınıf çatışmasının beraberinde getirdiği bireyin sosyal statüsünün çatışmasını ortaya koymaktadır.

Halk hikâyesini oluşturan olay örgüsünde Resul, Berat gecesinde Allah'a ona âşıklık vermesi için dua etmektedir ve duası kabul olduktan sonra rüya görüp pir elinden bade içerek uyandıktan sonra âşık olmaktadır. Âşık olmasıyla hem sosyal statüsü hem de ekonomik olarak bulunduğu sınıf değişmeye başlamaktadır. Ayrıca sadece âşık olmakla kalmaz Hoca Sinan'ın kızı Şah Senem' e âşık olur ve yeni bir mücadele onu beklemektedir.

Deli Mehmet'in kahvesinde çalıp söylemeye başladıktan kısa bir süre sonra Resul' un adı Garip olarak değişmekte ve adı Âşık Garip olarak duyulmaya başlamaktadır. Onu dinlemeye gelenler arasında Hoca Sinan ve kızı Şah Senem de bulunmaktadır. Âşık Garip hem Şah Senem hem de Hoca Sinan tarafından da çok beğenilmektedir. Bunun üzerine Hoca Sinan, kendi yanında çalışmasını teklif etmektedir. Âşık Garip' in tereddütsüz bu teklifi kabul etmesi, onun Şah Senem ile yakınlaşmasını sağlamaktadır. Zaman çok geçmeden Garip, Senem'i istemeye gitmektedir; ancak Hoca Sinan'ın başlık parası olarak 40 kese altın istemesi üzerine Garip, ekonomik olarak başka bir mücadele boyutuna geçmek zorunda kalmaktadır.

Âşık Garip' e başlık parasını birleştirmesi için çevresinden para verilmek istense de o alın teriyle kazanılmayan paranın yarın bir gün başa kakınç olacağını düşünüp teklifleri kabul etmeyerek ekonomik şartlarını iyileştirmek ve sevdiği kıza kavuşabilmek için daha çok para kazanabileceği yer aramaya başlamaktadır. Bu doğrultuda 7 yıl sürecek olan gurbete gitmektedir. Âşık Garip' in alın teriyle para kazanmak istemesi ve bunun için gurbete gitmeyi göze alması emekçi işçi sınıfın ortak düşünce yapısını yansıtmaktadır. Nitekim bu bağlamda değerlendirildiğinde Âşık Garip de emekçi sınıfa aittir.

Ardında sevdiğini, annesini ve kız kardeşini bırakarak gurbet süreci başlayan Âşık Garip, Erzurum' a giderek Aslan Dede Oğlu Baba Yusuf'un kahvesinde çalıp söylemeye başlamaktadır ve bir gün orada düzenlenen âşıklar yarışmasında Halep Paşasının âşıklarını yenerek ünü, şehri yönetenlere ve halka yayılmaktadır. Yeni bir statü boyutu kazanan Âşık Garip, Halep Paşası tarafından huzura çağrılmaktadır ve Paşanın huzuruna çıktıktan sonra Halep' te yaşamaya başlarken Şah Senem, akrabası olan Şah Veled ile nişanlanmaktadır. Şah Veled, Keloğlan ile iş birliği yaparak Garip'in öldüğü haberini yaymaktadır; çünkü amacı, Şah Senem ile evlenmektir. Burada dikkat çeken unsur Şah Veled'in hem akraba hem de tüccar olmasıdır. Şah Veled ile evlenme sürecinde eş olabilecek adayın, mesleki olarak ekonomik gücüne ve sosyal konumuna önem verildiği dikkat çekmektedir. Bu nedenle Hoca Sinan tarafından Âşık Garip' e göre sınıfı ve sosyal statüsü daha yüksek olan Şah Veled'e kızın verilmesi uygun görülmektedir.

Hikâyenin devam eden olay örgüsünde Şah Senem, Garip' in öldüğüne inanmayarak Keloğlan'ı sıkıştırmaktadır ve yaptıkları oyunu öğrenmektedir. Ardından Şah Senem, Garip' in annesi ve kız kardeşi ücretini ödedikleri bezirgândan konuyu araştırmalarını istemektedir. Bunun üzerine bade içtiği tas yardımıyla bezirgân, Garip'i bulmaktadır ve olanları anlatmaktadır. Öğrendikleri karşısında Garip, Halep Paşasından izin alarak yola çıkmaktadır. Kahramanın sevdiği kıza kavuşma mücadelesi devam etmektedir. Aslında verdiği mücadele sadece sevdiği kadına kavuşma mücadelesiyle sınırlı kalmamaktadır. Karşısında bulunan bir rakip vardır ve bu rakip ekonomik güç ve statü bakımından kendisinden daha güçlüdür; bu nedenle verdiği mücadele aynı zamanda karşısındaki rakibe karşı da bir sınıf mücadelesidir. Bu mücadele sınıflar arasındaki çatışmayı göstermekte, rakipler arasında güç savaşını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak olay örgüsünde sevdiği kadına kavuşan ve güç savaşını kazanan Âşık Garip olur. Âşık Garip sevdiği kadına kavuşabilmek için Senem ile Şah Veled'in düğünün 39 gün boyunca süren masraflarını, kız kardeşi Güllü Han'ı Şah Veled' e vererek karşılamakta, böylelikle bu mücadeleyi kazanmaktadır. Bu durum düğün harcamalarının ekonomik boyutunu yansıtmakla birlikte kahramanın gerçekte bu maddi gücü karşılayamadığı görülmektedir. Kahraman olay örgüsünde her ne kadar kazanmış olarak görünse de kendisinden istenilen ekonomik şartları sağlayamamaktadır ve sınıf çatışması devam etmektedir.

2. Kerem ile Aslı Hikâyesinde Sınıf Çatışması

Kerem ile Aslı halk hikâyesinin ana kahramanı Ahmet Mirza, yani Kerem'dir. Hikâyenin olay örgüsü, ana kahramanın âşık olması ve sevdiğine kavuşabilmek için verdiği mücadele etrafında oluşmaktadır.

Hikâye, Şah ile Keşiş 'in çocuklarının olmamasıyla başlamaktadır:

- Yaşlı birinin yardımıyla çocuk sahibi olmaları ve bu çocukların birbirleriyle evlendirme önerisi,
- Şah'ın oğlu Ahmet Mirza (Kerem) ve Keşiş 'in kızı Kara Sultan'ın (Aslı) evlilik çağına gelmesi,
- Kerem'in rüya görmesi ve rüyada Aslı'ya âşık olması,
- Aslı'nın Keşiş 'in kızı olduğunu öğrenmesi ve istemesi,
- Keşiş 'in Hıristiyan olması ve kızını Müslümana vermek istememesi,
- Keşiş 'in kızını kaçırmak için göç etmeye başlaması,
- Kerem'in diyar diyar dolaşıp Aslı'yı araması,
- Aslı'yı ararken zorlu mücadelelerden geçmesi,
- Hak âşığı olduğunu kanıtlaması,
- Halep Paşasının Kerem'in mücadelesini desteklemesi ve evlendirmesi,
- Keşiş 'in kızına sihirli gelinlik dikmesi,
- Kerem'in gelinliğin düğmeleri açarken ağızdan alev çıkarak yanması,

- Aslı'nın saçlarıyla Kerem'in küllerini toplamaya çalışırken yanıp kül olması,
- Halep Paşasının emriyle Keşiş 'in ve eşinin öldürülmesi bir aşk hikâyesinin olay örgüsünün ana hatlarını ortaya koymaktadır (Duymaz, 2001: 255-365).

Hikâyede hem sınıf hem de dini bir ayrım bulunmaktadır. Bu ayrımın getirdiği sosyal çatışmalar da yer almaktadır.

Hikâyede sınıf ayrımı ilk olarak çocuğu olmayan Şah ve Keşiş' in diğer insanlarla aralarındaki statü farklılığında görülmektedir. Şah ve Keşiş 'in çocuksuzluk durumlarına çare aranmaktadır ve yaşlı bir adam tarafından yol gösterilmektedir. Şah, statüsü bağlamında yaşlı adama para vermek istemektedir; ancak yaşlı adam gözden kaybolmaktadır. Nitekim bu olayın sonucunda yaşlı adamın vermiş olduğu elmayı eşleriyle birlikte yiyen Şah ve Keşiş, çocuk sahibi olmaktadır. Burada Isfahan şehrinin Şah'ının ekonomik güce sahip olması ve kendisine yapılan iyiliği parayla ödüllendirmek istemesi, kendinden daha alt sınıftaki kişilere karşı sınıf farkını ortaya koymaktadır.

Hikâyedeki bir başka çatışma, Kerem'in sevdiği kıza kavuşmak için verdiği zorlu mücadelede görülmektedir. Şah'ın oğlu Ahmet Mirza (Kerem) ile Keşiş 'in kızı Kara Sultan'ın (Aslı) kavuşması; ancak Keşiş 'in, kızı Aslı'yı Kerem ile evlendirmemek için kaçırması nedeniyle gerçekleşememektedir. Bu davranışın nedeni Keşiş 'in Hristiyan olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun üzerine bir Müslüman olan Kerem, diyar diyar dolaşmaktadır ve çeşitli zorluklarla mücadele ederek sevdiği kızı aramaktadır. Keşiş 'in sergilediği davranış, din çatışmasını ön plana çıkarmaktadır. Sınıf çatışması, her ne kadar ekonomik eşitsizliğe dayansa da sosyokültürel alana etkisiyle birtakım farklılaşmaları da beraberinde getirmektedir. Bir Hristiyan olan Keşiş 'in kızını bir Müslümanla evlendirmek istememesinin temelindeki dinsel farklılık, oluşturduğu grubun ve sınıfın çatışmasına da neden olmaktadır.

Keşiş'in, kızı Aslı'yı kaçırmak amacıyla çeşitli şehirlere göç etmesi, Keşiş 'in Şah'ın haznedarlık görevinden de bir vazgeçişi göstermektedir. Mesleğiyle belli bir sınıfı temsil eden Keşiş, din çatışması uğruna bir tercih yaparak bulunduğu sınıfı değiştirmektedir. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde benzer durum Kerem için de geçerli olmaktadır. Aslı'yı bulmak için diyar diyar gezerken Erzurum'a gelen Kerem, Alık Paşa'nın kahvesinde çalıp söylemeye başlamaktadır; ancak amacı para kazanmak olmadığı için başka diyarlara giderek sevgilisini aramaya devam etmektedir. Bu durum ise Kerem'in sınıf kaygısı taşımadığını göstermektedir ve Kerem, Keşiş' te olduğu gibi bir tercih yaparak sevdiğini bulmaya gitmektedir. Aslında her ikisinde de sınıf çatışması bulunmakla birlikte yapılan tercihler sonucunda sınıfsal değişimlerin olduğu görülmektedir.

Hikâyenin olay örgüsünde ana kahraman olan Kerem'in kırk haramilerle çatışması gibi zorlu mücadelelerden geçtiği ve kendisini bir Hak

âşığı olarak kanıtlamaya çalıştığı dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra dikkat çeken bir başka husus, Kerem'in bu zorlu mücadelesinde şehri yöneten Paşaların ona destek olmasıdır. Kayseri ve Halep Paşalarının Kerem'in yanında olması ve paşaların, kendi statülerini kullanarak Aslı ile kavuşmasına çözüm bulmaya yönelik davranış ortaya koyması şu soruları sormayı zorunlu kılmaktadır. Paşaların yardımı, Kerem'in bir Şah oğlu olmasından mı kaynaklanmaktadır yoksa bir Hak âşığı olduğu için midir sorusuna yanıt aramak gerekmektedir. Her iki durumu göz önünde bulunduracak olursak Kerem'in bir Şah oğlu olması, doğuştan gelen bir statüyü göstermektedir ve belli sınıfı temsil ettiği söylenebilmektedir. Bu bağlamda çözüm arayışında da aynı sınıftaki kişilerin yardımcı olması, kendi sınıfından olmayan kişilerin ötekileştirilmesi sonucunu getirerek sınıf çatışmasına örnek oluşturmaktadır. İkinci durumun olma ihtimali ise Paşaların Kerem'e Hak âşığı olarak yardımcı olması, Kerem'in kutsiyetini oluşturarak inancın ön plana alınmasıyla diğer insanlardan farklı olduğunu ortaya koyan bir sınıf ayrımını ifade etmektedir. Her iki ihtimalde de ana kahraman olan Kerem'in toplumdaki statülerine bağlı olarak üst sınıfa ait olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Nitekim bu durumda Keşiş 'in inançsal değerlerine öncelik vererek dinî yönden bulunduğu grubun ve taşıdığı kimliğin karşısında yer alan böyle sınıfa karşı direniş göstererek sınıf çatışması mücadelesi verdiğini söylemek mümkündür. Olay örgüsünün bitiş kısmında Keşiş 'in kızına sihirli gelinlik dikerek Kerem'i öldürmek istemesi ve amacına ulaşması; bu olay üzerine Halep Paşasının da Keşiş ile eşini öldürtmesi, bu çatışmanın sonucu olmaktadır.

Kısaca, Kerem ile Aslı hikâyesinde olay örgüsündeki kişilerin vermiş oldukları sınıfsal ve dini mücadele sonucunda kimse kazanmamaktadır. Hikâye, hepsinin ölümüyle bitmektedir.

3. Ferhat ile Şirin Hikâyesinde Sınıf Çatışması

Ferhat ile Şirin hikâyesi, İran ve Hint kaynaklı olup aşk konulu halk hikâyelerinden platonik bir aşkı anlatmaktadır.

Hikâye, Reba Sultan'ın kız kardeşi Şirin için yaptırmak istediği sarayın inşaatıyla başlamaktadır:

- Sarayın planını görüp yapmak istemeyen mimarlara karşılık Mimar Besat'ın oğlu Ferhat ile sarayı yapmayı üstlenmesi,
- Sarayın yapımı sırasında Şirin ile Ferhat'ın birbirini görüp âşık olması,
- Sarayın bitiren Mimar Besat'ın anahtarı Reba Sultan'a teslim etmesi,
- Ferhat ile Şirin'in aşk acısı nedeniyle gün geçtikçe erimesi,
- Mimar Besat'ın oğlu Ferhat için Reba Sultan'dan Şirin'i istemesi,
- Reba Sultan'ın Horasan dağından akan suyun şehre getirilip çeşme yapılmasını Şirin'i vermek için şart koşması,
- Ferhat'ın dua edip olağanüstü güç kazanmasıyla Horasan'dan suyu şehre getirmesi,

- Mimar Besat'ın çeşmeyi bitirip Reba Sultan'dan tekrar Şirin'i istemesi,
- Reba Sultan'ın cadının etkisinde kalarak sözünü tutmaması, halkın bu aşk için ikiye bölünmesi,
- Cadının sihirle tufan oluşturması,
- Tufanın nedeni olarak Ferhat'ın görülmesi ve ardından cadının yaptığının anlaşılması,
- Tufan olayı nedeniyle meclisin Reba Sultan'ın ve Şirin'in şehrinden gitmesini istemesi,
- Reba Sultan, Şirin ve cadının şehri terk etmesi,
- Ferhat'ın Şirin'i diyar diyar arama serüvenin başlaması,
- Hindistan' da bulup Ferhat'ın şehrin hükümdarından Şirin'i istemesi ve Ferhat'ın Hint ordusuyla 18 gün savaşması,
- Savaşın sonunda Şirin'in Ferhat'a verilmesi,
- İki âşığın kavuşmasına cadının tekrar engel olması,
- Cadının sihriyle Reba Sultan, Şirin ve cadının Bağdat'a oradan da Halep' e gelmesi, Ferhat'ın onları takip etmesi,
- Ferhat'ın cadıyla mücadele etmesi,
- Çobanın yanında kalan Reba Sultan ile Şirin'i Ferhat'ın bulması,
- Çoban ile Ferhat'ın iş birliği yapması,
- Ferhat'ın Şirin'i kaçırması, cadının haberdar olması ve Ferhat'ın Erzurum'a geçmesi, cadının da Ferhat'ı takip ederek oraya gelmesi,
- Reba Sultan'ın ölmesi, Şirin'in çadırda cadıyla karşılaşıp feryat etmesi,
- Ferhat'ın müdahale edip cadıyı öldürmesi ve sihirden kurtulan Ferhat ile Şirin'in evlenmesiyle olay örgüsü şekillenmektedir (Özarslan, 2019: 58-81).

Hikâyede aralarında statü farklılığı olan Reba Sultan ve Mimar Besat'ın sınıf çatışması, Reba Sultan'ın kız kardeşi Şirin ve Besat'ın oğlu Ferhat'ın ilişkisine yansımaktadır. Sınıf farklılığı ilk olarak Mimar Besat'ın oğlu Ferhat için Reba Sultan'dan Şirin'i istemesiyle başlamaktadır. Bu ilişkiye başlangıçta olumlu bakan Reba Sultan, koşul olarak kendinden alt sınıfta olan Mimar Besat'ın emek gücünden faydalanarak Horasan'da akan suyun şehre getirmesini ve çeşme yapmasını istemektedir. Nitekim Mimar Besat ve oğlu Ferhat, var gücüyle çalışarak şehre suyu getirmektedir; ancak Reba Sultan, cadının etkisiyle kararından vazgeçmektedir. Bu durum sınıf ayrımı olan iki birey arasında güçlü olanın zayıf olana çıkarları doğrultusunda davranışını ve zayıf olanın isteğine ulaşabilmesi için verdiği emek mücadelesini göstermektedir. Ayrıca zayıf olanın emek verip hak ettiği ve gerçekleşmesini istediği dileğin, güçlü olan tarafından suiistimal edilerek emeğin sömürüldüğünü de ortaya koymaktadır.

Hikâyede ortaya çıkan bir başka sınıf çatışması, Mimar Besat'ın oğlu Ferhat için Reba Sultan'a tekrar Şirin'i istemek için gittiğinde cadının Reba

Sultan'a "Bir esnaf parçasına kız mı verilir" diyerek Reba Sultan'ın fikrinden vazgeçmesinde görülmektedir. Cadının söylemiş olduğu bu söz, hem toplumsal statü farklılığını hem de sınıf çatışmasını yansıtmaktadır. Ferhat'ın babasının mimar olması ve Ferhat'ın babasının işlerinde çalışması Ferhat'ı esnaf parçası yapmaktadır. Bu durum, ablası bir sultan olan kardeşe uygun olmamakla birlikte kişiler arasındaki ekonomik güç farklılığı iki seven insanın kavuşmasına engel kabul edilmektedir. Olay örgüsünün bu bölümünde açıkça görülen sınıf çatışması, Ferhat'ın zorlu mücadelesini başlatmaktadır.

Ferhat'ın Şirin'e kavuşmak için verdiği bilhassa cadıyla olan mücadele hikâyenin olay örgüsünde sıkça tekrarlanmaktadır, yalnızca mücadele edilen şehir değişmektedir. Ferhat, daima cadının yaptığı sihirle mücadele etmektedir. Cadı, yaptığı sihirle çoğu zaman kumpas kurarak Ferhat'ı zor duruma düşürmektedir; ancak en sonunda Ferhat'ın mücadelesi ve haklılığı kazanmaktadır. Cadının Ferhat'a kumpas kurduğu olaylardan biri tufan olayıdır. Tufan olayında cadı, Ferhat'ı her ne kadar zora düşürmek istese de başarılı olamaz ve hatta meclisin kararıyla kendisinin, Reba Sultan'ın ve Şirin'in şehri terk etmesine neden olur. Bu durum aslında sınıfsal ayrımda gücü elinde bulunduran ve statüsü üstte olan otoritenin etkisini sorgulatmaktadır. Bu olayda meclisin karar vermesi ve sultanı göndermesi, demokratik bir durumu yansıtmakla birlikte sınıf çatışmasında mutlak bir güç gibi görünen üst sınıfın egemenliğinin sınırlılığını ortaya koymaktadır.

Hikâyenin son bölümlerinde çobanın olay örgüsünde yer almaya başlaması, sınıfsal mücadeleyi akla getirmektedir. Esnaf parçası olarak görülen Ferhat ile çobanın aynı sınıfta olması, zorluk karşısında ortak hareket etmeyi ve cadı gibi kendilerinden daha üst sınıfta olan kişilere karşı birlik olmayı göstermektedir. Çobanın cadıya karşı Ferhat'ı desteklemesi ve onunla mücadele ederek yardımcı olması, sınıf çatışmasına karşı sınıf birlikteliğinin gücünü yansıtmaktadır. Nitekim sonunda Ferhat galip gelerek hem sevdiğine kavuşmaktadır hem de ait olduğu sınıfın gücünü kanıtlamaktadır.

Sonuç

Hikâye, oluştuğu toplumun yaşadıklarını veya yaşanması mümkün olan olayları aktaran anlatıdır. Anadolu coğrafyasında 16.yüzyıldan itibaren ilk olgun eserlerini veren halk hikâyeleri de oluştuğu toplumun gerçekte yaşadığı veya yaşaması ihtimal dâhilinde olan olayları anlatmaktadır.

Halk hikâyelerinin olay örgüsünde folklorik unsurlara dair bilgiler tespit edebilmek mümkündür; çünkü halk hikâyeleri; toplumun düşünce yapısını, inanışını, ritüellerini, sosyal normlarını, kısaca kültürel değerlerini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda halk hikâyelerinin olay örgüsünden hareketle ortaya çıkan düşünce yapısı, toplumun özelliklerini yansıtmaktadır. Bilhassa ekonomik farklılığa dayanan sınıf anlayışının ve bu sınıfın beraberinde getirdiği sosyal statü farklılıkları toplumun yaşam biçimini şekillendirmektedir. Toplumda ortaya çıkan sınıf ayrımı her ne kadar ekonomik eşitsizliğe karşı oluşan bir farklılık olarak kabul edilse de

inançsal ve sosyokültürel farklılık da bir sınıf ayrımına neden olmaktadır. Halk hikâyelerinde de görülen ekonomik, inanç ve sosyokültürel farklılıklar sınıf çatışmasını oluşturmaktadır.

Halk hikâyelerinin sınıflandırılmasında yer alan aşk konulu hikâyelerden Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin'in olay örgüleri incelendiğinde sınıf ayrımının ve buna bağlı olarak çatışmanın olduğu açıkça görülmektedir. Âşık Garip hikâyesinde Resul'un babasının kalan mirası bitirmesi, meslek arayışı, âşık olması ve para kazanması, sevdiği güzele kavuşmak için 40 kese altın istenmesi, 40 kese altın için çalışması, sevdiğinin tüccar olan birine verilmesi, Resul'un düğüne gelip sevdiğini alması ve 39 günlük düğün masrafını ödemek için kız kardeşini vermesi sınıf ayrımını ve çatışmasını gösteren en temel olaylardır. Kerem ile Aslı hikâyesinde de Şah ve Keşiş arasındaki statü farklılığı, Şah'ın yaşlı adama para ödemek istemesi, Kerem'in sevgilisine kavuşmak için diyar diyar gezerken kahvelerde saz çalıp söylemesi, paşaların statüleriyle olaya dâhil olması, Keşiş 'in din çatışması nedeniyle kızını vermek istemesi, en sonunda olay örgüsündeki kişilerin birbirinin ölümüne neden olması her ne kadar din çatışmasını ön plana çıkarsa da sınıf çatışmasının olduğunu da göstermektedir**.** Ferhat ile Şirin hikâyesinde ise Reba Sultan ve mimar Besat'ın arasındaki statü farklılığı, Şirin'in bir sultan kardeşi, Ferhat'ın ise daha alt sınıfa ait olması, Reba Sultan'ın kardeşini vermek için çıkarları doğrultusunda Besat'tan şehre su getirmesini istemesi, Ferhat'ın sevdiğine kavuşmak için olağanüstü güç göstererek emek verip şehre suyu getirmesi, Reba Sultan'ın cadının sözüyle hareket edip "esnaf parçasına kız mı verilir" düşüncesiyle Şirin'i vermemesi, Ferhat'ın cadıyla mücadelesi, çobanın Ferhat'a yardım etmesi olay örgüsünde yer alan başlıca sınıf çatışmalarını göstermektedir.

Her üç hikâyede kahramanın sevdiğine kavuşmak için vermiş olduğu zorlu mücadele anlatılmaktadır. Bu mücadele, çoğu zaman kendinden üst ve alt sınıftaki insanlarla veya güçlerle çatışmakla olmaktadır. Bu sınıf ayrımı, en temelde ekonomik olmakla birlikte din ve sosyokültürel ayrımı da beraberinde getirmektedir. Her koşulda oluşan sınıf ayrımı, çatışmayı ve mücadeleyi zorunlu kılmaktadır. Böylece kahraman gücünü, istek ve hedeflerini gerçekleştirerek kahraman olmaktadır.

Sonuç olarak halk hikâyeleri, toplumun yaşamını yansıtan ve toplumsal yapının özelliklerini ortaya koyan anlatı türlerinden biridir. İnsanlar uzun yıllar boyunca anlatma ihtiyaçlarını halk hikâyeleriyle karşılamıştır. Bu nedenle anlatımlarda toplumun yaşadıklarını, deneyimlerini, etkilendikleri olayları, düşünce yapısını ve folklorik unsurları görebilmek tesadüf değildir.

KAYNAKÇA

Açа, M. (2019). Anonim halk edebiyatı. *Türk Halk Edebiyatı*, (ed. M. Açа), 137-238, İstanbul: Nobel Yayınları.

Alptekin, A. B. (2002). Halk hikâyeleri. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*. C. 2, Ankara: AKM Yayınları.

Duymaz, A. (2001). *Kerem ile Aslı hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Elçin, Ş. (2019). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
Lavenda, R. - Schultz, E. (2019). *Kültürel antropoloji*. (çev.: Dilek İşler – Onur Hayırlı), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
Özarslan, M. (2019). *Mukayeseli bir araştırma Ferhat ile Şirin*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
Sakaoğlu, S. (2011). *Halk hikâyeleri*. (ed.: Ali Berat Alptekin-Çiğdem Kara), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
Türkmen, F. (1974). *Âşık Garip hikâyesi üzerine mukayeseli bir araştırma*. Ankara: Baylan Matbaası.

Extended Summary

Turkish folk tales are considered to be a significant component of a nation's cultural heritage and social structure. Originating in the 16th century in Anatolia, these tales were initially transmitted through oral traditions and subsequently documented. Folk tales, which commonly address themes of love and heroism, offer insights into the socio-economic structure and class distinctions of the society in which they were created. The events depicted in these tales, and the struggles endured by the protagonists, are not merely personal journeys of love or heroism, but also a reflection of the prevailing social structure and class conflicts of the era.This study analyses class conflicts in three folk tales: Âşık Garip, Kerem ile Aslı and Ferhat ile Şirin, and draws inferences about the social structure of the period in which these narratives were disseminated.

The central objective of this study is to elucidate the manner in which economic inequalities, social status disparities and class struggles are intricately woven into the fabric of folk tales.A particular focus of this analysis is the examination of how economic power, social status and authority shape the lives of individuals and direct the progression of the narratives.In folk tales, class conflict typically manifests through the dynamics of marriage, economic status and individual struggles.The heroes frequently find themselves pitted against individuals belonging to a higher class, with social norms and traditions serving as constraints on their choices and destinies. In some instances, the protagonists achieve upward mobility through arduous struggles, while in others, these endeavours culminate in a tragic denouement.The present study encompasses a detailed analysis of three selected folk tales, with a focus on the plot and class dynamics of the characters. Within the narrative of Âşık Garip, Resul, the protagonist, experiences a decline in economic status following the consumption of his inheritance after the death of his father. In his pursuit of economic survival, he engages in various forms of employment, yet his endeavours are met with failure.Subsequently, he acquires the skill of minstrelsy and endeavours to assimilate into the societal fabric.Upon developing romantic sentiments for Senem, the daughter of Hodja Sinan, Resul's aspirations are thwarted by Senem's father, who demands a substantial dowry of forty bags of gold for the matrimonial union.This moment marks the emergence of the fundamental class conflict that underscores the narrative. Garip, being from a lower economic class, faces significant challenges in his pursuit of Senem's hand in marriage. In an effort to secure the necessary dowry, Garip embarks on an arduous journey abroad, working diligently for years to amass wealth. However, during this period, Senem is betrothed to another suitor, Shah Veled, a prosperous merchant.The narrative culminates in a resolution where Garip successfully arrives at the wedding, reuniting with Senem. Yet, this triumph comes at the cost of Garip having to marry off his sister to Shah Veled. This event is significant in demonstrating how folk tales can serve as a reflection of class conflicts. Despite Garip's apparent economic success, he remains constrained by the limitations imposed by his social class.The narrative of Kerem and Aslı is another folk tale that involves religious distinctions and class conflict. In this tale, Kerem is the son of a shah and holds a high status. However, the girl he loves, Aslı, is the daughter of a monk, and her father does not approve of her marriage to a Muslim.The

monk does not want to give his daughter to Kerem for religious reasons as well as class differences, and therefore tries to keep her away from him by constantly changing places.Kerem, on the other hand, travels from one land to another to meet his beloved and struggles with many difficulties. The monk's rejection of Kerem, despite his status, is indicative of the pervasive class and religious discrimination in the society.Despite Kerem's numerous sacrifices to meet his beloved, the narrative culminates in a tragic turn of events. While attempting to unbutton the magic buttons of the wedding dress, a flame emanates from his mouth and he perishes. In her quest to collect her ashes, Aslı also perishes, marking a devastating conclusion to the story. The intertwining of class conflict and religious distinctions in this narrative serves to highlight the stringent social boundaries that the protagonists find themselves unable to surmount.The narrative of Ferhat and Shirin, a folk tale, places class distinctions at the forefront, with the protagonist engaging in a significant labour struggle.Ferhat, the son of an architect, is economically disadvantaged. Conversely, Şirin is the sister of a sultan, and their marriage is deemed inappropriate due to the significant class difference between them.Reba Sultan, Shirin's sister, deems Ferhat unsuitable on the basis of class, and tasks him with a formidable undertaking: to bring the water channels from Khorasan to the city. Ferhat undertakes this task with great determination, but Reba Sultan, influenced by the witch, reneges on her decision and refuses to give him Shirin.This narrative clearly illustrates the exploitation of the weak by the strong class.Ferhat's labour and struggle are used to serve the interests of the upper class, yet he is not given the reward he deserves.Ferhat persists in his struggle for his beloved and ultimately kills the witch, reuniting with Shirin. This narrative serves as a compelling illustration of the manner in which themes of labour and class struggle are depicted in folk tales.A collective evaluation of these three folktales reveals the prevalence of class conflict as a recurring motif. The protagonists, predominantly from the lower economic strata, often find themselves constrained by social norms and economic power in their attempts to marry into the upper class or attain social status. It is therefore possible to consider folk tales as a reflection of the economic and social structure of society.

Consequently, folk tales are not merely narratives of love and heroism, but also important literary documents reflecting the class structure, economic inequalities and social conflicts of society. The heroes in these stories struggle under the shadow of economic and social limitations, and in this respect, the stories constitute a valuable source for understanding the social order. As a form of narrative, folk tales serve as a repository for the social, economic and cultural structure of the society from which they originate, thereby illustrating the pervasiveness of class conflict in the collective memory of the populace.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 11.08.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 28.02. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1531703
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 218-235.

Araştırma Makalesi
Research Article

YUNAN MİTOLOJİSİ VE ANADOLU PEYZAJLARI

♦

GREEK MYTHOLOGY AND ANATOLIAN LANDSCAPES

Başak ÖZER*-Mehtap YILMAZ KORKUT**

ÖZ: Mitlerin felsefesinden ve insanın yaratılış sürecine ilişkin ortak anlatılardan anlaşılacağı gibi, mitolojilerin peyzajlarla ve peyzajın öğeleriyle oldukça yakından ilişkileri vardır. Mitolojiler ya bir peyzajı işaret etmekte ya da birçok peyzajda kendilerini var etmektedirler. Ayrıca sadece hikâye olarak değil, kolektif belleği dolayısıyla da insanlığın peyzajla kurduğu ilişki tarihini anlamada da önemli bir materyal niteliğindedir. Bu noktadan hareketle, bu çalışmanın amacı Türkiye coğrafyasında yaşamış antik insanların peyzajlarla kurdukları ilişkileri ve bu peyzajlara yükledikleri anlamları anlamaktır. Çalışmanın örneklemini Yunan Mitolojisi, materyalini ise literatür taramasından elde edilen ve anlatılan hikayenin geçtiği yerin kesin olarak bilindiği 21 Antik Yunan Miti oluşturmaktadır. Bu mitler incelendiğinde insan-peyzaj-mitoloji ilişkilerinin ayrılmaz bir bütünlük içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Antik insanın peyzajı, yeryüzü ve gökyüzü olmak üzere iki ana kategori altında oluşmaktadır. Yaratılış ve dönüşüm ise insan-peyzaj ilişkisinin önemli iki unsurudur. Yaratılış peyzajla bir bütündür. Dönüşüm ise antik insanın doğanın döngüsünün farkında olduğunun göstergesidir. Doğadan gelip doğaya gideceğinin bilincindeki insan, dönüşümü bir yok oluş olarak görmeyip, yeniden yaratılışlarla tanrıların sahip olduğu ölümsüzlüğe erişmenin bir aracı olduğuna inanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Peyzaj, Peyzaj Anlatısı, Mitoloji, Yunan Mitolojisi, Anadolu Peyzajları

ABSTRACT: *It is evident from an examination of the philosophy of myths and the pervasive narratives concerning the process of human creation that mythologies are inextricably linked with landscapes and their constituent elements. Mythologies either allude to a specific landscape or are embedded within a multitude of diverse landscapes. Furthermore, in addition to their function as narratives, they constitute an important element of collective memory, providing insights into the historical evolution of human relationships with landscapes. The objective of this study is to elucidate the relationships that ancient peoples who inhabited the geographical region of Turkey established with landscapes and the meanings they ascribed to them. The sample of the study consists of Greek mythology and the material of the study consists of 21 ancient Greek myths that were obtained from the literature review and in which the place where the story takes place is known. Upon analysis of these myths, it becomes evident that the relationship between humans-landscapes-mythology, is inextricably intertwined. The landscape of ancient humans can be divided into two main categories: the earth and the sky. The processes of creation and transformation represent two pivotal aspects of the human-landscape relationship. The concept of creation is inextricably linked with that of the landscape. The*

* Dr.-Çankırı Karatekin Üniversitesi Orman Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü/Çankırı- virgozer@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8833-8257)

** Çankırı Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Çankırı- mehtpylmzx@gmail.com (Orcid: 0009-0000-9894-1367)

This article was checked by Turnitin.

concept of transformation indicates that ancient humans were aware of the cyclical nature of the natural world. Given their awareness of their origin of the nature and their eventual return to it, transformation may be regarded as an expression of re-creation and immortality.

Keywords: *Landscape, Landscape Narrative, Mythology, Greek Mythology, Anatolian Landscapes*

Giriş

Mitler tarih öncesine dayanan efsaneler, söylenceler, anlatılar olarak tanımlanmaktadır. Mitolojiler ise bir toplumun veya bir topluluğun efsanelerinin tamamı olarak nitelendirilmektedir (Krugmann, 1999: 7). Ancak mitler ve mitolojiler sadece efsanelerden ibaret değildir. Mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir. Anlam paradigmasına göre ise bir düşünce tarzı, bir şuur ve bilinç nevidir. Dolayısıyla dünya hakkındaki gerçekliğin ta kendisidir ve diyalektik mantığın sonucu olarak meydana çıkarlar (Bayat, 2010: 11). Krugmann'ın (1999: 7) "Mitolojinin insanlık tarihi olduğu ortaya çıkarsa, insan, birey olarak yeniden ortada belirecektir. Bununla birlikte kolektif özne anlaşılır olacaktır. Daha açıkçası öznellik netleşecektir" söylemi, mitolojilerin sadece hikâye olarak değil, kolektif belleği dolayısıyla da insanlık tarihini anlamada da birer veri olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

"Mitlerin oluşması, sosyal yapılanmaların birer yansımaları, doğa güçleri ve insanın psikolojik tepkileriyle gerçekleşmiştir" (Yıldırım, 2011). Dolayısıyla bu anlatılar gerçek de olsa, hayal ürünü de olsa yine o dönemki insanın peyzajla kurduğu bağı ya da hayal ettikleri kurgusal peyzaj ilişkisini anlatmaktadır. Eğer mitolojik hikâyeler gerçek ise o insanın peyzajla olan ilişkisini anlatmış olmakta, gerçek değilse antik dönem insanının doğayla kurmaya çalıştığı, kurmayı hedeflediği bağı aktarmaktadır. Her iki çıkarımda da mitolojiler, insanlığın peyzajla kurduğu ilişki tarihini anlamada önemli bir materyaldir.

"Çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliği" (Eliade, 2001: 15) olan mitolojiler birçok kültürde bulunmaktadır. Çeşitli kültürlerin kendilerine has anlatıları nedeniyle o kültürün adıyla anılan mitolojiler mevcut olduğu gibi (Mısır, Roma, Yunan, Türk Mitolojisi vb.), hikayelerin geçtiği coğrafyalarla adlandırılan mitolojiler de (Anadolu, İskandinav Mitolojisi vb.) vardır.

Kültürlerin kendilerine özgülükleri nedeniyle mitolojilerin farklılıkları olmakla beraber, birleştikleri ortak konulara rastlamak da mümkündür. "Hemen hemen bütün ulusların mitolojilerinde; daha çok tanrısal özellikler yüklenmiş olarak gök, güneş, yer, dağ, ağaç, su vb. doğa unsurları yoğun bir biçimde göze çarpar" (Yıldırım, 2011). Bunun belirgin örnekleri Yunan Mitolojisinde görülmektedir. Yunan Mitolojisinde ilk anne-baba figürleri gökyüzü ve yeryüzü tanrılarıdır ve bunlardan türeyen çocuklar tanrısaldır.

İnsanlar ise tanrısal unsurlardan değil, yeryüzüne ait toprak, kaya, bitki gibi tabiat unsurlarından yaratılmıştır. Benzer şekilde tanrılar, insan ilişkilerine müdahale ederek insanların kaderlerini değiştirmek, güçlerini ve iradelerini göstermek için şiddetli tabiat olaylarını da kullanmışlardır (Schein, 1984).

Yunan Mitolojisinin etkisi, temel olarak Helenistik, Roma ve Rönesans dönemlerindeki sözlü anlatımdan başlayarak, hikâyelerin resim ve heykel tasvirleriyle devam etmiştir. Böylelikle Batı medeniyeti kültürünün oluşmasında etkin bir unsur olmuştur (Foley, 1999). Bu mitoloji günümüzde Yunanistan ve Türkiye'deki yerlerde geçmektedir. Ancak Herodotes'in anlatımlarından da anlaşılacağı üzere Yunan Mitolojisi, Yunanistan'dan çok Anadolu'da var olmuştur. Öyle ki, Anadolu'daki birçok yerleşim yerinin, bitkinin, hayvanın ve insanın isimleri bu mitolojideki isimlerden gelmektedir.

Yunan Mitolojisinin ve bu mitolojide Anadolu'nun öneminden hareketle; bu çalışmanın amacı Türkiye coğrafyasında yaşamış antik insanların peyzajlarla kurdukları ilişkileri anlamak ve peyzajların Anadolu topraklarındaki varlıklarının izini sürmektir. Bu kapsamda bu çalışmanın örneklemini Anadolu'da geçen Antik Yunan Mitleri oluşturmaktadır.

1. Anadolu'da Geçen Antik Yunan Mitleri

Yunan Mitolojisindeki peyzajlardan bahsedebilmek için önce Gaia'yı tanımak gerekmektedir. Gaia; Yunan Mitolojisinde yeryüzünü simgeleyen, yeryüzünün vücut bulmuş halini yansıtan tanrıçadır. Yani Gaia, toprak anadır. Gaia'yı tanımak ve Yunan Mitolojisini daha iyi anlamak için evrenin ve tanrıların yaratılışına bakılmalıdır.

Başlangıçta sonsuz bir boşluk olan Khaos vardır. Bu sonsuz boşluktan ilk olarak Gaia (Toprak Ana) doğmuştur. Yaşamı simgeleyen Gaia'dan sonra, ölümün simgesi Tartaros var olmuştur. Bunu takiben aşk ve sevgi olan Eros; yeraltı karanlığı Erebos ve yeryüzü karanlığı olan Nyks (gece) doğmuştur. Eros ve Nyks birleşerek Aither'i (Esir) yani dünyayı saran hava tabakasının üstündeki ışıklı göğü ve Hemera'yı (gün) meydana getirmişlerdir. Toprak ana Gaia tek başına Uranos'u (Gök), Pontos'u (Deniz) ve dağları yaratmıştır. Ardından oğulları Uranos ve Pontos'la birleşerek yaratılmış olan evreni tanrısal varlıklarla doldurmuştur (Cömert, 2014: 13).

"Gök, yer, karalar ve denizler, dağlar, ovalar, kaynaklar, nehirler, daha özel yer ve bölgelerin hangi sırayla yaratıldığı anlatılarak bir peyzaj oluşturulur; ardından da bu sahneye insanoğlu yerleştirilir. İnsanların kalacağı yer, hayatlarını geçireceği mekân, insan olmanın bir ön koşulu gibidir. Fakat bu hikâyeler, sadece insanın içine yerleştirileceği mekânı betimlemekle kalmaz, aynı zamanda mekânın olmadığı bir oluşun olmayışını da sergiler. Mekân daima vardır; yaratılmasına gerek duymadan, en başta, bir şekilde mevcuttur." (Başaran, 2022: 2).

Anadolu'da geçen onlarca Antik Yunan Miti vardır. Bunların bazılarında, hikâyenin nerede geçtiği belirsizdir. Bazılarında olaylar, yer isimleri verilmeden, geniş bir bölgede geçmektedir. Bazılarında ise olayın geçtiği yer, peyzaj anlatılarıyla ve yer isimleriyle net olarak tarif

edilmektedir. Bu çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında, anlatılan hikayenin geçtiği yerin kesin olarak bilindiği 21 Antik Yunan Miti saptanmıştır. Bu mitler, Kültür ve Turizm Bakanlığına ve belediyelere ait veri tabanları ile akademik yayınların taranması sonucunda belirlenmiştir. Çalışmanın aynı zamanda materyalini oluşturan bu anlatılara aşağıda yer verilmiştir. İkinci bölümünde ise içerik analizi sonucunda elde edilen bulgular yer almaktadır.

1.1. Bosporos (İstanbul Boğazı / İstanbul)

"Argos kralı İnakhos'un kızı İo, Argos şehrindeki Hera tapınağının rahibesidir. Zeus, İo'yu bulut biçimine girerek elde eder. Bunun farkına varan Hera, kocasından hesap sorunca Zeus kızı tanımadığını söyler. Ama bu arada da İo'yu ineğe dönüştürür. ... Bir zeytin ağacına bağlı olan İo'yu canavardan kurtarsın diye Hermes'i yollar. Hermes üstüne taş yağdırarak canavarı öldürür. … Ak inek de kaçmıştır bu arada. Ama Hera bir at sineği takar hayvanın peşine. ... İo ise, çılgınlar gibi, bir oraya bir buraya koşar. Böylece birçok ülke dolaşır, pek çok deniz geçer. Geçtiği ilk denize İonya, ilk boğaza da "İnek Geçidi" anlamına gelen Bosporos denir. Sonunda Nil kıyılarına varır." (Cömert, 2014: 23-24).

1.2. Helles Pontos (Çanakkale Boğazı / Çanakkale)

"Altın post, Athamas'ın çocukları Phriksos'la Helle'yi, üvey anneleri İno'dan kurtarmak için Yunanistan'dan Karadeniz'deki Kolkhis'e (Gürcistan) kaçıran kanatlı koçun pöstekisidir. Bu kaçırma sırasında Helle, Helles Pontos (Çanakkale Boğazı) üzerinde, uçan koçun sırtından düşer. Bu nedenle oraya, "Helle Denizi" anlamında Helles Pontos denir." (Cömert, 2014: 72-74).

1.3. Dardanos (Çanakkale)

"Bir vakitler deniz perisi Tethys … dünyaya Elektra adlı güzel bir kız doğurur. Zeus bu kıza âşık olur. Kız Dardanos adlı tosun mu tosun toraman bir çocuk dünyaya getirir. Dardanos Çanakkale'ye gelir; oranın kralı Teukros'un kızıyla evlenir ve orada Dardania adlı bir kent kurar." (Gökovalı, 1974: 47).

1.4. Troya (Hisarcık, Çanakkale)

"Troas bölgesinden olan İlos günün birinde Phrygia'da kralının düzenlediği bir yarışmaya katılır, birinci gelir … ineğin ardından gidip duracağı yerde bir şehir kurmasını bildirir. İnek kuzeye doğru yol alır ve Ate tepesi denilen bir tepenin üstünde durur. Zeus tarafından atılınca Gaflet tanrıçanın düştüğü tepedir bu Ate. İlos orada bir şehir kurup ona adını verir. Sonradan Troya adını da alacak olan İlyon Skamandros'la Simoeis ırmaklarının arasındaki ovada olup, daha önce Dardanos'un İda dağının eteğinde kurduğu Dardania'dan pek uzak değildir (Erhat, 1972: 491).

1.5. İda Dağı (Kaz Dağları / Çanakkale)

"Yunan mitolojisine göre tanrılar Olympos Dağı'nda yaşarlar fakat Batı Anadolu'da da bir evleri vardır; doğal güzelliği, zengin bitki örtüsü ve heybetli zirveleriyle İda Dağı…" (URL-1).

Truva savaşının çıkmasına neden olacak olan "Paris'in yargısı" diye bilinen güzellik müsabakası ve diğer olaylar İda Dağı'nın üzerinde

gerçekleşmiştir (Kapukaya, 2018). "İda Dağı'nın Troya Savaşı'nda da önemli bir etkisi olmuştur. Tanrılar, bu büyük ve uzun savaşı İda Dağı'nın tepesinden izlerler. Fakat Hera ve Zeus savaşta farklı tarafları desteklemektedir. Hera, Zeus'u kandırır ve Zeus'un dağın zirvesini bulutlarla kaplamasını sağlayarak savaşa müdahalede bulunmasını engeller." (URL-1).

1.6. İmroz Adası (Gökçeada / Çanakkale)

"Poseidon'un deniz dibindeki sarayı, Ege Denizi'nin derinliklerinde, Tenedos ile kayalık İmroz Adası arasında geniş, kocaman bir mağaradadır. Poseidon, Amphitrite ile evliydi. Amphitrite önceleri, utangaçlığı nedeniyle, kendisine vurulan Poseidon'dan kaçar, Atlas'ın dünyayı omuzlarında taşıdığı uzak ülkeye varır. Poseidon ise Amphitrite'nin peşinden bir yunus balığı gönderir. Balık onu sırtına attığı gibi Poseidon'a getirir. Evlenirler ve deniz dibindeki altın saraylarında mutlu bir yaşam sürerler." (Cömert, 2014: 65).

1.7. Sinope (Sinop)

Sinope Karadeniz'de Sinop şehrine adını veren efsanelik kişidir. Asopos ırmak tanrısının bir kızıymış (Erhat, 1972: 883). "Güzeller güzeli Sinope'yi gören Zeus ona bir anda aşık olur ve gönlünü kaptırdığı Sinope'yi elde etmek için her türlü yolu dener ancak başarılı olamaz. En sonunda aşkına karşılık ona her isteğini yerine getireceğini söyler. Korku içindeki genç kız, Zeus'a kendisine dokunmamasını söyler. Zeus ona dokunmayacağına dair söz verir ve sözüne sadık kalarak Sinope'yi alır en sevdiği yerlerden olan Karadeniz'in cennete benzeyen yemyeşil kıyılarına yani bugünkü Sinop kıyılarına bırakır." (URL-2).

1.8. Cehennemağzı Mağaraları (Ereğli, Zonguldak)

"Mitolojiye göre M.Ö. 1200 yıllarında efsanevi Argonot Seferi sırasında buraya gelen Heracles, Kral Eurystheus'un isteği üzerine Tanrı Hades'in cehennemi bekleyen 3 başlı köpeği Kerberos'u buradan yeryüzüne çıkarmıştır. Mitolojiye göre civarda bulunan akonit bitkisi (haşhaş) Kerberos'un yeryüzüne çıktığında mağara önünde havlaması neticesinde ağzından çıkan köpüklerle oluşmuştur. Heracles kral Eurystheus'un kendisine verdiği bu görevi burada gerçekleştirdiği ve Karadeniz Ereğli'nin o dönemdeki yerel halkı olan Tiranlar'ın elinden kurtardığı için Mariandynler buraya Heracles'e şükran ifadesi olarak Heracles adını vermişlerdir. Daha sonraki dönemlerde burayı Heracles anısına konan diğer şehir isimlerinden ayırmak için buraya Herakleia Pontika (Karadeniz Ereğlisi) adı verilmiştir." (URL-25).

1.9. Kyzikos Antik Kenti (Balkız, Balıkesir)

"Kapıdağ yarımadasının batı koyunda bulunan Kyzikos şehri (bugün Balkız) ilkçağda Marmara'nın en zengin ve işlek limanlarından biriydi. Kurucusu Kyzikos'un efsanesi Argonaut'lar seferiyle ilgili olarak anlatılır (Argonaut'lar). Kyzikos tanrı Poseidon'dan türemiş olan Dolionların kralıymış. Argonaut'lar şehre geldiklerinde kral, kâhin Merops'un kızı Kleite ile yeni evlenmişmiş. … Ne var ki Argo gemisi yola çıktıktan sonra büyük bir fırtınaya tutulmuş, gece vakti bir karaya varmışlar, ne bilsinler ki orası az önce ayrıldıkları Dolionların ülkesidir. Dolionlar bunları korsan sanarak

saldırıya geçmişler, kıyasıya bir savaş olmuş, savaşa kral Kyzikos da gelip katılmış ve İason'un elinden can vermiş. … Kyzikos'un kral olduğu şehre de adı verilmiş. Kleite'nin ölümüne nympha'lar o kadar ağlamışlar ki, gözyaşlarından bir kaynak fışkırmış, ona da Kleite adı verilmiş. İlginç bir nokta da şu ki, Argonautlar efsanesinde Kyzikos'tan ayrılmadan önce gemicilerin şehre hâkim olan Dindymos (Kapıdağ) üstüne bir Kybele heykeli diktikleri ve fırtınayı ancak bu yoldan dindirebildikleri söylenmektedir." (Erhat, 1972: 606).

1.10. Ağlayan Kaya (Manisa)

"Manisa bölgesinin kralı Tantalos'un kızı Niobe güneş tanrısı Apollon'la ay tanrıçası Artemis'in anneleri Leto ile ahbapmış" (Erhat, 1969: 126). Niobe yedisi erkek, yedisi kız bir düzine çocuk doğurduğundan, gurur duymuş, tanrıça ile boy ölçüşmeye kalkışmış (Erhat, 1969: 126; Leshem, 2018). "Tanrıça, Apollon'la Artemis'e, Niobe'nin çocuklarını öldürmelerini buyurmuş" (Erhat, 1969: 126). Apollon Niobe'nin yedi erkek çocuğunu, Artemis de yedi kız çocuğunu öldürmüş. Bunun üzerine Zeus, Niobe'nin çektiği acıya dayanamayarak, duygularını taşlaştırmak için onu bir kayaya dönüştürmüştür (Leshem, 2018). "Bu taş, Manisa'daki kayadır derler, yaz kış kayanın gözlerinden yaşlar sızar: Niobe çocuklarına ağlar." (Erhat, 1969: 126).

1.11. Lidya (Bozdağ / İzmir, Manisa ve Aydın)

"Athena bir gün kendi yarattığı söylenen kavalı çalarken suda imgesini görür. Kaval yanaklarını şişirip çirkinleştirdiği için onu alıp dereye atar. Marsyas, çalgı aletini alıp çalmaya başlar. Çala çala bu sanatta o kadar ilerler ki Apollon tanrının lyrasıyla yarışmayı bile göze alır. … Kim yenerse, yenilene istediği cezayı uygulayacak bu müzik yarışması, Lidya'da Tmolos Dağında (Bozdağ) yapılır" (Cömert, 2014: 30).

1.12. Aizanoi Antik Kenti (Çavdarhisar, Kütahya)

"Penkalas (Kocaçay) Irmağı'nın yukarı kesiminde, Tanrıça Meter Steunene'nin kutsal mağarası civarında yaşayan Frigyalılar'ın öncülü olarak antik kaynaklarda geçen, "Azan" adlı mitoloji kahramanının Su perisi Erato ile efsanevi Kral Arkas'ın birleşmesinden ortaya çıktığı sanılmaktadır (URL-3). Aizanoi kentinin adının bu mitoloji kahramanından kaynaklanmış olduğu düşünülmektedir.

1.13. Hierapolis Antik Kenti (Pamukkale, Denizli)

"Çökelez Dağı eteklerinde fakir bir oduncu ailenin Hiera adında çirkin bir kızı vardır. … Fakirliği değil ama çirkinliği kızın en çok üzüldüğü konudur. Bir gün canına kıymak amacıyla Çökelez Dağı eteklerinden kendisini aşağıya atmıştır. Su ve tortu dolu bir havuza düşmüştür. Burada uzun süre baygın şekilde yatmıştır. Bu havuzdaki su kızı güzelliğe boğmuştur." (Beydiz, 2021: 518) Bu bölgeden tesadüfen geçen Pergamon Kralı suyun içinde baygın şekilde yatan güzeller güzeli kızı görünce ona âşık olmuştur. Onu alarak sarayına götürmüş, kız iyileşince de evlenmişlerdir. Kral şehri eşine adamış ve şehrin adını Hierapolis olarak adlandırmıştır." (Beydiz, 2021: 518).

1.14. Smyrna (İzmir)

"Kıbrıs Kralı ve Kıbrıs'ın Paphos'taki Aphrodite'sinin papazı Kinyras'a genç ve güzel kızı Smyrna (= İzmir) ya da Myrrha âşık olur. Bu aşkı kendisine Aphrodite ceza olsun diye vermiştir, çünkü kız Aphrodite'yi layıkıyla büyüklememek suçunu işlemiştir. … Kinyras kızının işlediği günahı haber alınca onu öldürmeye kalkışır. Ne var ki, tanrılar kıza acırlar ve onu bir mersin ağacı yaparlar. ... O mersin ağacından pek parlak bir delikanlı, yani Adonis doğar." (Gökovalı, 1974: 84).

1.15. Beşparmak Dağı (Latmos, Aydın ve Muğla)

"Endymion, Beşparmak dağında sürülerini otlatan bir çobanmış. … Endymion'un kavalı yalnız çobanın sevincini, özlemini söylemekle kalmaz, kara dorukların, yeşil çimenlerin, bulut bulut yapraklarıyla sağa sola serpilmiş ağaçların, cıvıl cıvıl akan suların da seslerini duyulurdu. Bu ıssız dağlarda Endymion'u ne gündüz kavalını üflerken, ne gece taze çayırın üstüne uzanıp sere serpe uyurken kimsecikler görmezdi. Yalnız, ay ışığı görürdü onun gürbüz bedenini, erkekçe güzelliğini. Ay tanrıçası Selene, Endymion'a baka baka, gönül vermişti ona. … Ne var ki, Selene bazı gece daha çok, bazı gece daha az kalırdı sevgilisinin yanında. Ayın Endymion'la hiç birleşemediği karanlık geceler de vardı. Onlar Beşparmakların dorukları gibi kara, korkulu bir bekleyiş içinde geçerdi. Ama bu bekleyiş uzun sürmez, ilk ay gökte gözüktü mü, Endymion'la Selene gene kavuşurlar. ... Endymion'la Selene için sevgi, ışığın ta kendisiydi. Ölümsüz tanrılar kimi zaman kıskanır insanların mutluluğunu. Sevgiyle insanların bir çeşit ölümsüzlüğe ermelerini, tanrılara denk gelmelerini istemezler de ondan. Ama tanrıların tanrısı Zeus, Selene ile Endymion'un bu hep yenilenen bitimsiz sevgilerinden hoşlanmış, Beşparmak dağlarının yoksul çobanına bir armağan vermeyi kurmuş. Dile benden ne dilersen, demiş ona. Endymion da ne dilesin, ölümsüz bir uykuyla uyumayı dilemiş. O gün bugün Beşparmak dorukları ay ışığında karlı gibi ağarır. Ulu çamları uyuyan ve ışıklı düşler gören insanlara benzer. Nereden geldiği belirsiz bir esintiyle yaprakları ürperir, fısıldaşır zaman zaman. Ay ışığı göklere parmak uzatan doruklardan aşağı su şırıltısı gibi şarıl şarıl akar. Yamaçlarda çobanların yaktığı ateşler mavi mavi tellenen ince dumanlar salar. Endymion'un kavalı yankılanır kayadan kayaya. Hep aynı sestir o, dağların ıssızlığını, insanların özlemini söyler. Ayın çevresinde yıldızlar kıpırdaşır. Gökler sanki yırtılmış, açılmıştır." (Erhat, 1969: 132-134).

1.16. İasos Ören Yeri (Milas, Muğla)

"Mitolojiye göre Argos'tan gelenler tarafından kurulduğu ve ismini kolonistlerin başı İasos'tan aldığı söylenmektedir. … Strabon bu öyküyü bereketsiz topraktan ürün alamayan İasoslular'ın balığa olan düşkünlüklerini belirtmek için anlatır. … İasos'ta erkek çocukların gymnasium'da çalıştıktan sonra denizde yıkanmaları bir gelenekti. Bu sırada kıyıya yanaşan yunus, çocuklardan birini sırtına alıp, açıklara götürüyor ve sonra yeniden kıyıya bırakıyordu. Bir anlatıya göre bu öyküyü duyan İskender, çocuğu Babil'e getirip, deniz tanrısı Poseidon'un rahibi yapmış.

İasoslular bu olaydan, M.Ö. 3. yy.'da çıkarılan madeni paralarında, kolunu yunusun sırtına atmış biçimde yüzen çocuk tasvirine yer verecek kadar etkilenmişlerdir." (URL-26).

1.17. Kaunos Antik Kenti (Köyceğiz, Muğla)

"Byblis, Apollon'un çocuğu olan Miletos'un kızıdır. Annesinin kim olduğu konusunda çekinceler olsa da büyük olasılıkla Maiandros (Büyük Menderes)'in kızı olan Kyane olduğu düşünülmektedir. Kyane'nin ikiz çocuğu olur, bunlardan biri erkek Kaunos, diğeri kız Byblis'tir. Byblis ikiz kardeşi olan Kunos'u çok severmiş. … Bir daha kardeşini görmemek için vatanı olan Miletos'u terk ederek Karia ve Lykia arasında bir yerde Kaunos şehrini kurmuştur. Byblis kardeşinin bu ani vedasına çok üzülmüş ve deli divane şekilde Anadolu'yu boydan boya dolaşmıştır. Sonunda yüksek bir kayadan kendini atmış ve nymphalar tarafından kurtarılarak bir pınara çevrilmiştir" (Beydiz, 2021: 485-486).

1.18. Salmakis Koyu (Bardakçı, Bodrum, Muğla)

"Bardakçı'da gökten düşme bir cennet parçası gibi küçücük, berrak bir göl varmış. Mersin ve yabani sakız ağaçları bu göle yeşil bir çelenk olurlarmış. Bu güzel gölde Salmakis adlı bir su perisi yaşarmış. … Uzun saçlarını göl kıyısında biten mersin ağacından yaptığı taraklarla tarardı. Saçlarını tararken küçücük gölden başka aynası yoktu. Salmakis bu aynaya baktıkça kendi güzelliğine şaşakalıp, gülüşünü güneşli yamaçlarda çınlatırdı. … Bir gün Salmakis göl kıyısında çiçek toplarken güzel bir delikanlı görmüş. Delikanlının adı Hermaphroditos'tu. ... Körpe delikanlıyı görünce Salmakis'in gönlü sevgiyle harlamış. … Ama çocukluk çağından yeni çıkmış olan Hermaphroditos çekingen, sıkılgan bir gençti. … "Git oradan!" diye öte dürttü peri kızını. Salmakis, içi acıyla burkularak, bir çalının ardına çekilip gizlendi. Kendini ıssız yerde yapayalnız bilen genç önce ayağını suda çalkaladı, sonra soyundu, çırılçıplak göle daldı. ... Hermaphroditos kurtulayım diye çırpınırken, peri kızı, tanrılara seslenmiş "Size yalvarırım, ikimizi birbirimize kavuşturun!" diye yakarmış. Tanrılar dileğini yerine getirmişler: Kızla erkeğin iki gövdesini bir tek gövdede birleştirmişler…" (Erhat, 1969: 115-117).

1.19. Kydnos (Tarsus Çayı / Tarsus, Mersin)

"Kilikya bölgesinde anlatılan önemli bir mitosta adı geçmektedir ve yarısı nehir yarısı insan olan ırmak tanrısıdır. … Kydnos'un Parthenios adında bir oğlu vardır. Kydnos ırmağının kenarında bir şehir kurmuş ve buraya Parthenia denilmiş. … Kydnos, Komaetho adında çok güzel bir kızla aşk yaşamıştır. Komaetho gece gündüz Kydnos nehri kıyısından ayrılmamış ve burada sevgilisiyle vakit geçirmiştir. Sonunda Kydnos ile Komaetho evlenmiştir ve Komaetho Tarsus çayı kenarından hiç ayrılmamıştır." (Beydiz, 2021: 537).

1.20. Cehennem Obruğu (Silifke, Mersin)

"Mitolojiye göre tanrılar ile Titanlar arasında çıkan savaşta bu devler yenilir ve tanrıların başı Zeus'un buyruğuyla yerin derinliklerinde tutsak edilir. Toprak ana Gaia, torunları olan Titanlar'ın intikamını Zeus'tan almak

için bir ejder doğurur. Ejder Typhon Zeus'la tutuştuğu savaşta yenilir ve Zeus onu Sicilya adasında Etna Yanardağ'ına kapatmadan önce geçici olarak Cehennem kuyusunda tutar." (URL-24).

1.21. Defne (Daphne) Harbiye Şelalesi (Hatay)

"Zeus'un oğlu Işık Tanrısı Apollon, ırmak kenarında genç ve güzel bir kız görür. Bu eşsiz güzelin adı Defne'dir. Apollon'un içinde arzular uyandırır. Fakat Defne, Işık Tanrısı'nın içinden geçenleri anlamıştır. Kaçmaya başlar. O kaçar, Apollon kovalar. … Artık kurtuluş imkânı kalmadığını anlayan Defne, birden durur ve ayağı ile toprağı kazıyarak şöyle bağırır: "Ey toprak ana, beni ört, beni sakla, beni koru." Bu içten yalvarış üzerine Defne organlarının ağırlaştığını, odunlaştığını hisseder. Olgun göğsünü gri bir kabuk kaplar, kokulu saçları yapraklara dönüşür, kolları dallar halinde uzar, körpe ayakları kök olup toprağın derinliklerine dalar, bir defne ağacı oluverir. Bu manzara karşısında şaşıran Apollon, Defne'nin ağaç oluşunu hayret ve üzüntü ile seyreder. Sonra da sarılır ve sert kabukları altında hala çarpmakta olan kalbinin sesini duyar ve şöyle seslenir: "Defne, bundan sonra sen, Apollon'un kutsal ağacı olacaksın. O solmayan ve dökülmeyen yaprakların, başımın çelengi olacak. Değerli kahramanlar, savaşlarda zafere ulaşanlar, hep senin yapraklarınla alınlarını süsleyecekler. … Apollon teessür ve heyecan içinde o ağacı amblem olarak aldı ve parlak yapraklarından başına bir taç yaptı. İşte o zamandan beri şiir ve silah zaferi Defne dalı ile ödüllendirilir ve Defne'nin gözyaşları bugün hala Harbiye'de şelaleler meydana getiriyor." (Kalaycıoğlu, 2001:8; akt. Reyhanlıoğlu ve Özcan, 2021: 80).

2. Yunan Mitolojisinde İnsanın Anadolu Peyzajlarıyla İlişkisi

Çalışma kapsamında ele alınan Yunan mitlerine bakıldığında, birçoğunun günümüze sadece birer anlatı olarak aktarılabildiği anlaşılmaktadır. Bazıları ise antik kentler sayesinde kendilerini var etmeye ve dolayısıyla anlatılardaki peyzajı tam olarak tarif etmeye devam etmektedirler.

Mitlerde insan-peyzaj etkileşimin sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Olayların her biri bir mekânda var olmaktadır. Bu mekânlar doğal peyzaj öğeleriyle tasvir edilmekte ve insanla ilişkilendirilmektedir. Kimi zaman bir ağaca dönüşen insan ya da insana dönüşen bir ağaç olarak çeşitli anlatım biçimleriyle aslında insan-peyzaj-mitolojinin bir bütün olduğunu, insan varsa peyzajın varlığından bahsedildiği görülmektedir. Bu mitlerin peyzaj karakterlerinin ağırlıklı olarak doğal alanlarıdır (Görsel 1). Anadolu'daki konumlarına bakıldığında ise büyük bir çoğunluğu Batı Anadolu peyzajlarında yer almaktadır (Görsel 1).

Görsel 1. Hikâyelerde adı geçen doğal peyzajlar. a) İstanbul Boğazı (URL-4), b) Çanakkale Boğazı (URL-5), c) Ağlayan kaya (URL-6), d) İda Dağı (URL-7), e) Bozdağ (URL-8), f) Latmos Dağı (URL-9), g) Salmakis Koyu (URL-10), h) Tarsus Çayı (URL-11), ı) Harbiye Şelalesi (URL-12). j) Cehennemağzı Mağarası (URL-13), k) Cehennem Obruğu (URL-14).

2.1. Yeryüzü

Gaia yani Toprak Ana, Kaos ve Eros-Phanes ile birlikte evrenin yaratılışı sırasında önceden var olmuştur (Theodossiou vd., 2011). Yunan Mitolojisine ait tüm tanrı ve tanrıçaların var olmasının da, yeryüzü peyzajlarının da ilk ve ana kaynağıdır. Toprak, bitkiler, sular, kayalar, dağlar, ovalar ve diğer tüm peyzaj öğeleri öncelikle Gaia'yla ilişkilenmektedir (Hesiodos, 1977: 109). Bunun yanı sıra, çalışma kapsamında ele alınan kimi hikayelerde de olduğu gibi, ırmak tanrısı Asopos (Erhat, 1972), deniz tanrıçası Tethys (Gökovalı, 1974; Theodossiou vd., 2011), su perisi Salmakis (Erhat, 1969) gibi diğer varlıklar da görülmektedir.

2.1.1. Bitkiler

Yarattıkları peyzaj karakterleri nedeniyle önemli öğelerinden olan bitkiler, mitlerin de önemli unsurlarındandır. Bunların başında ağaçlar, çalılar, çim alanlar, koruluklar ve ormanlar gelmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan hikâyelerde, Çam ağacı (*Pinus sp.*), Mersin Ağacı (*Myrtus communis*), Akdeniz Defnesi (*Laurus nobilis*), Zeytin ağacı (*Olea europaea*), Yabani Sakız Ağacı (*Pistacia lentiscus L.*) ve Akonit-Haşhaş *(Papaver somniferum*) bitkilerinin isimleri geçmektedir (Erhat, 1969; Gökovalı, 1974; Reyhanlıoğlu ve Özcan, 2021; Cömert, 2014; URL-25).

Hikâyelerden ikisi ağaca dönüşüm üzerinedir. Cezalandırılacak bir kadın, tanrılar tarafından acınarak Mersin Ağacına; Daphne ise Gaia'ya yalvarmasıyla Defne ağacına dönüştürülmüştür (Kalaycıoğlu, 2001:8; akt. Reyhanlıoğlu ve Özcan, 2021: 80). Defne ağacı, güzel gövdesi ve hiç solmayan, dökülmeyen, parlak ve kokulu yapraklarıyla antik insan için eşsiz güzelliğe sahip bir kadında aranan özellikleri yansıtmaktadır. Bu güzellik, bir kahramanın her zaferinde onu ışıklandırarak, kendini yeniden var eden bir sonsuzluğa sahiptir. Dolayısıyla defne ağacı kutsallaştırılmıştır (Abiç, 2019). Ayrıca çalışma kapsamında ele alınan hikâyeler arasında belli bir yerle, Hatay'la, ilişkilendirilmiş tek bitki türüdür.

Yüksek boylu, sağlam yapılı ve her mevsim yeşil kalan ağaçlardan olan çamlar, hikâyelerde dağların zirvesinde yer almıştır. Çam ağaçları antik insanlar için ululuğun simgesidir. Bu ululuk, ulaşılması zor olduğundan

hayaller kurmaya imkân verecek özelliği de içerisinde barındırdığı görülmektedir.

Zeytin ağacı, ineğe dönüştürülen İo'nun kaçmaması için bağlandığı ağaçtır. Dolayısıyla antik insan için güçlü kök yapısı olan, sökülmesi zor bir ağaç olgusuna sahip olduğu anlaşılmaktadır.

2.1.2. Kayalıklar

İnsan bedeni tek başına tabiatın zorlu koşullarına karşı güçsüzdür. Ancak kayalıklar insan gibi değildir. Kayalıklar, parçalanmamış veya kısmen parçalanmış, sert taşlarla kaplı sahalardır. Bu sahaların üzerinde toprak örtüsü bulunmaz ve bitki örtüsünden genellikle yoksundurlar (Esen ve Avcı, 2018). Fırtınalara, sellere, yakıcı güneşe, dondurucu soğuğa karşı mukavemet gösterirler. Yarattıkları arazi formu nedeniyle de güçlü ve sert bir peyzaj karakteri oluştururlar. Bu baskın karakterin mitolojilerde yer alması kaçınılmazdır. Sisifos'un hikâyesinde sonsuza kadar sürecek cezanın elemanı bir kaya (Raffalovich, 1988) ya da kederli Niobe'nin acısını duymasın diye dönüştürüldüğü 'Ağlayan Kaya'dırlar (Leshem, 2018).

Çalışma kapsamında incelenen mitolojik hikâyelere bakıldığında da kayalıklara, kuvveti, duygusuzluğu, acıyı, tanrıların öfkelerini ya da cezalarını simgeleyen farklı roller ve anlamlar yüklendiği görülmektedir. İnsanın yas, acı, öfke gibi taşıyamayacağı ağır duygulara gösterdiği direnç ile kayalıkların zorlu tabiat koşullarına gösterdikleri mukavemet arasında benzerlik kurulmuştur.

2.1.3. Dağlar

Aşılması ve geçilmesi çok zor olan dağlar, bir yörenin ekolojik çeşitliliğini belirleyen en önemli morfolojik unsurlardan biridir (Özhancı ve Yılmaz, 2013). İklimi, dolayısıyla da bitki örtüsünü belirler (Beniston, 2003). Sahip oldukları yükseklikle hem önemli bir manzara yaratırlar, hem de bulundukları bölgenin hâkim noktalarını oluştururlar. Ayrıca yarattıkları topoğrafya nedeniyle suyun hareketini, ulaşımı, kentlerin konumlandırılacağı yerleri ve yerleşim desenlerini belirlerler (Gichuki, 2002). Bu özellikleriyle peyzajın güçlü ve etkili unsurlarındandır.

Yunan mitolojisinde dağlar antik insan için önemli yer teşkil etmektedir. Tanrıların ve tanrıçaların Olimpos Dağı'nda yaşadıkları düşünülür (Homeros, 1971: 250-260). Anadolu'da da İda Dağı Olimpos kadar önemlidir. İda Dağı özellikle Truva savaşı sırasında Zeus'un savaşa yön verdiği yerdir. Doğal güzellikleriyle, zengin bitki örtüsüyle ve heybetli zirvesiyle anlatılmaktadır. Latmos (Beşparmak) Dağı da aya yakın olacak kadar yüksek görülen, ulu ve peyzaj özellikleriyle ölümsüz uykunun, sonsuz sevginin simgesidir. Dolayısıyla antik insanlar dağların yüceliğini inandıkları tanrılara yakıştırmışlardır. Yüksek ve soğuk dağların zirveleri fiziksel gücü zayıf insanoğlunun değil, ancak tanrısal güce sahip insanüstü varlıkların yaşayabilecekleri yerler olarak düşünülmüştür.

2.1.4. Su Varlığı

Su, her şeyden önce hayat kaynağıdır. İnsanın, beslenmeden sağlığa, yaşamsal tüm süreçlerinde gereklidir (Akın ve Akın, 2007). Ayrıca arazinin

en önemli ve en çekici görsel unsurlarından biridir. Yüzeyinden ışık dalgalarının neredeyse tamamını geri döndürebilir, çevredeki nesnelerin görüntülerini de yansıtılabilir. Yüzey durgun olduğunda, dağların, kayaların, ağaçların vb. son derece net görüntüleri görüntülenir (Burmil vd., 1999). Bu nedenlerle yerleşim alanları akarsu, göl, deniz gibi su varlıklarının kıyılarına kurulmuştur (Özkaynak ve Başar, 2021; Şimşek, 2019). Ayrıca insan, kendi inşa ettiği suyolları, kanallar ve göletler ile de belli bir yere kadar kontrol edebildiği yaşam alanları oluşturmuştur (Usman, 2011).

Peyzajın tasarım öğesi ve işlevsel gerekliliğiyle önemli bir bileşen olan su varlığı, antik çağ insanının doğal ve kültürel peyzaj ile ilişkisinin de ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanın gücünün büyük su varlıklarını kontrol etmeye yetememesinden; mitlerde ırmak, deniz, göl tanrılarının olması veya suyun tanrıların ihtiyaç duyduklarında faydalandıkları bir enstrüman olarak anlatılması elbette kaçınılmazdır. Örneğin tanrı Zeus, Argos Kralı'nın hücredeki kızı Danae'ye ulaşmak için kendisini altından bir su damlası haline getirmiş ve çatıdaki bir delikten hücreye girmiştir (Loewen, 1998).

Su kütleleri durgun su yüzeyleri ve hareketli su yüzeyleri olmak üzere iki grupta yer alır (Karadan ve Birişçi, 2020). İncelenen mitolojik hikayelerin içeriklerinin de suyun bu iki formundan çok etkilendiği görülmüştür.

Denizlerin kontrol edilemez, başına buyruk gücü de deniz tanrısı Poseidon ile eşleştirilerek güçlü, heybetli, korkulması ve saygı duyulması gereken bir varlık olarak kutsallaştırılmıştır. Ayrıca ulaşıp, aşılması gereken zorlukları da temsil etmişlerdir. Irmaklar ise yarı tanrı yarı insan şeklinde tanrı Poseidon'un alt versiyonları şeklinde kişileştirilmiştir.

Büyük ölçekli su varlıklarına tanrısal anlamlar yüklenirken göl, nehir, akarsu gibi daha küçük ölçekli su varlıkları ise daha güvenli, insana daha yakın, ulaşılabilir ve iletişime geçilebilir olmuşlardır. Örneğin göller yansıma, yıkanma/arınma, eğlenme gibi anlamlar taşımaktadır. Antik dönemde ayna gibi objelerin henüz keşfedilmemiş olması neticesinde durgun su yüzeyinin suyun yansıma özelliğini keşfederek kendilerini belki de ilk defa suyun yüzeyinde görmüşlerdir. Salmakis gibi, kimileri kendi görüntüsüne hayran kalıp kendini izlemeye doyamazken, kimisi de Athena gibi kaval çalarken suda gördüğü yansımasını beğenmeyip kendinden kaçmıştır. Yaşam kaynağı olarak anlam taşıyan pınar, şelale gibi oluşumlar kimi zaman dönüşümün ve değişimin tasviriyle, kimi zaman da Daphne ve Byblis hikâyelerinde aktarıldığı gibi bir insanın gözyaşlarına benzetilerek insanlaştırılmıştır. Suyun şifalı olduğuna (Hierapolis) inanılmış ve su antik dönemde kutsal sayılmıştır.

Su varlığı, çalışma kapsamında ele alınan antik yerleşimlerin konumlarında da belirleyici olmuştur. Bu hikâyelerde adı geçen kentlerin (Görsel 2) çoğunluğunun liman kenti olduğu, kırsalda kalanların ise genellikle ırmak, dere gibi hareketli su yüzeylerine yakın konumlandıkları görülmektedir. Antik insanın yaşam alanlarını deniz ve su öğelerine yakın olarak seçmiş olması elbette öncelikle yaşamı idame ettirebilecek koşulları sağlamaya ihtiyaç duymasındandır. Ancak bunun yanı sıra anlatılar, suyun

varlığının kendisiyle ve su varlığıyla oluşan yeşil bitki örtüsüyle, kentlerin antik insanın cennet olarak nitelendirdiği, doğal güzelliklerin bir parçası olarak kurguladıklarını da göstermektedir.

Görsel 2. Hikâyelerde adı geçen kent peyzajları. a) Dardanos (URL-15), b) Troya Antik Kenti (URL-16), c) Smyrna Antik Kenti (URL-17), d) İmroz Adası (URL-18), e) Hierapolis Antik Kenti (URL-19), f) Kyzikos Antik Kenti (URL-20) g) Kaunos Antik Kenti (URL-3), h) İasos Ören Yeri (URL-21), ı) Synope (URL-22), j) Aizanoi Antik Kenti (URL-23).

2.2. Gökyüzü

Uçma becerisine sahip olmayan ve henüz gökyüzünü keşfetmemiş antik çağ insanı için üzerindeki dünya, gece ve gündüz, yaz ve kış gözlem ve hayal gücü ile anlamlandırmaya çalıştığı bir sürü bilinmeyenlerle dolu büyük bir gizemdir. "Göğün boşluğunda yolunu şaşırmadan dolaşan yıldızlar onu uğraştırır. Neden kara bulutlar mavi gökte toplanıyor? Gök neden gürlüyor? Nasıl oluyor da yağmur yağıyor? Rüzgâr esiyor?" (Can, 1997). Dolayısıyla da bu gizemli dünyayı anlamlandırmaya çalışırken de hayal gücünü kullanmıştır.

2.2.1. Bulutlar

Antik çağ insanının gökyüzünü anlamlandırmaya çalışırken hayal gücü kurgulamalarında, etkileyici ve merak uyandıran görüntüleri, şekilleri ve hareketleri ile bulutlar önemli yer tutuyordu. Özellikle devasa yükseklikteki dağlara benzeyen bulutlar kimi zaman tanrıların evi olmuş, kimi zaman kara bulutların ardından duyulan gök gürültüsü göksel bir savaşın yaşandığı şeklinde tanrılar merkezli mitlere konu olmuştur (Can, 1997). Yunan Mitolojisi'nde Gökyüzü tanrısı olarak ilk sırada Uranos yer almaktadır. Ancak kimi zaman bulutların arasından gelen gök gürültüsü, görünen şimşek çakmaları tanrı Zeus'un öfkelendiği şeklinde yorumlanmıştır (Hakman, 2013).

Çalışma kapsamında ele alınan anlatılarda gökyüzü olaylarıyla ilişkilendirilen Zeus'tur. Zeus'un bulut biçimine girerek saklanması ya da dağın zirvesini bulutlarla kaplaması, antik insan için bulutun ardının görülmemesinin önemli bir konu olduğunun göstergesidir. Bulutlar, olası durumların görünürlüğüne engel olmaktadır.

2.2.2. Ay

Ay, özellikle dolunay gibi farklı fazlarıyla gündüz ışığında gözlerin gördüğü, zihnin algıladığı tabiatı karanlığını örten; görüleni görülmez, içerisinde saklananı bilinmez hale getiren ve insanı huzursuz eden, korku veren karanlık geceyi bir lamba gibi aydınlatır. Tabiatın sustuğu, yaşamın

dinlenmeye çekildiği ve sessizliğin hüküm sürdüğü gece vakitlerinde, gökyüzünde sakin, huzur verici bir şekilde durması nedeniyle antik insan tarafından tanrısallaştırılmış; olgunluk, bilgelik ve güzellik gibi olumlu vasıfların sembolü haline getirilmiştir. Ay aynı zamanda antik insan için göksel bir peyzaj öğesi olmanın ötesine geçmiş ve romantik bir anlam yüklenerek sevgiyi, aşkı temsil etmiştir. Ayın fazlarından anlamlar çıkarılmıştır. Yeni ayda her yerin karanlığa bürünmesi nedeniyle görünürlüğün azalması ayrılık, kavuşamama olarak yorumlanmıştır. Balzamik faz, kavuşumun habercisi olarak anlamlandırılmış, dolunay ise ay ışığından yansıyan ışınların büyüsüne kapılarak kavuşumun gerçekleşmesi olarak nitelendirilmiştir.

Sonuç

Mit ve mitoloji kavramları yalnızca insan hayal gücünün ürünü olan efsanelerden ibaret olmayıp, insanlık tarihinin anlaşılmasında önemli yardımcı kaynaklardır. Her anlatı bir gerçeklik barındırarak, insanla ilişkili mekânları, peyzajları, peyzaj öğelerini işaret etmektedir. Bu bağlamda peyzaj, insanın kendi varoluşunun yanı sıra, peyzaja yüklediği tüm tanrısal anlamlar, peyzajla yaptığı benzetmeler, kişileştirmeler ile yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır.

Anadolu'da geçen mitolojik hikâyeler üzerinden peyzajlara bakıldığında, insan-peyzaj-mitoloji etkileşimlerinin bir bütünlük içerisinde olduğu görülmektedir. Bu bütünlük ilişkisinde doğal peyzaj öğeleri kültürel peyzajlara oranla daha fazla role sahiptir. Doğal öğeler bazen anlatının merkezindeki esas özne olurken; bazen de ana hikâyenin geçtiği mekan ya da o anda hikayenin gidişatında etki sahibi olan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kültürel peyzajlar boyutunda ise kentsel peyzajlara, kırsal peyzajlardan daha fazla rastlanmaktadır. Tanrılar adına yapılan mabetlerden, sunaklardan; ulu krallar adına inşa edilen yollardan, anıt mezarlardan sıkça bahsedilmektedir. Dahası, insanların kurdukları kentlerin tarihçesini mitolojik hikâyelere dayandırdıkları ve bu kentlere tanrısal varlıkların isimlerini verdikleri de görülmektedir. Bunlar, antik insanın doğal ve kültürel peyzaj unsurları ile arasında sadece anlık veya ihtiyaca yönelik bir ilişki kurmadıklarını; bu unsurlarla duygusal olarak da bağ kurduklarına işaret etmektedir.

Antik çağ insanlarının, hem yaşadıkları bölgedeki doğal peyzaj unsurlarına, hem de kendi elleriyle ortaya çıkardıkları eserlere tanrısal isimler vermeleri, efsanelerle bezemeleri; bugün peyzaj olarak nitelendirilen kavrama verdikleri büyük önemi göstermektedir. Peyzajı mitolojik hikâyelerin parçası yapmaları, bu kavramı fiziksel, duygusal ve inanç boyutlarında içselleştirerek, hayatlarının ayrılmaz bir parçası yaptıklarının önemli göstergelerindendir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abiç, T. (2019). Buket Uzuner'in "Uyumsuz Defne Kaman'ın maceraları: Toprak" adlı romanında psikomitolojik unsurlar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (27), 749-757.

Akın, M. - Akın, G. (2007). Suyun önemi, Türkiye'de su potansiyeli, su havzaları ve su kirliliği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 47 (2), 105-118.

Başaran, A. (2022). Mekânın yaratılışı, mekânda yaratılış: Yaratılış anlatılarında evrenin aporetik kökeni. *Hitit İlahiyat Dergisi,* 21(1), 567-604.

Bayat, F. (2010). *Mitolojiye giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Beniston, M. (2003). Climatic change in mountain regions: a review of possible impacts. *Climatic change*, 59 (1), 5-31.

Beydiz, M. G. (2021). *Su ve deniz mitolojisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Burmil, S. vd. (1999). Human values and perceptions of water in arid landscapes. *Landscape and urban planning*, 44 (2-3), 99-109.

Can, Ş. (1997). *Klasik Yunan mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Cömert, B. (2014). *Mitoloji ve ikonografi*. İstanbul: De Ki Sanat Tarihi, De Ki Sanat Basım Yayın Ltd.Şti.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (çev.: Sema Rifat), İstanbul: Om Yayınevi.

Erhat, A. (1969). *Mavi Anadolu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Esen, F. - Avcı, V. (2018). Bingöl ovası ve çevresinde jeomorfolojik birimlerle arazi kullanımı arasındaki ilişkiler. *TÜCAUM*, 30, 3-6.

Foley, J. M. (1999). Homeric and South Slavic epic. *Homer's Traditional Art*, Pennsylvania: Penn State Press.

Gichuki, N. F. (2000). Water, environment and development in mountain areas and surrounding lowlands. *Africa High Summit Conference,* UNEP, Nairobi.

Gökovalı Ş. (1974). *Halikarnas Balıkçısı bütün eserleri: 14, Anadolu efsaneleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Hakman, M. (2013). Bir Anadolu tanrısı olarak Zeus'un tabiat ile ilişkisi üzerine bir gözlem. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 5 (1), 1-18.

Hesiodos. (1977). *"Theogonia." Hesiodos eseri ve kaynakları*. (çev.: Sabahattin Eyüboğlu - Azra Erhat), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Homeros. (1971). *İlyada*. (çev.: A. C. Emre). ePub düzenleme: Meritokrasi.

Kapukaya, Z. (2018). İlyada destanı'nda İda (Kazdağı). *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19 (41), 103-116.

Karadan, D. - Birişçi, T. (2020). Su ögesi ve peyzaj tasarımında kullanımlarının İzmir'deki alışveriş merkezleri örneğinde irdelenmesi. *Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi,* 57 (4), 579-589.

Krugmann, R. (1999). *İlyada*. (çev.: A. Dirim), Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Leshem, B. (2018). *The myth of Niobe in literature and art.* Beerşaba: Ben-Gurion University of the Negev Unpublished Doctoral Dissertation.

Loewen, N. (1998). *Zeus*. Capstone.

Özhancı, E. - Yılmaz, H. (2013). Değişik peyzaj karakterleri barındıran dağların, foto safari amaçlı görsel peyzaj analizi. *Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, 44 (1), 83-89.

Özkaynak, M. - Başar, M. E. (2021). Akarsu kıyı yerleşimlerinde kent kimliğinin sürdürülebilirliği: Amasya ve Kastamonu kentleri örneği. *Artium*, 9 (1), 28-35.
Raffalovich, D. C. (1988). The deaths of Sisyphus: Structural analysis of a classical myth. *Anthropologica*, 30 (1), 87-93.
Reyhanlıoğlu, G. - Özcan, A. (2021). İnançtan anlatıya: Hatay halk kültüründe defne. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* 4 (6), 62-87.
Schein, S. L. (1984). *The mortal eero: an Introduction to Homer's İliad*. Berkeley: University of California Press.
Şimşek, O. (2019). Çıldır ve Aktaş gölleri havzasında bazı coğrafi gözlemler. *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Belgü Dergisi*, 4, 103-127.
Theodossiou, E. vd. (2011). Gaia, Helios, Selene and Ouranos: The three principal celestial bodies and the sky in the ancient Greek cosmogony. *Bulgarian Astronomical Journal*, 16, 90-108.
Usman, E. E. (2011). Kırsal yerleşimlerin biçimlenmesinde su etkisi ve Eskişehir örneği. *Çevre Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 57-66.
Yıldırım, N. (2011). Kahramanlık anlatıları, efsane ve mitoloji. *Doğu Araştırmaları*, 7, 49-70.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Kültür ve yaşam. https://kulturveyasam.com/10-madde-ile-kaz-daglari-daglarda-gecen-efsaneler/ (Erişim: 09.04.2024)
URL-2: Kültürel açıdan Sinop. http://www.sinop.gov.tr/kultur-ve-sanat (Erişim: 09.04.2024)
URL-3: Kaunos Antik Kenti - Muğla. www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mugla/gezilecekyer/kaunos (Erişim: 23.02.2024)
URL-4: İstanbul Boğazının kültür hafızası. kriterdergi.com/dosya-kanal-istanbul/istanbul-bogazinin-kultur-hafizasi (Erişim: 23.02.2024)
URL-5: Çanakkale Boğazı. www.canakkalebienali.com/kent-ekolojisi/canakkale-bogazi/ (Erişim: 23.02.2024)
URL-6: Ağlayan Kaya. www.yunusemre.bel.tr/aglayan-kaya (Erişim: 23.02.2024)
URL-7: Kaz Dağı (İda Dağı). balikesir.ktb.gov.tr/TR-65922/kaz-dagi-ida-dagi.html (Erişim: 23.02.2024)
URL-8: Ekoturizmin gözde durağı: Bozdağ. www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/38-14uncu-sayi/1984-ekoturizmin-gozde-duragi-bozdag (Erişim: 23.02.2024)
URL-9: Bilinmeyen yönleriyle Latmos. arkeofili.com/bilinmeyen-yonleriyle-latmos/ (Erişim: 23.02.2024)
URL-10: Salmakis Koyu. www.bodrum.bel.tr/page.php?id=41/salmakis_koyu, (Erişim: 23.02.2024)
URL-11: Mitolojik Kydnos ırmağından Türkiye'de ilk elektrik santralinin kurulduğu bugünkü Berdan Nehri veya Tarsus Çayına. www.altinrota.org/yazilar/mitolojik-kydnos-irmagindan-turkiyede-ilk-elektrik-santralinin-kuruldugu-bugunku-berdan-nehri-veya-tarsus-cayina/307 (Erişim: 23.02.2024)
URL-12: Harbiye Şelalesi. www.defne.bel.tr/defne/tarihi-ve-turistik-yerler/1/ (Erişim: 23.02.2024)

URL-13: Ölüler Ülkesi'ne açılan mağara: Cehennemağzı Mağarası. belediyehaber.net/2023/02/01/oluler-ulkesine-acilan-magara-cehennemagzi-magarasi/ (Erişim: 27.03.2024)
URL-14: Cennete asansör, Cehenneme Seyir Terası. www.arkeolojikhaber.com/haber-cennete-asansor-cehenneme-seyir-terasi-25749/ (Erişim: 27.03.2024)
URL-15: Çanakkale. www.canakkale.bel.tr/tr/sayfa/1129-fotograf-arsivi/17-canakkale-fotograflari (Erişim: 23.02.2024)
URL-16: Troia (Truva) Antik Kentine genel bir bakış. www.antiktarih.com/2019/02/27/troia-antik-kenti/ (Erişim: 23.02.2024)
URL-17: Smyrna Antik Kenti ve agorası ören yeri. www.izmir.art/tr/smyrna-antik-kenti-ve-agorasi-oren-yeri (Erişim: 23.02.2024)
URL-18: Gökçeada hakkında yeni bilgiler. www.gokceadaimroz.com/gokceada-hakkinda-yeni-bilgiler/#google_vignette (Erişim: 23.02.2024)
URL-19: Pamukkale'de sonbahar manzaraları. www.cumhuriyet.com.tr/galeri/pamukkalede-sonbahar-manzaralari-1886048 (Erişim: 23.02.2024)
URL-20: Kyzikos Antik Kenti - Balıkesir. www.kulturportali.gov.tr/turkiye/balikesir/gezilecekyer/kyzikos-antik-kenti (Erişim: 23.02.2024)
URL-21: İason Antik Kenti ziyaretçilerini bekliyor. www.arkeolojikhaber.com/haber-iasos-antik-kenti-ziyaretcilerini-bekliyor-26245/ (Erişim: 27.03.2024)
URL-22: Sinop tarihçesi. sinoptanitimdernegi.com/sinop-tarihcesi/ (Erişim: 23.02.2024)
URL-23: Aizanoi Antik Kenti - Kütahya. www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kutahya/gezilecekyer/azano-antk-kent (Erişim: 27.03.2024)
URL-24: Cennet Cehennem. https://muze.gov.tr/s3/MysFileLibrary/Mersin%20Cennet-Cehennem-b166e0cf-bbcd-4883-b0b8-346b57c60d78.pdf (Erişim: 12.04.2024)
URL-25: Cehennem Ağzı Mağaraları. https://muze.gov.tr/muze-detay?sectionId=ZCM01&distId=MRK (Erişim: 09.03.2024)
URL-26: Gezilecek Yerler, İasos-Muğla. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mugla/gezilecekyer/iasos (Erişim: 18.04.2024)

Extended Summary

It is possible to understand from the philosophy of myths and the common narratives about the human creation process, that mythologies have quite close relationships with landscapes and their elements. Mythologies either point to specific landscape or make themselves exist in many landscapes. Moreover; not only to their functions as narratives but also as a collective memory, they constitute an important material in understanding the history of humanity's relationship with the landscape. Based on this point, the aim of this study is to understand the relationships that ancient people who lived in the geography of Turkey established with landscapes and the meanings they attributed to these landscapes.

The sample of the study is Greek Mythology, and the material of the study consists of 21 Ancient Greek Myths obtained from a literature review in which the exact place of the story takes place is known. These myths include these narratives: Io's passage from Bosphorus, whom Zeus turned into a cow; the fall of Helle to Helles Pontos, Dardanos 'founding of

Dardania; İlos 'founding the city of Troy (İlion); Mount Ida in the Trojan War; Poseidon and Amphitrite's life near Imbros Island; Zeus' leaving Sinope on the shores of today's Sinop; Herakleia Pontika; The Ancient City of Kyzikos; the transformation of Niobe into stone; music competition on Mount Tmolos; Aizanoi Ancient City; Hierapolis Ancient City; Smyrna; Selene and Endymion in the Beşparmak Mountains; Iasos Ruins; Kaunos Ancient City; Salmakis united with Hermaphrodites by the gods and Salmakis Bay's formation; the marriage of Kydnos and Komaetho and Komaetho's living by the Tarsus stream; the keeping of Zeus the dragon named Typhon in the well of Hell; The formation of Defne Harbiye Waterfall by the tears of Daphne, who escaped from Apollo. The myths were analyzed using the content analysis method.

While looking at the myths that took place in the Anatolian lands and the places where these myths passed through, it is seen that most of the myths may only be transferred to the present day as narratives. These narratives have mainly associated Anatolia with natural landscape characters. The landscape of the ancient people consists of two main categories the earth and the sky. The earth is described through plants, rocks, mountains, and water beings; the sky, through clouds, and the moon. Natural elements sometimes become the main subject at the center of the narrative or sometimes appear as the place where the main story takes place or as an element that has an impact on the course of the story at that moment.

Some of the myths, owing to some ancient cities, continue to exist. Therefore, ancient cities are important reflections of the cultural relationship established with landscapes both in narrative and settlement fiction. This cultural dimension of the landscape is usually contributed by human emotions, imagination, and perception. Here, the monumentality of the landscape is an important factor. In the aspect of cultural landscapes, urban landscapes are encountered more than rural landscapes. Temples and altars built in the name of gods, roads, and mausoleums built in the name of great kings are frequently mentioned. Moreover, it is also observed that people based the history of the cities they founded on mythological stories and gave these cities the names of divine beings. These indicate that ancient people did not only establish a momentarily or need-based relationship with natural and cultural landscape elements, but also they established emotional bonds with these elements.

The study has shown that the concepts of myth and mythology are not only the stories of mystery and imagination of human minds but also important auxiliary resources for understanding human history. There is also a bit of historical reality hidden in each narrative. In this context, the landscape has become an integral part of culture, life, and history with all the divine meanings that man has attached to the landscape, the analogies he has made with the landscape, the personifications as well as his own existence.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledgment*: Makale yazım sürecindeki değerli destekleri ve önerileri için Gökhan SAMUR'a teşekkürlerimizi sunarız./ *The authors would like to express their gratitude to Gökhan SAMUR for his invaluable support.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Birinci yazar, literatür taraması, materyal ve yöntem, peyzaj ilişkilerinin kurulması ve sonuç bölümüne; ikinci yazar ise literatür taraması ve materyallere değerli katkılar sunmuşlardır./ *The first author made valuable contributions to the literature review, materials and methods, establishment of landscape relationships and conclusion; the second author made valuable contributions to the literature review and materials.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 09.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 27.12. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1513229
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 236-247.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÖZDEMİR ASAF'IN "MUM ALEVİYLE OYNAYAN KEDİNİN ÖYKÜSÜ" ADLI ŞİİRİNDE KENDİLİK VE NESNE DÜNYASI

♦

SELF AND THE OBJECT WORLD IN ÖZDEMİR ASAF'S POEM TITLED "THE STORY OF THE CAT PLAYING WITH THE CANDLE FLAME"

Okan ÖZKARA*

ÖZ: Bireyin varoluşunda önemli bir durak olan kendiliğin keşfi ve ötekinin tanımlanması eylemi, çeşitli evrelerde farklı görünümlere bürünür. Ruhbilimcilerin ağırlıklı olarak çocukluk dönemine odaklandığı bu süreç, şairlerin usdışı kurgu evrenlerinde yansız, özgür ve kuralsızlıkla var olan imgeler çocukluk düşleriyle kendisine varlık alanı bulurlar. Kendiliğini keşfetmek için ötekinin varlığına ihtiyaç duyan özne, her eyleminin bir karşılığı olduğunu ve evrende bu karşılığın süreğen bir dönüşümle tamamlanacağını öğrenir. Özdemir Asaf, modern Türk şiirinin özgün kalemlerinden birisidir. Şiirlerinde kendine özgü imgelemiyle dünyayı ve bireyin iç dünyasını yansıtır. Yalnızlık, aşk, düş kırıklıkları ve bunaltının ördüğü dizeleri insanın iç dünyasına tutulmuş bir ayna niteliğindedirler. Özdemir Asaf, "Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" adlı şiirinde "ben"i/"özne"yi kedi imgesiyle ifade eder. Bunu yaparken bireyin kendilik dünyasının nesneler dünyası ile olan ilişkisini irdeler. Kapalı bir anlatımın hâkim olduğu şiirinde yaşam-benlik ve yalnızlık konularını sorgular. Mum ve alev imgelerinin yoğun olduğu şiirde yaşam serüvenini çeşitli benzetmelerin ışığında dizelere aktaran anlatıcı özne, kelimeleri gündelik anlamlarından kurtararak imgesel bir söyleyişe kavuşturur. Bu çalışmada Özdemir Asaf'ın "Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" adlı şiiri, kendilik ve nesne kuramı çerçevesinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Özdemir Asaf, Kendilik, Nesne, Şiir, Alev

ABSTRACT: *The act of discovering the self and identifying the other, which is an important stop in the individual's existence, takes on different appearances at various stages. This process, where psychologists mainly focus on childhood, images that exist impartially, freely and without rules in the irrational fictional universes of poets find a space for themselves through childhood dreams. The subject, who needs the presence of the other to discover himself, learns that every action has a response and that this response will be completed with a continuous transformation in the universe. Özdemir Asaf is one of the original writers of modern Turkish poetry. In his poems, he reflects the world and the inner world of the individual with his unique imagination. The verses woven of loneliness, love, disappointments and anxiety are like a mirror held to the inner world of a person. Özdemir Asaf expresses the self/subject with the image of a cat in his poem "The Story of the Cat Playing with the Candle Flame". While doing this, it examines the relationship between the individual's self-world and the world of objects. He questions the issues of life-self and loneliness in his poetry, which is dominated by a closed narrative. In the poem, where images of candles and flames are intense, the narrator subject conveys his life adventure into verses in the light of various metaphors, saving the words from their everyday meanings*

* Dr. Öğr. Üyesi-Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Ardahan- okan_ozkara@windowslive.com (Orcid: 0000-0001-7703-0660)

This article was checked by Turnitin.

and giving them an imaginative expression. In this study, Özdemir Asaf's poem titled "The Story of the Cat Playing with the Candle Flame" will be tried to be explained within the frame work of self and object theory.

Keywords: *Ozdemir Asaf, Self, Object, Poetry, Flame*

Giriş

Şiirlerinde genellikle insan-toplum ve insan-nesne arasındaki ilişkiyi irdeleyen Özdemir Asaf, şiir dilini oluştururken sözcüklerin akla ilk gelen anlamlarını tercih etmez. Sanatçı; insan-toplum ilişkisi üzerine temellendirdiği şiirlerinde, bireyin toplumla ve yaşadığı dönemle uyuşmazlığını imlerken insan-nesne arasındaki ilişkiyi merkeze aldığı eserlerini çoğunlukla kendilik ve nesne/temsil değerleri etrafında ele alır. Kendilik-nesne ilişkisi bağlamında yazdığı eserlerinde karşılaştırma, benzetme ve soyutlamalardan yararlanan sanatçı, bu yönüyle insan-toplum ilişkisini konu edinen şiirlerine göre anlamda kapalılığa daha fazla önem verir. Ayrıca, anlamda kapalılığın ön plana çıktığı eserlerinde yer yer ironik bir tutum da sergiler. Şiirlerinde farklı temalardan yararlanan anlatıcı öznenin, "Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" adlı şiirinin kendilik ve nesne ilişkisi bağlamında incelenmesi çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır.

Çalışmaya konu olan şiirin inceleme aşamasına geçilmeden önce "kendilik" ve nesne dünyası" kavramlarının anlamsal karşılıkları tartışılacak; bu kavramlar açıklandıktan sonra incelemeye konu olan şiirin çözümlemesi yapılacaktır. Çözümlemede; şiir, ilk olarak okuma birimlerine ayrılacaktır. Şiirin birime ayrılmasında iki etken ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki şiirdeki ahenk unsurlarının değişimine bağlı olarak metnin orijinal hâlindeki birim ayrımıdır; ikincisi ise imgeler üzerinden değerlendirilen kendilik ve nesne ilişkisinin değişimini/gelişimini gösteren aşamaların net biçimde ortaya konmasıdır. Okuma birimlerine ayrılan şiir, parçadan bütüne ulaşması amaçlanan bir yaklaşımla incelenirken tümel uzlaşıma varılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda on bir okuma birimine ayrılan şiir, kendilik ve nesne dünyası arasındaki ilişki tartışıldıktan sonra birimlerin birbiriyle bağlantıları da ortaya konarak aşama aşama incelenecektir.

Kendilik ve Nesne Dünyası

Birey, kendilik değerlerini oluştururken geçmişinden izler taşır. Geçmişten getirdiklerini bilinçaltında saklar ve farkında olarak ya da olmayarak bu gizli hazineyi yaşamının kalanında kullanmaya devam eder. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan bilinç, "yapı olarak bir tür yapay kattır, okyanuslarınkine benzer derinliklere yayılmış bilinçaltının üstünde yüzen bir üst tabakadır" (Jung, 1997: 68). Üst tabakadaki verileri gündelik yaşamında sıklıkla kullanan ve bu ölçüde varlık gösterebilen birey, "bir tür çevreye dönük algılama ve yönelme organı" (Jung, 1997: 68) gibi görülen

bilincin ömür boyu esiri durumundadır. Birey, her ne kadar çevresinden bağımsız ve özgün bir tutumla kendilik değerlerini oluşturmak istese de her zaman içinde bulunduğu toplumun etkisi altındadır. Bu bağlamda Kohut'un, "kendiliğin yaşamımız üzerindeki geniş etkisi, kişiliğimizin içindeki merkezi yeriyle ilgilidir." (2017: 218) ifadesi bahsedilen konuya dikkat çeker. Ona göre, "Kendiliğin sürekliliği duygusu (bedenimiz ve ruhumuzdaki, kişilik yapımızdaki, içinde yaşadığımız çevredeki değişikliklere karşın) yaşam boyu aynı kişi olduğumuz duygusu yalnızca çekirdek kendiliğin bileşenlerinin kalıcı içeriğinden ve bu bileşenlerin baskısı ve yol göstermesi sonucu oluşan etkinliklerden değil, aynı zamanda kendilik bileşenlerinin birbiriyle özgül ilişkisinden de" (Kohut, 2017: 147) kaynaklanır. Dolayısıyla çevresiyle sürekli bir etkileşim içerisinde olan bireyin "kendisini kurmak noktasında taşıdığı sorumluluk, tüm insanlığı kurmak eylemine ve zorunluluğuna" (Durmuş, 2013: 1272) dönüşebildiğinden oluşum sürecinde her ne kadar bağımsızlığını kazanmak istese de bireyin içinde bulunduğu toplumdan tamamen ayrışması mümkün değildir. Kendiliğin oluşumundaki bu çok boyutlu etki alanının bireyin yetişme çağlarına uzanan serüveni, "ben"in oluşumunda dikkat çeken bir duraktır. "Ben"in oluşum sürecinde baba rolünün etkisine değinen Kohut, öznenin ebeveynleri ile onların yüklenmiş oldukları roller bakımından anneden babaya doğru bir akış hâlinde olduğu sonucuna varırken "Gelişmenin çoğunlukla, özellikle de erkek çocuklarında (esas olarak aynalama işleviyle) kendilik nesnesi anneden (esas olarak çocuk tarafından idealleştirilme işleviyle) kendilik nesnesi babaya doğrudur." (Kohut, 2017: 151) ifadeleriyle bu savını destekler. Aynı doğrultuda çocuğun "ben"in oluşumunda oyunlardan yararlandığını ve bu süreçte oyunlar aracılığıyla nesnelerden yararlandığını belirten Klein, çocuğun ilk nesnesi olan anne/meme örnekleminden hareketle içe yansıtmalardan da faydalandığını söyler. Bu doğrultuda "içe yansıtmalar, içe yansıtılmış iyi nesneler sayesinde bir iyilik, kendine güven ve ruhsal dinginlik sağlayarak güvenli bir kişiliğin oluşmasına yol açar" (Klein, 2020: 10) savıyla da özne ve nesne arasındaki uyumun, kişilik gelişiminde önemli bir etken olduğuna vurgu yapar. Özdemir Asaf'ın bu şiiri incelenirken başta Kohut olmak üzere benzer savları destekleyen birçok kaynaktan yararlanılacak ve adı geçen şiir üzerinden kendilik ve nesne dünyası üzerine birtakım çıkarımlarda bulunulacaktır. Çözümleme esnasında şiir, okuma birimlerine ayrılarak kendilik ve nesne dünyası arasındaki ilişki incelenecektir.

"Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" Adlı Şiirde Kendilik ve Nesne Dünyası

Özdemir Asaf, "Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" adlı şiirinde "kedi" imgesi üzerinden kurgulanan benliğin ve nesneler dünyasının algılanışını "çocuk-kedi-masumluk" ilişkisi üzerinden somutlama yoluna gider. Okurun zihninde özne-nesne arasındaki ilişkiyi bu anlayışla ifade etme yolunu seçen anlatıcı özne, somutlamaya yardımcı olacak çağrışımsal değerleri olan sözcük ve kavramları da kullanır. Şiirin ilk okuma biriminde,

“mum/aydınlık-gece/karanlık” ilişkisi üzerinden ironik bir söylemden yararlanırken özne ve nesne arasında ilk ilişki kurulur:

“Bir mum yanıyordu bir evin bir odasında

O evde bir de kedi vardı.

Geceler indiğinde kendi havasında

Mum yanar, kedi de oynardı.” (Asaf, 2020: 392)

Şiirin başında “mum, ev, kedi, gece ve oyun” sözcükleri dikkat çeker. Yakıcı ve yok edici etkisine rağmen kendine çeken özelliğiyle bilinen “ateş”, yanan mum kavramıyla imgesel bağlamda anlam kazanırken masumiyetin sembolü olarak görülen çocuk ise “kedi” imgesi üzerinden verilir. Nitekim Durmuş (2012: 204-205), bu şiirdeki mum ve kedi ilişkisiyle ilgili olarak “‘Oynarken büyüyen kedi yanacak’ ifadelerinde insanın pişme ve olgunlaşma sürecinde acılar çekeceğini, çektiği acılarla bütünleşeceğini işler. Kedi, bu şiirde insanı simgelemektedir.” der. Çocukların oyunlarda nesneleri kişileştirmesinin ya da kişileri nesneleştirilmesinin sonucu olarak karşılaşılan bu durum, aynı zamanda kendilik ve nesne/temsil ilişkisini de yansıtır. Özne ve nesne arasındaki bu ilişkinin temelini gerçeklik ilkesiyle açıklayan Winnicott (2010: 114), “öznenin bir nesneyi kullanabilmesi için nesneleri kullanma kapasitesini geliştirmiş olması gerekir. Bu, gerçeklik ilkesine geçmenin bir parçasıdır.” der. Dolayısıyla oyun ve gerçeklik arasındaki ilişki, aynı zamanda tanıma ve anlamlandırmayla ilgilidir. İnsanın kendilik değerlerini oluşturmaya başladığı ilk mekân olan “ev” ise nesnelerle yoğun biçimde ilişki kurulan çocukluk yıllarına işaret eder. Şiirdeki “gece” kavramı, tanıma ve erginlenme dönemine gönderme yaparken “oyun”, birey olma yolundaki özne ile nesne ilişkisini imler. “Mum yanar, kedi de oynardı” dizesiyle iki değer arasındaki birliktelik ortaya konulmaktadır. Şiirin tamamında bu ilişkinin varlığı gözlemlenebilir, ancak kendiliğin oluşumunda en önemli aşamanın ikinci okuma biriminde gerçekleştiği anlaşılmaktadır:

“Mumun yandığı gecelerden birinde

Kedi oyunlarına daldı.

Oyun arayan gözlerinde

Mumun alevi yandı,

Baktı,

Mumun titrek alevinde

Oyuna çağıran bir hava vardı.” (Asaf, 2020: 392)

Oyun, çocukluk dönemine gönderme yapmakla birlikte birçok metinde öznenin saflığını ve içsel temizliğini imler. Yeryüzünde harcadığı kısıtlı vakitlerin yaratmış olduğu toyluğu oyun imgesiyle yansıtılan öznenin yalnızlığı yukarıdaki birimde öne çıkan bir başka unsurdur. Alevi ya da mumu bir oyun arkadaşı olarak kabul eden özne, yalnızlığın getirmiş olduğu çaresizlik içerisinde mutluluğu aramaktadır. Oyun yoluyla mutluluğun

peşinden ilerleyen kedi, çocuksu tavırlarıyla mumu ve alevi bir oyun arkadaşı olarak kabullenir. Jacobson (2015: 27), "Ben sisteminin, nesne dünyasının keşfiyle ve kişinin giderek bu dünyayı kendi fiziksel ve ruhsal kendiliğinden ayırması yoluyla kurulduğunu" söylerken öznenin kendi içindeki tutarlı eylemlerini ruhsal katmanda açıklama yolunu seçer. Özne, ayrım esnasında fark etmeden kendilik değerlerini oluşturur. Bu değerlerin oluşumunda nesne dünyasının içerisindeki teslimiyet duygusu dikkat çeker. Nitekim dış dünyanın sunduğu çerçevede bir gelişim gösterebilecek olan bireyin nesnelerle kurulan ilişkisinden de anlaşılacağı üzere teslimiyetçi ve samimi bir tavrının varlığından söz edilebilir. Şiirin devam eden bölümünde;

"Oyunlarını büyüten kedi büyüdü
Kendi türünde çocukcasına,
Döndü dolaştı, yavaş yavaş yürüdü
Geldi mumun yanına, oyuncakcasına." (Asaf, 2020: 392)

dizelerinden anlaşılacağı üzere gerçekliği keşif yolunda olanca saflığı ve masumluğuyla yaşama atılan özne, artık çocuk saflığına bürünmüş bir vaziyettedir. Çocukların, "nesne dünyasını ve bedensel kendiliğini keşfetmek için gösterdiği ilk çabalarda temel araçlar olarak ağız ve ellerin kullanıldığı" düşüncesinden hareketle şiirin bu bölümünde, karakteristik gelişim sürecindeki deneyimsel ilişkinin imlendiği anlaşılmaktadır; ancak, "çocuğun genel ben gelişimi ve işlevsel, devimduyumsal, kendilik algısıyla ilgili, dokunma ve sıcaklıkla ilgili, işitsel ve görsel haz deneyimleri daha da önemli" (Hoffer'den akt., Jacobson, 2015: 40-41) sayılabileceğinden bu keşif yolculuğunda yaşamın zorlukları ve gerçekliğini ateş üzerinden aktaran anlatıcı özne;

"Bir baktı, bir daha, bir daha baktı
Mumun alevinin dalgalanmasına
Uzandı bir el attı.
Bıyıklarını yaktırmadan anlamayacaktı.
İlk kez gördüğü mumun yakmasına
İnanmayacaktı." (Asaf, 2020: 392)

ifadeleriyle öznenin, deneyimleme arzusuna gönderme yapar. Bilinmeyenin dikkat çekiciliğinin tezahürü olarak ortaya çıkan bu tür durumlar, tecrübe eksikliği ve keşfetme isteğine bağlı olarak çocuklarda daha sık görülür. Onlar için uyaran ve uyarıcılar birçok kez keşfetme ve deneyimleme arzusu karşısında nötr durumda kalabilmektedir. Şiirin yukarıdaki okuma biriminde, "Bıyıklarını yaktırmadan anlamayacaktı" ibaresindeki öznenin yaklaşımı da bu hususa gönderme yapar. Ayrıca anlamlandırma süreci boyunca erginlenmeye devam eden öznenin gelişimindeki sürekliliğe gönderme yapılırken

"Kedi, oyunlarında büyüyordu,
Mum, üşüyordu yanmalarında.

Zaman ikili yürüyordu
Aralarında.
Bir ayrışım görünüyordu
Birinin yanmalarında
Öbürünün oynamalarında." (Asaf, 2020: 393)

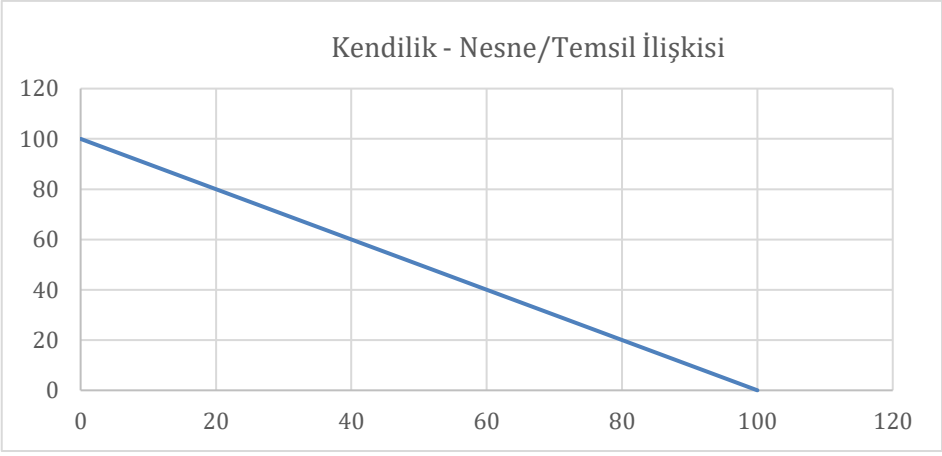
dizelerinden yararlanılır. Kendiliğin oluşumuyla birlikte gelişim göstermeye başlayan özerklik duygusundan ve bireyleşme sürecindeki ruhsal dönüşüm durumundan izler taşıyan bu dizeler, temsilden/nesneden zamanla uzaklaşıldığını ortaya koyar. "Ben"in sınırları dışında kalan nesneler dünyası içerisinde kendi varlığını oyunla kurmaya çalışan öznenin bu tutumu, zamanın ve mumun ışımasının alegorik bir anlatımla kurgulanmasıyla yansıtılır. Bu bağlamda, "nesne ilişkileri kuramcıları kişilik gelişimindeki en hayati meselelerin güçlü bir kendilik duygusu oluşturabilmek ve diğer nesnelerle (insanlar) ilişki kurmak amacıyla temel nesneden (anneden) kurtulma noktasında olan çocuğun zaman içerisinde artan yetenek ve ihtiyacı olduğunu" iddia ederler (Schultz vd., 2007: 638). Bireyin kendilik serüvenine psikanalitik açıdan yaklaşan bu görüş, "kedi" imgesiyle "ben"in öteki ile ilişkisinin varoluşsal boyutuna gönderme yapar. Kendilik ve temsil arasında giderek artan ayrışımın neticesi olarak;

"Kedi oyunlarında büyüyordu,
Yitirerek gitgide oyunlarını.
Mum küçülüyordu yanmalarında,
Yitirerek gitgide yakmalarını." (Asaf, 2020: 393)

ibareleriyle iki değer arasındaki ilişkinin zayıflamasının yanı sıra temsilden "ben"e doğru bir devingenliğin varlığından söz edilebilir. Şiirde, *Kedi oyunlarında büyüyordu/Yitirerek gitgide oyunlarını* dizeleri arasındaki tümel ilişkiden hemen sonra gelen *Mum küçülüyordu yanmalarında/Yitirerek gitgide yakmalarını* dizeleri bu devingenliği ironik bir yaklaşımla ortaya koyar. Bu dizelerde görülen "büyürken yitirme" ve "küçülürken yitirme" çıkarımları, aynı zamanda bireyin yaşam boyu değiştiğine ve değişirken bir önceki an'dan bir şeyler yitirdiğine gönderme yapar. Öyle ki onun için her yeni, eskinin üzerine örtülmüş bir örtü ya da geçmişle an arasına çekilmiş bir perde gibidir. Kişinin, ilk çocukluk döneminden itibaren gelişim gösterdikçe kendi ayaklarının üzerinde durabilmek -en azından birey olduğunu kabul ettirebilmek- arzusuyla ortaya koyduğu başkaldırı tavrını anımsatan bu dizeler; aslında bireyin erginlenmesiyle birlikte kazanmaya başladığı özerklik duygusunu açımlar. Öyle ki toplumun en küçük yapı taşı olarak anılan çekirdek aile içerisinde de çocukların büyüdükçe ebeveyniyle düşünsel boyutta çatışma yaşamaları ve tek başına karar alma isteği, temsil değerleriyle aralarındaki çatışmayı ortaya koyar. Şiirin devam eden bölümünde;

“Oynarken büyüyen kedi yanacak,
Aydınlatırken küçülen mum yakacaktı.
Küçülen yaka yaka aydınlatacak,
Büyüyen yana yana anlayacaktı.” (Asaf, 2020: 393)

dizelerinden anlaşılacağı üzere elde edilen kazanımlarla birlikte yitirilen değerlerin sürekliliği söz konusudur. Halk arasında kullanılan “Saçını süpürge etmek” deyiminin özünde yatan “karşısındakinin iyiliği için kendinden ödün vermek” anlamından hareketle kendilik ve nesne/temsil arasındaki eşitleme odaklı ilişki ortaya konur. Bu ilişkide kendilik gelişim gösterdikçe temsilden uzaklaşılır. Şiirde yine bir taraf büyürken diğer taraf küçülmektedir. Bunun sebebi de kendilik ve temsil arasındaki ilişkinin kazanım ve kaybetme boyutunu imler. Şiirin ilgili dizeleriyle ilgili olarak Durmuş (2012: 111), anlatıcı öznenin “yoğun olarak işlediği büyüme ve küçülme zıtlığını, aslında insanoğluna mal ettiğini” ifade eder ve savlarına “insanoğlu, dünya düzeninin bir parçası olan bu zıtlıkları çözmeye çalıştıkça ve her çözüm canını biraz daha acıttıkça büyüyecektir” sözleriyle devam ederken kendilik ve nesne arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Çocuk, büyüyüp kendi ayakları üzerinde duracak çağa gelene dek ebeveyninin bu gelişime katkıda bulunmak üzere kendinden vermiş olduğu maddi-manevi ödünleri çağrıştıran “Oynarken büyüyen kedi yanacak/Aydınlanırken küçülen mum yakacaktı” dizeleri, kendilik-temsil arasındaki bu ilişkiyi ortaya koyar. “Küçülen yaka yaka aydınlatacak/Büyüyen yana yana anlayacaktı” dizeleri ise kendiliğin, gelişim gösterdikçe nesnenin/temsilin tükenişine sebep olduğunu gösterir. Bu bağlamda kendilik ve nesne arasında ters orantı olduğu söylenebilir:



Tablo 1: Kendilik ve Nesne/Temsil Arasındaki Ters Orantılı İlişki

“Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü” isimli şiirde, tek başına olan birey için bir dünya niteliğinde olan alevin/ateşin temel özelliklerinden yararlanarak okuru düş dünyasıyla baş başa bırakan Özdemir Asaf; “bir

alevin karşısında hülyalara dalındığında, duyularla algılanan şeyin hayal edilenin yanında bir hiç olduğu" savının yansımasıdır (Bachelard, 2008: 23). Bunu yaparken deneyimlerin yaşam kurgusunu oluşturduğu düşüncesinden yola çıkan varoluşçuluk felsefesinin kaidelerinden de yararlanır. Varoluşçuluğun tartışmaya sunduğu "özgürlük" ve "sorumluluk" kavramlarının ön plana çıktığı şiirde, özgürlükle birlikte gelen tutsaklık; çalışmaya konu olan iki temel kavram üzerinden değerlendirilir. Bu doğrultuda oyunlarla birlikte önce dış dünyadan uzaklaşarak kendilik değerlerini oluşturmaya başlayan kişinin, zamanla temsil değerlerinden de uzaklaştığı anlaşılır. Şiirde, nesne ve kendilik değerleri bakımından öznenin boyut değiştirerek nesnel bir anlam katmanına taşınması durumu gözlemlenir. Nesneleşen özne, oyun ile var etmiş olduğu dünyasını ve mutluluk zamanını sürdürmek, süreğen kılmak amacındadır:

"Bir mum yanmasından
Ve bir kedi oyunundan
Kaldı sonunda
Bir gecenin tam ortasında
Bir evin bir odasında
Göz-göze susan
İki insan." (Asaf, 2020: 393)

Yalnızlığın bireyi kozmostan kaosa sürükleyen yok edici hissiyatı içerisinde susarak savunmaya çekilen özne, korku atmosferinde benliğini korumak ister. Öyle ki "kişiliğin biçimi ne olursa olsun, başta gelen işlevi dış dünyadan kaynaklanan uyarılarla bastırılmış güdülere karşın "ben"i korumaktır" (Reich, 2010: 205). Şiirin bu okuma birimindeki "Bir gecenin tam ortasında" dizesi günün en karanlık vaktini işaret ederken aynı zamanda özne ve nesnenin sürecin sonunda içinde bulundukları kaotik ortamı ifade eder. Bu dizeden sonra gelen *Bir evin bir odasında* dizesiyle ev imgesi üzerinden varlık alanının ortaklığına dayalı olarak iki unsurun birbirinden kopamadığına gönderme yapılır. Aynı okuma biriminin son iki dizesi olan "Göz-göze susan/İki insan" ifadeleri ise "kedi" ve "mum" imgelerinin insanı yansıttığının şiirdeki en belirgin tezahürleridir. Kendilik ve nesnenin/temsilin şiirin bu dizelerinde göz göze gelmeleriyle aralarındaki bağlantının devam ettiği ortaya çıkar; ancak her ikisinin de susması ilişkideki kopukluğun arttığını gösterir. Bu aynı zamanda öznenin bağımsızlığı karşısındaki nesnenin çaresizliğine de çağrışım yapabilir. Kendilik ve temsil arasındaki ilişkinin yaşanan değişim ve dönüşümle birlikte birtakım sonuçları da olacaktır. Bu sonuçlar imgesel bağlamda ortaya konurken zıtlıklardan yararlanılır:

"Mum yandı bitti,
Kedi büyüdü gitti.
Oyunlar karıştı gecelerde

Suskun uykusuzluklara." (Asaf, 2020: 394)

Çevresindeki her şeyi aydınlatma özelliğine sahip olan mum, nesneyi/temsili imlerken kedinin büyüyüp gitmesi, "ben"in artık tam manasıyla varlığını ortaya koyduğunu ifade eder. "Mum yandı bitti / Kedi büyüdü gitti" dizeleriyle de her iki değer arasındaki tükeniş ve gelişim ilişkisi ortaya konur. "Oyunlar karıştı gecelerde/Suskun uykusuzluklara" dizeleriyle şiirin önceki dizelerindeki zıtlıkların neticesinde –özellikle temsil tarafında- beliren çaresizlik hâline tekrar gönderme yapılır. Bunun neticesinde kendi "ben"inin farkında olan bireyin ve temsil nesnesinin birbirinden uzaklaştığı anlaşılır:

"O iki insandan, sonunda

Birinin anılarında kedi,

Birinin dalmalarında mum

Kaldı gitti." (Asaf, 2020: 394)

Kendilik ve temsil arasındaki uzaklaşma, aralarındaki ilişkinin gelişimiyle eşzamanlı bir boyutta biçimlendiğinden tam bir kopmadan söz edilemez. Laing (2011: 104) bu karmaşık görünen durumla ilgili olarak "benlik farkındalığı/öz farkındalık iki şeyi içerir: Kendi kendisinin farkında olma ve başka birinin gözleminin bir nesnesi olarak kendisinin farkında olma" derken iki değer arasındaki bağın ortadan kalkamayacağına işaret eder. Öyle ki simgesel düzlemde değerlendirilen kedi-mum ilişkisinde de bütünleştikçe uzaklaşıldığı anlaşılmaktadır. Bütünleşmek için kendinden ödün veren temsil ve kendilik değerlerini kanıtsayabilmek için önce yakınlaşma, daha sonra uzaklaşma yolunu seçen özne arasındaki ilişki şiirin son okuma biriminde şu dizelerle aktarılır:

"Nerede bir mum yansa şimdi,

Nerede oynasa bir kedi,

Birbirine yansıyor, karışıyor gölgeleri.

Bugün dün gibi oluyor,

Dün bugün gibi.

Mum ellerimi tırmalıyor,

Belleğimi yakıyor kedinin elleri." (Asaf, 2020: 394)

Geçmiş zamanın tamamlanmış eylemsel niteliğine sığınan anlatıcı özne, kedi ve mum üzerinden metaforik bir dille sunmuş olduğu yalnızlığı anımsamanın duygudaşlığıyla okura hitap eder. "Nerede bir mum yansa şimdi/Nerede oynasa bir kedi/Birbirine yansıyor, karışıyor gölgeleri" dizeleri her iki değer arasındaki uzaklığın yanı sıra tamamen kopukluğun mümkün olmadığını gösterir. "Bugün düz gibi oluyor/Dün bugün gibi" dizeleriyle geçmiş ve an arasındaki bağlamsal ilişkinin devamlılığına gönderme yapılırken "Mum ellerimi tırmalıyor/Belleğimi yakıyor kedinin elleri" ibarelerinde duygusal yoğunluğu yükselten anlatıcı özne, yalnızlığın ve acının birlikteliğini, kedinin can yakıcı deneyiminde tamamlama yolunu

seçer. Jacobson, nesne ve kendilik temsillerinin oluşumu arasındaki bu durumu şöyle açıklar:

> "Gerçekçi nesne ve kendilik temsillerinin kurulması, giderek içe yansıtmacı ve yansıtmacı mekanizmalar yerine algı ve kendine yönelik algı işlevlerinin olgunlaşmasına, başka bir deyişle, gerçeklik sınamasına dayalı hâle gelir. Yine de içe yansıtmacı ve yansıtmacı mekanizmalar, giderek daha incelikli ve işlenmiş bir hâle gelmekle birlikte özdeşleşme süreçlerinde ve ilkel birleşmelerden çocuksu ben ve üstben gelişiminin temelini oluşturan seçici özdeşleşmeler aşamasına ilerlemede temel rol oynamaya devam eder." (Jacobson, 2015: 48)

Şiirin son dizesinde "Belleğimi yakıyor kedinin elleri" dizesiyle kendilik ve nesne arasındaki yansıtmacı mekanizma ortaya çıkmaktadır. *Kedinin elleri*, nesnenin/temsilin ontolojik anlamda olmasa da uzamsal boyutta kendini hissettirmeye devam ettiğini gösterir. Kendisini arzu edildiği kadarıyla tamamlamış olan öznenin anılarında yer edinmiş olan nesnenin varlığını hissettirmeye devam ettirdiği ise "Belleğimi yakıyor" ifadesinden anlaşılmaktadır.

Şiirde kendilik ve nesne/temsil arasındaki ilişkiden söz edilirken imgelerden yararlanılır. Lacan'ın (2006) ayna evresi kuramını da destekler aşamaların yer aldığı şiirde "ben"ini oluşturma sürecindeki bireyin, temsiliyle olan ilişkisi ön plana çıkar. Ayna evresi kuramına göre kişi, "ben"ini oluşturma sürecine ilk olarak 6-18 aylıkken ayna karşısında kendini tanımaya başlayarak girer. Sonraki süreçte ise çevresindekileri daha dikkatli biçimde inceleyen öznenin özerkliğini/bağımsızlığını kazanabilmek -kendi olabilmek- için bu şiirde de olduğu gibi nesnesi/temsili ile ilişki kurduğunu belirtir. Şiirde de benzer biçimde kedi ve mum ilişkisi üzerinden ilerleyen dizelerde yandıkça gelişim gösteren kedi ve yaktıkça kendini idealleştiren kedinin gelişimine tanıklık eden mumun varlığından söz edilebilir. Kendilik değerlerini oluştururken bir taraftan da varlık alanını oluşturan Ben ve nesne arasındaki ilişki, "etkin ve yaratıcı kendiliğin gelişmesi ya da daha sık olarak idealleştirilmiş nesneden güç elde etme arzusuna" (Kohut, 2019: 264) dayandırılabilir. Nitekim şiirin ilk dizesinden son dizesine kadar devam eden ironik ve yansıtmacı tutumlar, Özdemir Asaf'ın sanat anlayışını da ortaya koymaktadır.

Sonuç

"Mum Aleviyle Oynayan Kedinin Öyküsü" isimli şiirin inceleme aşamasında Özdemir Asaf'ın şiir sanatının temel özelliklerine değinilerek başlandı ve anlamı imgelerle yansıtma yolunu seçen anlatıcı öznenin bu imgelere yüklediği anlamlar ortaya çıkarılarak çözümlemeye devam edildi. Birbiri ardı sıra açar sözcüklerle ortaya çıkarılan imgesel söylemin; ipucu değerindeki açar dizelerle desteklenmesi sonucu okuma birimlerine ayrılan şiirde, bireyin kendilik ve nesne dünyası arasındaki ilişki tespit edilmiştir.

Şiirde, "kedi" imgesi üzerinden bireyin tecrübesizliğinin yanı sıra gelişim göstermekte olan özneye yoğun vurguların yapıldığı anlaşılırken "alev", "mum" ve "ateş" imgelerinin yaşamsal göndergeleri temsil ettiği

söylenebilir. Bu bağlamda; "kedi"nin, "kendilik" kavramını, "mum"un ise temsil kavramını karşıladığı görülmektedir. Çoğunlukla mumun (ateş, alev) özelliklerinden yararlanılan çözümleme esnasında "mum" ve "kedi" arasındaki iletişimin, şiirin büyük bölümünde soyut kavramlarla sağlandığı tespit edilmiştir. Şiirin sonuna doğru arka arkaya iki kez vurgu yapılan "iki insan", aynı zamanda nesnenin de özneyi yansıttığını göstermektedir.

Kendilik ve nesne/temsil arasındaki ilişki incelenirken her iki değer arasında yansıtmacı mekanizmaya dayalı ters orantı olduğu görülmüştür. Buna göre kendilik değeri, kazanımlarını arttırırken nesne/temsil değerinin bu süreçte aşamalı olarak yitime uğradığı anlaşılmaktadır. Tüm bunlardan hareketle; çalışmanın başında Özdemir Asaf'ın imgeleri kullanımındaki ustalığına göndermede bulunulan savlar, incelenen şiir özelinde kanıtsanmıştır.

KAYNAKÇA

Asaf, Ö. (2020). *Çiçek senfonisi – toplu şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (2008). *Mumun alevi.* (çev.: Ali Işık Ergüden), İstanbul: İthaki Yayınları.

Durmuş, G. (2012). *Özdemir Asaf (şair, hikâye yazarı ve denemeci olarak)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Durmuş, G. (2013). Özdemir Asaf şiirlerinde egzistansiyalist ögeler ve 'kendi'lik kavramı. *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(1), 1269-1290.

Jacobson, E. (2015). *Kendilik ve nesne dünyası.* (çev.: Selim Yazgan), İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (1997). *Bilinç ve bilinçaltının işlevi.* (çev.: Engin Büyükinal), İstanbul: Say Yayınları.

Jung, C. G. (2010). *Keşfedilmemiş benlik.* (çev.: Barış İlhan - Canan Ener Sılay), İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.

Klein, M. (2020). *Haset ve şükran*. (çev. Orhan Koçak vd.), İstanbul: Metis Yayınları.

Kohut, H. (2017). *Kendiliğin yeniden yapılanması.* (çev.: Oğuz Cebeci), İstanbul: Metis Yayınları.

Kohut, H. (2019). *Kendiliğin çözümlenmesi.* (çev.: Cem Atbaşoğlu vd.), İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2006). *Ecrits.* (trans.: Bruce Fink), New York: W.W. Norton&Company.

Laing, R. D. (2011). *Bölünmüş benlik.* (çev.: Ergün Akça), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Reich, W. (2010). *Kişilik çözümlemesi.* (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.

Schultz, D.P. vd. (2007). *Modern psikoloji tarihi.* (çev.: Yasemin Aslay), İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Winnicott, D. W. (2010). *Oyun ve gerçeklik.* (çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Extended Summary

This study aims to discuss the concepts of selfhood and object relations through Özdemir Asaf's poem *The Story of the Cat Playing with the Candle Flame*, highlighting the relationship between the individual and society as well as between humans and objects. The poet, who possesses a distinctive world of imagery, does not prefer the primary meanings of words when constructing his poetic language. Özdemir Asaf, in his poetry, which is fundamentally based on human-society relations, marks the individual's discord with society and the era in

which they live. In contrast, in works where he focuses on the relationship between selfhood and objects/representations, he primarily explores these themes. In his works dealing with selfhood-object relations, Asaf employs comparison, metaphor, and abstraction, thereby rendering these poems more semantically obscure compared to those centered on human-society relations. Additionally, in works where semantic obscurity is pronounced, he occasionally adopts an ironic stance. The study is limited to analyzing the relationship between selfhood and objects in the selected poem, despite the poet's engagement with various themes throughout his works. While many of his poems have been examined within the same theoretical framework, the fact that this particular poem has not yet been analyzed in terms of selfhood and object relations enhances the significance of this article.

Before proceeding with the poem's analysis, the semantic meanings of the concepts of "selfhood" and the "world of objects" have been discussed. After elucidating these concepts, the selected poem has been analyzed. The poem has first been divided into reading units. Two main factors guide this division: the first is the segmentation of the original text based on changes in poetic harmony; the second is the identification of distinct stages that reflect the evolution of selfhood-object relations through imagery. The poem, once divided into reading units, has been examined using a part-to-whole approach to reach a comprehensive interpretation. In this context, the poem has been analyzed in eleven reading units, with the relationships between these units explored step by step after discussing the connection between selfhood and the world of objects. This study draws upon the works of notable scholars such as E. Jacobson, C. G. Jung, M. Klein, H. Kohut, J. Lacan, and W. Reich, who have made significant contributions to the field.

In the poem under analysis, Özdemir Asaf employs the image of a "cat" to concretize the perception of selfhood and the world of objects through the relationship between "child-cat-innocence." The poetic speaker chooses to convey the subject-object relationship through this framework, utilizing words and concepts with strong associative values that aid in concretization. Accordingly, the poem's analysis begins with an overview of Asaf's fundamental poetic characteristics, followed by an exploration of the meanings ascribed to the imagery used by the poetic speaker. The imagistic discourse, which is constructed through sequential keywords, is reinforced by key lines that function as interpretative clues. The study reveals the connection between selfhood and the world of objects through an analysis of reading units. The "cat" imagery in the poem is shown to emphasize the inexperience of the individual as well as the evolving subject, while the images of "flame," "candle," and "fire" are understood to symbolize existential references. In this context, the "cat" represents the concept of selfhood, whereas the "candle" corresponds to the notion of representation. The analysis demonstrates that the interaction between the "candle" (fire, flame) and the "cat" is predominantly established through abstract concepts. Towards the end of the poem, the phrase "two humans," which is emphasized twice in succession, indicates that the object also serves as a reflection of the subject.

As illustrated in "Table 1" within this study, an inverse proportionality based on a reflective mechanism has been observed in the relationship between selfhood and object/representation. Accordingly, as the value of selfhood increases through its acquisitions, the value of object/representation undergoes a gradual decline. In light of these findings, the initial assertions regarding Özdemir Asaf's mastery in the use of imagery have been concretely demonstrated through an in-depth analysis of the selected poem.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1553138
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 248-263.

Araştırma Makalesi
Research Article

NAZIM HİKMET'İN "AKŞAM" ŞİİRİNİN ONTOLOJİK ANALİZ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ

♦

THE ONTOLOGICAL ANALYSIS OF NAZIM HİKMET'S POEM "AKŞAM"

Bedirhan ÜNLÜ*

ÖZ: Ontoloji kavramı İlk Çağ'dan itibaren düşünürlerin üzerinde durduğu bir alandır. Varlık bilimi anlamına gelen ontoloji, Aristoteles'in varlığı var olarak kabul etmesiyle incelemeye açık bir hâle gelir. İçinde yaşanılan reel dünyanın var olarak benimsenmesi ile varlık alanları bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilir. Reel, ideal ve estetik varlıklar gelişen ontolojik anlayış içerisinde bir bütünü oluştururlar. Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann tarafından 1930'lu yıllarda geliştirilen ontolojik tahlil yöntemi de sanat eserlerini bütüncül varlık tabakaları içerisinde ele alır. Sanat eserlerinin bütün varlık tabakalarındaki yeri, piramidin en tepesinde konumlanır. Edebî eserlerin ontolojik yapısı ön ve arka yapı olarak iki ana kategoriye ayrılır. Ön yapıdan elde edilen veriler eserin daha derin ve girift olan arka yapısını hazırlar. İrreel bir özelliğe sahip olan arka yapı, eserin semantik (anlam), obje (nesne), karakter ve alınyazısı (kader) tabakalarını meydana getirir. Yapılan bu çalışmada da Nazım Hikmet'in "Akşam" şiiri ontolojik bir okuma yöntemine tabi tutuldu. Şiir, Nazım Hikmet'in son dönem şiirleri içerinde yer alır ve sanat anlayışını bünyesinde barındırır. Şiirin ön yapısından başlayarak anlam, nesne, karakter ve kader tabakaları da sanatçının şiir evreniyle uyum hâlindedir. Temel anlamdan başlayarak kader tabakasına kadar olan arka yapı unsurları şiirin bütün anlam haritasını belirler.

Anahtar Kelimeler: Ontoloji, Nazım Hikmet, Varlık Tabakaları, Akşam, Şiir

ABSTRACT: *The concept of ontology has been a subject of contemplation for philosophers since antiquity. Ontology, which refers to the study of being, becomes an area of inquiry with Aristotle's acceptance of being as a fundamental aspect of existence. By adopting the real world as a given, the domains of being are evaluated from a holistic perspective. In this developing ontological understanding, real, ideal, and aesthetic entities form a cohesive whole. The ontological analysis method developed by Roman Ingarden and Nicolai Hartmann in the 1930s also considers artworks within a comprehensive framework of being. In this framework, artworks occupy a prominent position at the apex of the ontological pyramid. The ontological structure of literary works is divided into two main categories: the pre-structure and the post-structure. Data obtained from the pre-structure prepares the groundwork for the deeper and more intricate post-structure. The post-structure, characterized by its irreality, encompasses the semantic, object, character, and fate layers of the work. In this study, Nazım Hikmet's poem Akşam is subjected to an ontological reading approach. The poem is part of Nazım Hikmet's later poetry and embodies his artistic vision. Starting from the pre-structure of the poem, the layers of meaning, object, character, and fate are aligned with the poet's poetic universe. The post-structure elements, from the fundamental meaning to the layer of fate, determine the complete semantic map of the poem.*

Keywords: *Ontology, Nazım Hikmet, Layers of Existentialism, Akşam, Poem*

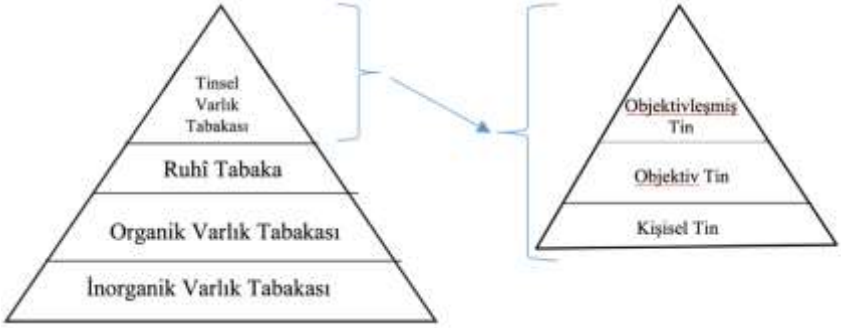
* Dr.-Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Elazığ-bunlu@firat.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0507-0596)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Sanat; duygu ve düşüncelerini, tasavvurlarını, tahayyüllerini aktarma yetkinliğine sahip olan insanın var oluşundan itibaren sürekli geliştirdiği ve ilgi duygu bir alandır. Temeli insan merkezli olan sanatın esas gayesi insana ve insani öze ulaşmaktır. Aynı amaç insan için de geçerlidir. Tanrı'nın yarattığı tabiattaki varlıklar, insan tarafından mimetik veya özgün duyuşlarla yeniden biçimlendirilme sürecine girdiğinde sanat değeri kazanır. Örneğin 18. yüzyıl İtalyan ressamlarından Francesco Zuccarelli'nin yaptığı doğa resimleri, tabiatın bir yansıması olsa da insan eliyle ve yine insana yönelik olduğu için yüceltilir. Benzer şekilde edebî metinlerdeki doğa tasvirleri, her ne kadar gerçeğe yakın dursa da insan bakış açısını yakaladığından sanat değeri kazanır. Ancak ortaya konulan sanat eserlerinin varlık ortamındaki değeri birtakım soru(n)ları da beraberinde getirir. Varlık gerçekte var mıdır? Sanat, varlıklar içerisinde nerede konumlanır? gibi sorular ve akabinde aranmaya başlanan yanıtlar, İlk Çağ filozoflarından itibaren üzerinde durulur. Platon'un, varlığı sadece insan zihninde oluşan idealar sistemiyle açıklayıp reel ortamı reddeden tutumunun aksine Aristoteles varlığa var olarak bakıp modern ontolojiye kadar olan süreci başlatır.

Modern ontoloji, eski metafizikçi görüşün yerine reel dünyada var olan yapıları inceler. Yirminci yüzyılda varlık bilimci Nicolai Hartmann tarafından Aristoteles'ten itibaren kabul gören varlık yapısı tabakalar aracılığıyla açıklanır. Hartmann tarafından sistemleştirilen bu "Yeni ontoloji dört ana varlık tabakası kabul eder. Bunlar, madde (inorganik), organik varlık tabakası, ruhî tabaka ve tinsel varlık (Geist) tabakası." (Tunalı, 2011: 26). Varlığı oluşturan bu tabakaları en alttan üste doğru daralarak ilerleyen bir piramide uygulayabiliriz. İnorganik yapıdan başlayarak objektivleşmiş tine kadar ilerleyen ontolojik yapı piramidini şu şekilde gösterilebiliriz:



İlk Çağ'dan itibaren varlığın inceleme sürecini başlatan "Aristoteles bu piramidin en tepesine insanı yerleştirirken Nicolai Hartmann'da insanın yerini tin ya da tinsel varlık alır." (Kanter, 2022: 556). Modern ontolojide bu tabakaların en altında bulunan inorganik tabakaya bütün evren içindeki canlı ve cansızlar dâhildir. Onun üzerinde bulunan organik tabakada tabiat yer alır. "Bitkilerden, en basit tek hücrelilerden başlayarak en ayrılmamış organizmalara ve insana kadar uzanır." (Tunalı, 2011: 27-28). Canlı olan bu

varlık tabakasından sonra ise ruhî varlık tabakası konumlanır. Genel özelliği itibarıyla bu tabaka bireysel oluşuyla öne çıkar. Hartmann'ın geliştirdiği tabakaların tepesinde tinsel varlık tabakası gelir. Bir önceki tabaka olan ruhî varlık tabakasının bireysel özelliğinin aksine tinsel varlık tabakasında kültür ve tarihe dayalı kolektif bir yapı bulunur. İnsan tarafından var edilen ve değer kazanan sanat, tinsel varlık tabakası içerisinde değerlendirilir. Bununla birlikte "Tinsel varlık alanı, birbirinden farklı üç tin alanından oluşur. Bunlar sırasıyla, kişisel tin (personale Geist), objektiv tin (objektive Gesit) ve objektivleşmiş tindir (objektivierter Geist)." (Tunalı, 2011: 40). Tinsel varlığın temelini kişisel tin meydana getirir. Katmanın üzerinde yine canlı bir varlık alanını oluşturan objektiv tin bulunur. Tinsel varlık alanının en tepesinde ise sanatın yer aldığı objektivleşmiş tinsel alan konumlanır. Kişisel tin ve objektiv tin, reel özellik gösterirken objektivleşmiş tin irreel bir yapıda ortaya çıkar. Bu yapı da sanatın ana özelliğinden olan irreal yapıda birleşir.

1. Edebî Eserlerde Varlık Tabakaları

Nicolai Hartmann'ın varlık tabakalarını sistemleştirmeden önce (1933), "İlk olarak sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarından söz açan, Das Literarische Kunstwerk (1930) adlı kitabıyla ünlü Polonyalı estetikçi Roman Ingarden olmuştur." (Tunalı, 2011: 48). Diğer sanat dallarıyla birlikte özellikle edebiyatta Ingarden'in ortaya koyduğu tabakalar sistemi, edebî eserlerin varlık tabakalarının belirlenmesinde önemli bir role sahiptir. Roman Ingarden'in edebî metinler için ortaya koyduğu tabakalar sistemi şu şekildedir:

"1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları; 2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası; 3. Farklı şematik görüşler tabakası; ve son olarak da 4. Tasvir edilen şeylerin (nesne insan ve olaylar) ve onların alınyazılarının tabakası." (Tunalı, 2011: 89).

Roman Ingarden'in edebî metinler için sistemleştirdiği tabakaların temeli kelime ve seslere dayanır. Metin içerisindeki "Dil şekilleri olan cümleler bu kelimelerden, sözlerden oluşur." (Kolcu, 2011: 213). Fonemlerin bir araya gelmeleri edebî metindeki estetiğin de ilk ve temel alanını meydana getirir. Aliterasyon ve asonanslar fonemlerin oluşturduğu estetik değerlerden bazılarıdır. Dil yapısını oluşturan bu tabakadan sonra anlam birliği tabakası gelir. Fonemlerin bir araya geliş amacı, genetik kodlarını taşıdığı dilin anlamını meydana getiren kelimeleri ortaya çıkarmaktır. Böylece kelimeler daha girift ve derin olan semantiği oluşturur. Anlam tabakalarının ardından edebî eserin en önemli ayağını oluşturan nesne tabakası bulunur. "Okuduğumuz her edebiyat eserinde, asıl ilgimizi kendi üzerine çeken tabaka, bu insan ve olayların söz konusu edildiği nesne tabakasıdır." (Tunalı, 2011: 98). Süjenin obje üzerindeki ilgisi, dikkati ve yöntemi bu tabakada belirginleşir. Roman Ingarden'in sistemleştirdiği son tabaka ise görmedir. Bir edebiyat eserinde yaratıcı obje tarafından görme

sağlanır. Ancak İsmail Tunalı "Bize öyle geliyor ki, Roman Ingarden, görme elemanını bir tabaka değil de, bütün esere hâkim, onun bütün tabakalarını belirleyen bir temel kategori olarak anlamalıydı." (Tunalı, 2011: 104) diyerek görme tabakasını edebî metinlerdeki sanat ontolojisi bağlamında eksik ve yanlış bulur. Bununla birlikte edebiyat eserlerinin ontolojik tabakası için İsmail Tunalı; ses tabakası, anlam tabakası, nesne ya da obje tabakası ve son olarak alınyazısı, kader tabakasını getirir. (Tunalı, 2011: 112-113). İlk iki tabaka Roman Ingarden'in son iki tabaka ise Nicolai Hartmann'ın geliştirdiği tabakalardan hareketle edebî eserin varlık tabakası belirlenir. İlk iki tabaka, reel olanla ilgiliyken son iki tabaka metnin irreel özelliğiyle bağlantılıdır. Nesne veya obje tabakası "irreel özelliğe sahip olduğu için, varlığın görünen tarafını değil, metafizik boyutunu dikkatlere sunar." (Kavaz, 1994: 185). Benzer şekilde alınyazısı, kader tabakası da İsmail Tunalı tarafından metafizik boyut olarak algılanır.

Metin incelemelerinde İsmail Tunalı'dan sonra edebî eserlerin ontolojik bağlamda ele alınması devam eder. Bu doğrultuda Yavuz Bayram (2003, 2) şiirlerdeki ontolojik yapıyı tablolaştırır:

Tablo 1: ŞİİRİN İÇ ve DIŞ YAPISI

A.ÖNYAPI
(Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Reel Varlık Alanı, Vonderground ...)

dış görünüm harfler, heceler, kelimeler... ölçü, âhenk, redif, kâfiye mısra-beyit yapısı (Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen

B. ARKA YAPI (İç Yapı, İrreel Varlık Alanı, Soyut Yapı, Hinterground)

1.Semantik (Anlam) Tabaka

a. Kelime (Cocnitiv) Semantiği b. Cümle Semantiği (Sentaks)

2.Obje (Nesne) Tabakası

Anlamın yoğun olduğu bölüm. Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimeler.

3.Karakter Tabakası

Şâirin ruh dünyası hakkında bilgiler, kişiliği, hayata bakış açısı...

4.Alınyazısı (Kader) Tabakası

Üçüncü tabakadaki tespit ve tanımlamaların çevre ve bütün insanlık için genelleştirilmesi.

Yavuz Bayram bu tarz bir tablolaştırma ile Roman Ingarden, Nicolai Hartmann ve İsmail Tunalı'nın sistemleştirmeye çalıştığı tabakaları bir araya getirir ve bu tabakaların ortak bir havuzda toplanmasını sağlar.

2. Nazım Hikmet'in "Akşam" Şiirinin Ontolojik Analiz Yöntemiyle İncelenmesi

Nazım Hikmet'in 30 Mart 1954 tarihli "Akşam" şiiri son dönem eserleri içerisinde yer alır. Biyografisinden de anlaşılacağı üzere şair "Akşam" şiirini Macaristan seyahati sırasında kaleme almıştır. Ontolojik bağlamda incelemesi yapılacak olan "Akşam" şiirinin tam ve özgün hâli şu şekildedir:

AKŞAM
Anadolu ovalarındaki gibi tıpkı
havayi mavi
toz pembe
açık mor,
Macar ovasında akşam oluyor.
Ağaçlar bildik ağaçlar, bizim ovadakiler,
dibinde ağaçların
akşam serinliğinde
terli, sıcak
asker kaputuna benziyor toprak.
Asker kaputuna benziyor toprak,
o renkte,
öyle uçsuz bucaksız
öylesine dayanıklı,
Anadolu ovalarındaki gibi tıpkı
Macar ovasında akşam oluyor.
Konuyor dallara yıldızlar
yaprakların arasına
kuşlarla beraber,
ağaçlar bildik ağaçlar, bizim ovadakiler.
Benzerlik işte o kadar ama
akşammış, toprakmış, ağaçmış.
Bizim ovalarda çocuklar aç,
gelinler yirmi yaşında kocakarı.
Bizim ovalarda öküzlerin boyu bir karış.
Bizim ovalar Macar ovası değil.
30 Mart 1954

(Nazım Hikmet, 2015: 1533).

2.1. Ön Yapı (Ses Tabakası)

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında Nazım Hikmet, hem eserleri hem de hayat öyküsü bakımından adından sürekli söz ettiren ve geniş bir etki alanı oluşturan şairlerdendir. Şiirlerindeki edebî ve estetik bağlamların

yanı sıra ideolojik tutumu ve yaşamının da etkisiyle Nazım Hikmet modern Türk şiirinde güncelliğini korur. Sanatçı, özellikle Rusya'ya gidişinden sonra edebî özgünlüğünü yakalamaya başlar. Türk şiirinde o tarihe kadar olan geleneksel yaklaşımın dışına çıkarak Marksist sanat anlayışına yakın durur. "Marksist sanat teorisinin de temelinde belli bir varlık ve gerçeklik kavrayışı, bir bilgi problemi bulunur." (Tunalı, 2003: 32). Ontolojik bağlamda incelemesi yapılacak olan Akşam şiirinin Marksist estetiğe uygun olarak bünyesinde "belli bir varlık ve gerçeklik" alanı barınır.

Akşam şiiri Nazım Hikmet'in son dönem eserleri içerisinde yer alır. Macaristan yolculuğu sırasında kaleme aldığı anlaşılan manzumenin yazılış tarihi 30 Mart 1954'tür ve bu tarihten de anlaşılacağı üzere manzume, şairin son yıllarda kaleme aldığı şiirlerindendir. Nazım Hikmet'in eserlerine genel olarak bakıldığında bu dönemde sanatçının özgünlüğü tam anlamıyla yakaladığı görülür. Şiirde vezin ve kafiye anlayışına karşı çıkan Nazım Hikmet, ahenk anlayışını şu şekilde dile getirir:

"Şiirle nesri, hikâyeyi, roman, tiyatro ve sâireyi ayıran şey, birisinin vezinli ve kafiyeli olması, diğerlerinin vezinsiz ve kafiyesiz olması değildir. Nice vezinli, kafiyeli yazılar vardır ki, şiirle hiçbir alâkası yoktur! Şiir, roman, hikâye vesâire gibi edebiyat şubelerini yekdiğerinden, nisbî olarak ayıran şey, şekilden ziyade muhteva, derinlik farkı, velhasıl FİKİR ve HİS sahasında gördükleri iştir." (Kabaklı, 2022: 57).

Nazım Hikmet'e göre şiirde gelenek hâline gelmiş olan ve şiiri belli kalıplara sokan vezin ve kafiye yeni şiirde mutlak unsurlardan değildir. Serbest biçimde yazılan Akşam şiirinde "asker kaputuna benziyor toprak." mısraının tekrarından başka kafiye düzenine rastlanılmaz. Ancak birbiri ardına gelen "sıcak-toprak", "dayanıklı-tıpkı", "oluyor-yıldızlar", "beraber-ovadakiler" kelimeleri arasında kafiyeleniş söz konusudur. Şiirde, iç ahenk; "Anadolu ovalarındaki gibi tıpkı", "Macar ovasında akşam oluyor", "Ağaçlar bildik ağaçlar, bizim ovadakiler," ve "Asker kaputuna benziyor toprak" dizelerinin tekrarıyla sağlanırken harf sıklıkları ve benzeşmeleri de şiirin ritmini oluşturmada etkilidir.

Fonem düzleminde bakıldığında Akşam şiiri başlık hariç seksen yedi kelimeden oluşken ses sayısı yine başlık hariç beş yüz ellidir. Bunlardan en fazla kullanılanı doksan dokuz tekrarla "a" sesidir. "a" sesini sırasıyla kırk altı tekrarla "r", kırk bir tekrarla "i" sesleri takip eder. Şiirde "a" sesi %18'le diğer fonemler arasında ilk sırada yer alarak hâkim bir konumdadır. Diğer seslerin oranları "r" %8.36, "i" %7.45, "l" %6.54, "k" %6.18 ve "o" %5.45 şeklindedir. Bu hâliyle "a", "r", "i", "l", "k" ve "o" %52'lik oranla şiirde ritmi ve ahengi sağlamada öne çıkan fonemlerdir. Bununla birlikte şiirde bazı kelimelerin tekrarı iç ahenk ve ritmik bir yapı oluşumunu sağlar. Şiirde "ova" 10, "ağaç" 6, "bizim" 5, başlıkla beraber "akşam" 5, "Macar-benzemek-toprak" 3, "Anadolu-gibi-tıpkı-ol(mak)-bildik-asker-kaput-o-öyle" sözcükleri 2 defa kullanılır. Başlıkla birlikte seksen sekiz kelimenin elli üç tanesinin tekrarlanıyor olması, şiirin ritim ve ahengini sağladığı kadar

ontolojik bağlamda anlam tabakasında aktarılmak istenen temaların da içeriğini açıklar niteliktedir.

2.2. Arka Yapı (İç Yapı, İrreel Varlık Alanı, Soyut Yapı, Hinterground)

2.2.1. Semantik (Anlam) Tabaka

Ontolojik varlık tabakasında eserin arka planını meydana getiren tabakaların ilkini semantik (anlam) tabaka oluşturur. "Burada kelimelerin, sözlerin anlamları analiz edilebilir. Ayrıca, yine, kelimelerin oluşturduğu cümleler yargı bakımından çözümlenebilir." (Tunalı, 2011: 112). Nazım Hikmet'in Akşam şiirindeki kelimelerin temel anlamları, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ndeki karşılıkları şu şekildedir:

Sözcükler	**Anlamları**
Akşam	Güneşin batmasına yakın zamandan gecenin başlamasına kadar geçen zaman dilimi.
Anadolu	Ön Asya'nın bir parçası olarak Türkiye'nin Asya kıtasında bulunan toprağı.
Ova	Çevrelerine göre çukurda kalmış, çoğunlukla alüvyonla örtülü, eğimi az, akarsuların derine gömülmediği, geniş veya dar düzlük; yazı.
Gibi	-e benzer, -e benzeyen.
Tıpkı	Aynı.
Havayi	(Havai) Hava ile ilgili, havada bulunan.
Mavi	Yeşil ile mor arasında bir renk, bulutsuz gökyüzünün rengi; mai.
Toz pembe	Açık pembe renk.
Açık	Rengi koyu olmayan; koyu karşıtı.
Mor	Kırmızı ile mavinin karışımından ortaya çıkan renk, menekşe renginin kırmızıya çalanı.
Macar	Macaristan'da yaşayan halk veya bu halkın soyundan olan kimse; Macaristanlı.
Ol-	Meydana gelmek, vuku bulmak.
Ağaç	Meyve verebilen, gövdesi odun veya kereste olmaya elverişli bulunan ve uzun yılar yaşayabilen bitki.
Bil-	Bir şey hakkında bilgi sahibi olmak, öğrenmiş bulunmak.
Biz	Çokluk birinci kişiyi gösteren söz. Mensup olunan aile, topluluk, millet.
Dip	Oyuk veya çukur bir şeyin en alt bölümü; derin.
Serinlik	Serin olma durumu.
Terli	Terlemiş olan.
Sıcak	Havadaki yüksek ısı.

Asker	Orduda görev yapan erden generale kadar herkes; leşker.
Kaput	Asker paltosu.
Benze-	Benzemek işi.
Toprak	Yer kabuğunun, toz durumuna gelmiş türlü kütle kırıntılarıyla, çürümüş organik imlerden oluşan ve canlılara yaşama ortamı sağlayan yüzey bölümü.
Renk	Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum.
Uçsuz bucaksız	Sonu görülmeyecek kadar geniş olan.
Öylesine	Aşırı bir biçimde, fazla, o kadar çok, o derece; öylemesine, usulden.
Dayanıklı	Dayanabilen; pek canlı, metîn, mukavemetli, mukavim, stabil.
Kon-	Konmak işi.
Dal	Ağacın gövdesinden ayrılan kollardan her biri.
Yıldız	Çekirdeğinde oluşan füzyon sonucunda açığa çıkan enerjiyi uzaya ışınım biçimin-e yayan, ışıklı gök cisimlerinden her biri.
Yaprak	Bitkilerde solunum, karbon özümlenmesi, terleme vb. olayların oluştuğu, çoğu klorofilli, yeşil ve türlü biçimdeki bölümler.
Ara	İki şeyi birbirinden ayıran uzaklık; çatlak, mesafe.
Kuş	Yumurtlayan omurgalılardan, akciğerli, sıcakkanlı, vücudu tüylerle örtülü, iki ayaklı,iki kanatlı uçucu hayvanların ortak adı.
Beraber	Birlikte, bir arada; bir.
İşte	Anlatılan bir sözün sonucuna gelindiğini gösteren bir söz.
Kadar	Ölçüsünde, derecesinde.
Ama	Çelişkili ve tutarsız iki cümleyi birbirine bağlamaya yarayan bir söz; amma, lakin, velakin.
Çocuk	Bebeklik ile erginlik arasındaki gelişme döneminde bulunan oğlan veya kız; yavru, bala, uşak, velet.
Aç	Yemek yemesi gereken; tok karşıtı.
Gelin	Evlenmek için hazırlanmış, süslenmiş kız veya yeni evlenmiş kadın; elkızı.
Yirmi	On dokuzdan sonra gelen sayının adı.
Yaş	Doğuştan beri geçen ve yıl birimi ile ölçülen zaman; sin.
Kocakarı	Yaşlı kadın.

Öküz	Çift sürmekte, kağnı çekmekte kullanılan, etinden yararlanılan, iğdiş edilmiş erkek sığır.
Boy	Bitki, hayvan veya nesnenin uzunluğu.
Bir karış	Çok kısa
Değil	İsim cümlelerini olumsuz yapmak için kullanılan bir söz.

Akşam şiirinde geçen kelimelerin temel anlamlarına bakıldığında betimlemeler üzerinden karşılaştırma yapıldığı ilk göze çarpan özelliktir. Anadolu ve Macar ovaları arasında yapılan mukayesede sıfatların kullanımı belirgin bir şekilde yer alırken şiirin hemen başında "Anadolu ovası" kelime grubu kullanılarak "toplumcu" bir yaklaşımın benimsendiği okuyucuya hissettirilir. Macar ovasına akşam vaktinde bakan şair; "havayi mavi, tozpembe, açık mor" şeklinde bir manzarayla karşılaşır. Bu manzaranın aynısı Anadolu ovaları için de geçerlidir. Ovanın üzerindeki ağaçlar da yine Anadolu'dakiyle aynıdır. Toprakların sağlamlığı ise asker kaputuna benzetilerek dile getirilmesi özgün bir anlatım olarak manzumede yerini alır. Ancak şiirin son bölümünde benzerliğin sadece dış görünüşte olduğu vurgulanarak okuyucu üzerinde bir şok etkisi uyandırılır. Şiirin son dört mısraında karşılaştırma insanlar ve hayvanlar üzerinden sağlanır. Şairin "Bizim ovalar" dediği Anadolu'da "çocuklar aç", yirmi yaşındaki genç gelinler ise yaşlı görünmektedir. Anadolu'daki sosyo-ekonomik anlamda yetersizlikler çocuklar ve genç kızlar üzerinden somutlaştırılır. Hayvanlardan ise öküzlerin boyu Anadolu'da "bir karış" denilerek ekonomik yetersizlik bir kez daha hissettirilerek verilmek istenen duygu, iletilmek istenen düşünce pekiştirilir.

2.2.2. Obje (Nesne) Tabakası

Herhangi bir sanat eserinde obje (nesne) tabakası, okuyucunun doğrudan etkilendiği tabakadır. Edebî eserlerde sanatçının okuyucuyu metnin içine dâhil ettiği "Bu tabaka, irréél özelliğe sahip olduğu için, varlığın görünen tarafını değil, metafizik boyutunu dikkatlere sunar. Edebî metindeki 'nesne tabakası', kelime ve anlam birimlerine dayalı olarak vücûd bulmuştur." (Kavaz, 1994: 185). Nitekim Nazım Hikmet'in Akşam şiirinde okuyucunun zihninde oluşan muhayyel dünyada bazı kelimeler öne çıkar. Akşam, Anadolu, Macar, ova, çocuk, gelin ve öküz sözcükleri şiirin nesneleşmesini sağlayan kelimeleridir. Şiirin başlığını oluşturan Akşam sözcüğü literal anlamda kullanılır. Öyle ki modern Türk şiirinde Ahmet Haşim'le özdeşleşen akşam, Nazım Hikmet'in bu şiirinde de şair üzerinde bıraktığı etkiyle ortaya çıkar. Haşim'de saf şiir tutumuyla ortaya çıkan akşam imgesi, Nazım Hikmet'te toplumcu gerçekçi poetika doğrultusunda şekillenir. Böylece her iki şairde akşamın algılanışı veya imge düzeyine taşınması, farklılıklar içerir. Akşam, Haşim'de olduğu gibi şair üzerinde bıraktığı izlenimle okuyucuya aktarılır. Güneşin batışının etkisiyle Macar ovasında renk görselleri şairi etkiler. Mavi, pembe, mor renkleri "havayi, toz ve açık" sıfatlarıyla nitelendirilerek nesneleştirilir. Bu şekilde okuyucunun

zihin haritasında Macar ovasının görseli netleştirilir. Şiirin ilk bölümünde yapılan betimlemeler okuyucunun zihninde akşam vakti ortaya çıkan görüntüleri belirginleştirmek için yapılır.

Akşam vakti görüntülerinin nesneleştirilmesinin ardından Anadolu ve Macar ovaları karşılaştırılması vurgulanır. Her iki ovada da akşamın ortaya çıkardığı görsel tablo benzerdir. Sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda gelişmişlik ve geri kalmışlık temelinde Anadolu ve Macar ovası sembolleştirilir. Doğadaki aynı imkânlara sahip her iki ovada yaşanılan hayatlar ise tam tersi bir durum sergiler. Nesneleşmeyi sağlayan çocuk, gelin ve öküz sözcükleri de betimleme için yapılan olumlu kelimelerden farklı olarak ele alınırlar. Her iki toplumda ortaya çıkan benzerlikler akşam, toprak ve ağaç özelinde görülür. Esas farklılığa şiirin son bölümünde değinilir. Bütün olumlu özelliklerine rağmen Anadolu'daki çocuklar "aç"tır. Ekonomik anlamda gelir adaletsizliğinden ilk etkilenenler şaire göre çocuklardır. Anadolu'nun verimli topraklarından elde edilen ekonomik emtianın halka adaletli bir şekilde ulaşamamış olması çocukları derinden etkiler. Benzer biçimde erken yaşta evlendirilen kız çocuklarının ağır koşullar altında henüz yirmi yaşında "kocakarı"ya dönüşmüş olması şairin vurgulamak istediği bir diğer sosyal sorundur. Hayatlarının baharında olduğu "yirmi yaşında" denilerek belirtilen kız çocuklarının erken yaşlanma hâli, şiirde doğrudan verilmeyerek yine erken yaşta evlendirilmelerine bağlanır. Okuyucuya hissettirilen bu durum, "gelin" sözcüğüyle sağlanarak nesneleştirilir. Toplumların gelişmişliğini sağlayan kadınların sömürülmeleri ve erken yaşta çöküntüye uğramaları, ülkelerin refah düzeyini doğrudan etkilemesi şairin iletmek istediği mesajlar arasındadır. Şairin okuyucunun zihninde oluşturmak istediği tabloda, sosyal anlamda (y)etkinliği elinden alınan ve fırsat eşitliğinden faydalanamayan kadınların içinde bulunduğu toplumsal yapının sağlam temeller üzerinde yükselemez oluşu vardır.

Toplumcu bir bakış açısının hâkim olduğu şiirde etkilenen sadece insanlar değildir. Verimli ve sağlam topraklar üzerinde kök salan bitkilerin (ağaçlar) aksine hayvanlar da tıpkı insanlar gibi doğadaki zenginlikten istifade edememişlerdir. Bu durumun obje hâline getirilmesi ise "öküz" üzerinden sağlanır. Söz konusu bu hayvanların boyunun "bir karış" olması Anadolu ovasının fakirliğini yansıtır. Çelimsiz olan hayvanların, şiirin yazıldığı dönem göz önüne alındığında, iş gücündeki yetersizliği okuyucunun zihninde resmettiği bir diğer ekonomik durumdur. Nitekim makineleşmenin tam anlamıyla yerleşmediği dönemde tarımdaki ağır iş gücünün önemli ayağını hayvanlar oluşturmaktadır. Şairin meşhur manzumelerinden olan "Makinalaşmak" şiiri göz önünde bulundurulduğunda "o, doğal dünyaya ait kuş sesini değil, teknolojinin ve sanayileşmenin sembolü olan makine sesini tercih eder." (Tunç, 2022: 167). Sanayi ve teknolojinin gelişmediği Anadolu topraklarında tarım üretimi hayvanlara bağımlı hâle gelir. Hayvanların yeterli oranda gelişememesi tarımdaki verimliliği de düşürmektedir. Bununla birlikte tarımdan elde edilen ürünün insanlar gibi hayvanlara da adaletli bir şekilde yansımaması,

okuyucunun zihninde oluşan bir başka sosyo-ekonomik meseledir. Genel hatlarıyla "onun şiir dünyasında 'makina' merkezî bir yer tutar." (Kaplan, 2008: 331). Nazım Hikmet'in genel poetik anlayışına uygun olarak Akşam şiirindeki gelişmemiş "öküz" sembolü, teknolojinin Anadolu'da yaygınlaşmadığını belirtmek için kullanılır. Gelişmiş ve geri kalmış toplum karşılaştırması belirlenen kelimeler üzerinden tamamlanır.

2.2.3. Karakter Tabakası

Ontolojik varlık tabakaları içerisinde sanatçının eserine yansıyan özelliklerinin görüldüğü yer karakter tabakasıdır. "Ontolojik yöntemde sanatçının varlığının yapısalcılık ve göstergebilimde olduğu kadar göz ardı edilmemesine karşın yeterince dikkate alınma[dığı]" (Bingöl, 2019: 148) da bilinmektedir. Bu bağlamda İsmail Tunalı "karakter ya da ruhî" (Tunalı, 2011: 113) tabakayı ekleyerek ontolojik kuramda eksikliği hissedilen sanatçı ve eser arasındaki ilişkiyi minimize eder. Bu çalışmada da incelemesi yapılan Akşam şiirini yazan Nazım Hikmet'in söz konusu şiirle olan ilişkisi değerlendirilmeye tabi tutulmaktadır. Nitekim özellikle Rusya'ya gidişinden sonra Nazım Hikmet, eseri ile arasındaki mesafeyi kısaltan sanatçıların başında gelir. Onun poetik anlayışında "Şâir, şiir yazarken başka, konuşurken veya kavga ederken başka şahsiyet değildir!" (Kabaklı, 2022: 58). Kendi ben'ine ait duygu ve düşünceleri doğrudan şiirlerine yansıtır. Şiirlerinin tamamına bakıldığında vatana olan özlemi belirgindir. "Onun gözünde ülkesi, kıt kanaat geçinen, buna karşılık özverili, gönlü zengin, yurt savunmasında göğsünü her güçlüğe siper eden kahramanların ülkesidir." (Aksan, 2009: 53). Nazım Hikmet, kendi ideolojisi doğrultusunda kitlelere ulaşmak isteyerek hayalindeki ülkeyi oluşturmaya çalışır. Türkiye'den kaçmasına neden olan bu ütopik ülke algısının temelini komünist sitem oluşturur. Nazım Hikmet "şiirini o güne kadar görülmemiş bir düzeyde Marksist ideolojinin emrine verir." (Korkmaz ve Özcan, 2009: 267). Tam da bu noktada Akşam şiiri Nazım Hikmet'in karakteriyle özdeşleşen bir eser olarak ortaya çıkar.

Akşam şiirinin yazılış tarihi 1954'tür ve o tarihlerde Macaristan'da komünist idare ülkeyi yönetmektedir. Öyle ki "1954 yılı başlarında Nâzım Hikmet gene bir Dünya Barış Konseyi toplantısı için Budapeşte'ye gitti. Macaristan'da Rakosi'nin katı yönetiminden Imre Nagy ile daha serbest bir yönetime geçilmekteydi." (Memet Fuat, 2000: 599). 1956'da gerçekleşecek olan Macar Devrimi'nden hemen önce Macaristan'da bulunan Nazım Hikmet'i etkileyen durum, bu ülkenin komünist rejimle birlikte gelişmişliğidir. Bahsi geçen yıllarda Türkiye'de çok partili hayata geçilmiş ve Demokrat Parti iktidarı ülkeyi yönetmektedir. 1951 yılında vatandaşlıktan çıkarılan Nazım Hikmet'in Türkiye'deki iktidarla arasında büyük mesafe vardır. Liberal bir anlayışa sahip olan Demokrat Parti'nin Nazım Hikmet'le tam tersi bir politikaya sahip olması ve şairin bu iktidar döneminde vatandaşlıktan çıkarılması söz konusu mesafeyi daha da artıran durumlardır. 1959 tarihli Adnan Bey başlıklı şiirinde "Türk diliyle ağıtlar yakıldıkça, Adnan Bey,/ben anılacağım,/anılacak Türk diliyle size sövüşüm"

(Nazım Hikmet, 2015: 1704) diyerek doğrudan dönemin Başbakanı Adnan Menderes'i hedef alması da bu yıllara denk gelir.

Nazım Hikmet'in son dönem şiirlerinden olan Özlem manzumesindeki "Sana benzesin isterdim toprağı Anadolu'mun/sana benzesin sosyalist toprak, Macar toprağı, kardeş toprağım" (Nazım Hikmet, 2015: 1857) mısralarıyla Macaristan'ın komünist rejimine olan hayranlığını vurgular. Benzer şekilde Macaristan Notları başlıklı şiirinde geçen "Etraf yemyeşil,/yapılar bembeyaz,/döşekler güneş kokuyor." (Nazım Hikmet, 2015: 1537) mısralarında da son derece olumlu tasvirler yapar. Bütün bu olumlu bakış açısının temelinde Macaristan'ın komünist rejimle yönetilmesi gelir. Şair komünizmin Türkiye'de de yerleşmesini arzular. Bu bağlamda Nazım Hikmet "şaire de ideolojik bir görev yüklemekte ve şairi ideolojiyi terennüm etmekle görevli bir tebliğci, bir propagandacı derekesine indirmektedir." (Özarslan, 2003: 436). Şiirde akşam vaktinin etkisiyle dış görünüş itibarıyla benzeşen Anadolu (Türkiye) ile Macaristan'ın şaire göre farklılığı yönetim sisteminden kaynaklanır ve bu olumsuz durumu topluma duyurmak amacındadır. Yirmili yaşlarından itibaren komünist rejimi benimseyen şair, ülkesindeki yirmi yaşındaki kadınların durumunu bu manada çökmüşlük (kocakarı) olarak nitelendirir. Nazım Hikmet'in esas isteği gelir adaletsizliğinin ortadan kalkarak sisteme komünist rejimin hâkim olmasıdır.

2.2.4. Alınyazısı (Kader) Tabakası

Ontolojik kurama göre edebî eserlerin son tabakasını alınyazısı (kader) tabakası oluşturur. Bu tabaka, bireysellikten çıkarak evrenselliğe ulaşan bir özellik taşır. Nazım Hikmet'in de şiir evrenine genel hatlarıyla bakıldığında Türkiye'den ayrılarak Rusya'ya gittiği dönemde evrensel normları yakalama istediği açıktır. Onun toplumcu gerçekçilikle ele aldığı şiirleri "hakkı yenen ezilmiş insanlara umut ışığı yakmıştır." (Onaran, 2007: 339) denilebilir. Bu doğrultuda bir sanat eseri için "hayatın bütün ihtilâflarına, mücadelelerine, ilhamlarına, zaferlerine, mağlubiyetlerine, aşkına, insan karakterinin bütün tecellilerine tesadüf edilir." (Kabaklı, 2022: 57-58) söylemi dikkat çekicidir. Nazım Hikmet'e göre sanat eseri realiteden ayrılmayarak bütün insanların ortak değerlerini yansıtmalıdır. Rusya'dan başka birçok ülkeye seyahat gerçekleştiren şair, komünist ideoloji temelinde halkların eşitlik ilkesini yaymayı gaye edinir. "Bir barış gönüllüsü olarak birçok uluslararası kongreye katılan Nazım Hikmet, toplumsalcı ülkelerde yaygın bir ün kazan[ır]" (Memet Fuat, 2000: 612). İncelemesi yapılan Akşam şiiri de ideolojik düşüncesini toplumlara yaymak için gerçekleştirdiği seyahatte kaleme alır. Manzumede Anadolu ve Macaristan karşılaştırması gelişmiş ve geri kalmış bütün dünya halklarını sembolize eder. Şairin doğrudan komünist propaganda yapmadığı; ancak söz konusu ideolojinin yüceltildiği görülür. Şiirin geneline bakıldığında dünya üzerindeki bütün ülkelerin doğa tarafından eşit bir şekilde pay aldığı hissettirilir. Güneşin doğuşu ve batışıyla aynı zaman dilimine sahip olunması, toprağın ve bitkilerin benzer özellik göstermesi doğanın tek ve adil bir düzen sağladığını

kanıtlar. Sorun doğanın eşit ve adil bir düzen sağlamasına rağmen halkların benzer koşullar altında yaşayamamış olmasıdır.

Şaire göre doğanın sağladığı imkânlardan en fazla yararlanması gereken çocuklardır. Şiirde özellikle çocuklar ve genç gelinler vurgulanarak gelir adaletsizliğinin yol açtığı sorunlar dile getirilir. Kapitalist sistemin sömürü düzeni özellikle bu iki grubu olumsuz etkiler. Seçme hakkı olmadan dünyaya gelen çocuklar kurulu sistemde yaşam mücadelesi verirler. Çocukların bu evrensel kader yazısı Nazım Hikmet'in yine son dönem şiirlerinde ortaya çıkar:

"hoş geldin bebek
yaşama sırası sende
senin yolunu gözlüyor kuşpalazı boğmaca kara çiçek sıtma ince
hastalık yürek enfarktı kanser filan
işsizlik açlık filan
tiren kazası otobüs kazası uçak kazası iş kazası yer depremi sel
baskını kuraklık falan
karasevda ayyaşlık filan
polis copu hapisane kapısı falan
senin yolunu gözlüyor atom bombası falan
hoş geldin bebek
yaşama sırası sende
senin yolunu gözlüyor sosyalizm komünizm filan.

10 Eylül 1961, Laypzig"

(Nazım Hikmet, 2015: 1779)

Şaire göre komünizmin dünyaya hâkim olmasıyla hastalıklar, kazalar, olumsuz doğa ve siyasi olaylar son bulacaktır. Akşam şiirinde bu düşünce doğrudan verilmese de karşılaştırılması yapılan Anadolu ve Macaristan ovaları üzerinden sezdirilir. Benzerliğin sadece dış görünüşte kalmasıyla Anadolu'da yaşayan çocukların aksine komünist rejimdeki insanlar şaire göre umut telkin eden bir kaderi yaşamaktadırlar. İnsanca yaşam sadece Anadolu insanı için değil bütün dünya halklarının da kaderi olması gerektiği inancı şiirin evrensel kodunu oluşturur.

Sonuç

Varlığın ne olduğu sorusunu inceleyen ontoloji, irreel dünyada var olan sanatı varlık tabakaları içerisinde inceler. Sanatın içerisinde yer alan edebî eserler, varlık tabakaları arasında objektivation olarak değerlendirilir. Objektivation içerisinde edebî metnin varlığı ön yapı ve arka yapı olmak üzere iki ana tabaka üzerinde incelemeye tabi tutulur. Ontolojik bağlamda incelemesi yapılan Akşam şiirinin yaratıcısı konumunda Nazım Hikmet bulunur. Çocuk yaşlarından itibaren şiirle uğraşan Nazım Hikmet, Türk şiirindeki özgünlüğünü toplumcu gerçekçi anlayışla ele aldığı eserler aracılığıyla yakalamıştır. Akşam şiiri de Nazım Hikmet'in kendi şiir evrenini yakaladığı son dönem eserleri içerisinde yer alır. Toplumcu gerçekçi bir duyarlıkla ele alınan Akşam şiiri, salt propaganda malzemesi hâline getirilmemiş ve şiirin estetik yönünden ödün verilmemiştir.

Akşam şiirinin ön ses yapısında ahenk, geleneksel kalıptaki uyak ve kafiye anlayışının dışındadır. Şiirde ahenk aliterasyon, asonans, yineleme, tekrar mısralar ve bazı sözcüklerin kafiyelenişiyle gerçekleştirilir. Şiirde kullanılan beş ses eserde kullanılan seslerin yüzde elliden fazlasını oluşturarak manzumenin ritim ve ahenk gücünü artırırlar. Benzer şekilde kelime tekrarlarının sıklığı da ön ses yapısında ahengi oluşturmada önemli bir konumda bulunur. Bu tarz ritmik unsurlarla şiirde bir lirik örüntü oluşturulur. Üslup açısından ise ben/biz dili lirizmi tamamlar niteliktedir. Aynı zamanda şiirin içyapısında semantik tabakada kelime kullanımları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan anlam haritası, toplumcu gerçekçi anlayışa uygun olarak konumlanır. Böylece okuyucuyu nesne tabakasının alt yapısına hazırlanır.

Akşam şiirinde nesne tabakası karşılaştırma bağlamında ele alınır. Nesneleşme bağlamında Anadolu ve Macar ovaları Nazım Hikmet'in ideolojisini yansıttığı sembollerdir. Şairin kendi ben'ine ait duygu ve düşüncelerinin görüldüğü karakter tabakasında, söz konusu semboller aracılığıyla ideolojik fikirler sezdirilir. Doğanın Anadolu ve Macar halklarına sunduğu eşit imkânlar şaire göre yanlış ideolojiler yüzünden farklı sonuçlar doğurur. Nitekim Nazım Hikmet'in poetikasının genelini yansıtan Marksist estetik anlayış, Akşam şiiri özelinde ortaya çıkar. Marksist şiirin özelliklerinden olan evrensel normlara ulaşma düşüncesi alınyazısı tabakası içerisinde kendine yer edinir. Anadolu ve Macaristan özelinde bütün dünya halklarına ulaşılma isteği ve düşüncesi vardır. Eşit haklara sahip olmayan çocuklar ve genç kadınlar aracılığıyla ideolojik düşünce evrensele yayılmak istenir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksan, D. (2009). *Nâzım Hikmet şiirinin gücü*. Ankara: Bilgi.

Bayram, Y. (2003). Ontolojik analiz metodu ve bir uygulama. *Yom Sanat,* 12, 12-15.

Bingöl, U. (2019). Ontolojik metin tahlili hakkında bazı tespitler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* 14, 144-153.

Kabaklı, A. (2022). *Nâzım Hikmet.* İstanbul: TEDEV.

Kanter, F. (2022). Ontolojik eleştiri kuramı. *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri,* (ed.: Veysel Şahin), 553-580, Ankara: Akçağ.

Kaplan, M. (2008). *Şiir tahlilleri 2*. İstanbul: Dergâh.

Kavaz, İ. (1994). Varlık tabakaları içinde sanatın yeri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 6(1-2), 179-188.

Kolcu, A.İ. (2011). *Edebiyat kuramları tanım-tenkit-tahlil.* Erzurum: Salkımsöğüt.

Korkmaz, R. - Özcan, T. (2009). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* (ed.: Ramazan Korkmaz), 237-340, İstanbul: Grafiker.

Memet Fuat (2000). *Nâzım Hikmet yaşamı, ruhsal yapısı, davaları, tartışmaları, dünya görüşü, şiirinin gelişmeleri.* İstanbul: Adam.

Nazım Hikmet (2015). *Bütün şiirleri.* İstanbul: Yapı Kredi.

Onaran, M. Ş. (2007). Nâzım Hikmet'in şiir dili. *Hece Dergisi Nâzım Hikmet Özel Sayısı,* 11(121), 338-341.

Özaralan, E. (2003). *Nâzım Hikmet hayatı ve şiiri*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Tunalı, İ. (2003). *Marksist estetik*. İstanbul: Kaynak.

Tunalı, İ. (2011). *Sanat ontolojisi.* İstanbul: İnkılâp.

Tunç, G. (2022). *Kavramlar ve kuramlarla modern Türk şiiri okumaları.* İstanbul: Ötüken.

Extended Summary

Ontology, which has been a subject of inquiry since Aristotle, was systematized in the twentieth century by Nicolai Hartmann. In Hartmann's novel ontological approach, existence is categorized into four layers: material (inorganic), organic, psychic, and spiritual being. These layers, arranged in a narrowing pyramid structure, place the "spiritual being layer" at the pinnacle. This layer is further subdivided into three categories: "personal spirit, objective spirit, and objectified spirit." Within this ontological framework, literary texts are considered part of the objectified spirit.

To determine the position of a literary text within the layers of existence, an ontological literary theory is required. Among the elements that constitute the preliminary structure, the visible, real domain of the literary text takes precedence. This domain includes the material components that shape the external appearance of the text, such as letters, syllables, words, meter, rhythm, rhyme, and the number of verses. The underlying structure of the text, in an ontological sense, pertains to abstract elements. This underlying structure consists of semantic, object, character, and destiny layers. In this study, *Akşam*, a poem written by Nazım Hikmet in 1954 during his visit to Hungary, is subjected to an ontological analysis.

The element of harmony in *Akşam* deviates from traditional patterns and is achieved through deliberate use of alliteration, assonance, repetition, and recurring verses. Notably, in the examined poem, the phonemes "a," "r," "i," "l," and "k" constitute 52% of all sounds. Additionally, the repetition of words such as *ağaç* (tree), *bizim* (our), *akşam* (evening), *Macar* (Hungarian), *benzemek* (to resemble), and *toprak* (soil) contributes to the poem's overall harmony. The semantic analysis of the words within the poem reveals their alignment with the principles of socialist realism. This deliberate positioning prepares the reader for the object layer of the text.

The process of objectification in *Akşam* manifests through the poet's comparison of the Anatolian and Hungarian plains. Both plains are symbolized by the poet, who utilizes these symbols to concretize his ideological stance. In the character layer, Nazım Hikmet shapes the poem within the framework of his ideological views. His primary aspiration is for the communist ideology, which he adopted in his twenties, to take root in the Anatolian landscape as well. According to the poet, nature provides equal opportunities to the people inhabiting both plains. However, differences in governance directly influence living conditions. As a poet who embraced Marxist aesthetics in his artistic vision, Nazım Hikmet, through the Anatolian and Hungarian symbols in *Akşam*, presents the destiny layer of the text. By addressing the struggles of children and women who lack equal rights, the poem seeks to universalize Marxist ideology.

In this study, Nazım Hikmet -who was glorified by certain groups during the Republican era while being marginalized by others and remains a subject of debate today- is primarily examined through his artistic identity. Despite receiving criticism in various periods, the question of whether he was truly a great poet continues to be discussed. Within this context, *Akşam*, a poem written in his later years, has been subjected to scholarly analysis. Although Nazım Hikmet, at times, prioritized his ideological stance over his artistic expression, in his later works, he successfully balanced aesthetics with ideology. *Akşam* stands as a significant example of a poem in which the poet does not relinquish his ideological stance, yet does not

reduce the poem to mere political rhetoric. This suggests that over the years, Nazım Hikmet's appreciation for poetry and art deepened, making *Akşam* a noteworthy reflection of this evolution.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 12.08.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 28.02. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1532342
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 264-276.

Araştırma Makalesi
Research Article

YUSUFELİLİ ÂŞIK MUHİBBÎ'NİN BİR MEVLİD'İ VAR MIDIR?

♦

DOES ÂŞIK MUHIBBÎ FROM YUSUFELI HAVE A MAWLID?

Bestami BİLGE*

ÖZ: Türk edebiyatında şairler tarafından en çok ilgi gören şiir türlerinden biri de mevlidlerdir. Hz. Peygamber'e olan sevginin bir yansıması olarak yazılan mevlidler, 15. yüzyıldan itibaren birçok şair tarafından kaleme alınmıştır. Bu alanda yapılan çalışmalarda Türk edebiyatında 100'ün üzerinde mevlidin olduğu tespit edilmiştir. 15. yüzyılın başlarında yazılan Süleyman Çelebi'nin Vesiletü'n-Necât adlı mevlidi, Türk edebiyatında bu konunun öncüsü olmuştur. Sonraki dönemlerde de farklı şairler tarafından birçok mevlid yazılmıştır. Bazı mevlidlerin şairlerinin aynı mahlasları kullanması ve metinlerin birçok yazma nüshasının olması, kimi zaman mevlidlerin müelliflerinin karıştırılmasına yol açmıştır. Aynı mevlidin başka bir şaire atfedilmesi gibi mevlidi olmayan bir şaire de mevlid atfedilmiştir. Bu kadar çok mevlid metni ve mevlid yazmalarının içinde bunların doğal bir sonuç olduğunu kabul etmek gerekir. Bu çalışmanın konusu 19. yüzyıl halk şairi Yusufelili Âşık Muhibbî'ye atfedilen bir mevlidin aslında 15. yüzyıl şairi Celâl Muhibbî'ye ait olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Mevlid, Yusufelili Âşık Muhibbî, Celâl Muhibbî

ABSTRACT: *One of the types of poetry that attracts the most attention from poets in Turkish literature is mawlids. Hz. Written as a reflection of the love for the Prophet, mawlids have been written by many poets since the 15th century. In studies conducted in this field, it has been determined that there are more than 100 mawlids in Turkish literature. Süleyman Çelebi's mawlid called Vesiletü'n-Necât, written in the early 15th century, was the pioneer of this subject in Turkish literature. Many mawlids were written by different poets in later periods. The use of the same pseudonyms by the poets of some mawlids and the fact that there are many manuscript copies of the texts sometimes led to confusion among the authors of the mawlids. Just as the mawlid is attributed to another poet, a mawlid was also attributed to a poet who did not have a mawlid. It is necessary to accept that these are a natural result among so many mawlid texts and mawlid manuscripts. The subject of this study is that a mawlid attributed to the 19th century folk poet Yusufeli Âşık Muhibbî actually belongs to the 15th century poet Celâl Muhibbî.*

Keywords*: Turkish Literature, Mawlid, Yusufelili Âşık Muhibbî, Celâl Muhibbî*

Giriş

Arapça "v l d / ولد : doğurmak" kökünden ve mimli mastar olarak "doğmak, doğurmak" demek olan "mevlid/ مَوْلِد", zaman adı olarak herhangi bir kimsenin "doğum zamanı, doğum günü"; mekân adı olarak olarak ise "doğum yeri" anlamlarına gelen bir kelimedir. Mevlid kelimesiyle İslamî

* Öğr. Gör. Dr.-Çankırı Karatekin Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Çankırı-bbilge@karatekin.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8851-4062)

This article was checked by Turnitin.

kültürde, zaman adı olarak özellikle Hz. Muhammed'in doğum zamanı kastedilmektedir. Bilindiği gibi "mîlâd" terim anlamıyla Hz. İsa'nın doğum zamanını ifade eder. "Mevlid" kelimesi ise Hz. Muhammed'in doğum zamanını vurgulamak için kullanılır (Kütük, 2018:1).

Edebiyatımızda mevlid türünde eserler genellikle Besmele, Tevhid, Hamdele bölümleriyle birlikte Hz. Muhammed'in nurunun yaratılması, bu nurun silsile yoluyla tüm peygamberlerden Hz. Peygamber'e ulaşması, Hz. Muhammed'in doğumu, doğumu esnasındaki mucizeler, Hz. Peygamber'e peygamberliğin verilmesi, onun bazı mucizeleri, miraç hadisesi ve vefatının anlatıldığı eserlerdir. Yine mevlidlerde, Hz. Yusuf ile ilgili bir bölüm, Zeyd Oğlu Ali Hikâyesi, Hz. Peygamber'in Halime'ye sütanne olarak verilmesi, Medine'ye göç etmesi gibi hikâyeler de yer alabilmektedir. Mevlidleri siyer eserlerinden ayıran en önemli unsur mevlidlerin daha çok Hz. Muhammed'in doğumu olayıyla ilgilenmesidir (Kütük, 2018:2).

Mevlid, Türk edebiyatında çok fazla ilgi gören bir türdür. Edebiyatımızda tam anlamıyla 15. yüzyıl itibariyle karşımıza çıkmaya başlamıştır. İlk mevlid Ahmedi'nin İskendername'sindeki Mevlid'dir. 15. yüzyıldan günümüze kadar Mevlid türünde 100'ün üstünde eserin olduğu çeşitli araştırmalarla ortaya konmuştur. Mevlid türünde eserler ve bu eserlerin sayıları, yazarları hakkında kapsamlı bilgiler verilen birçok çalışmalar yapılmıştır. Necla Pekolcay, Ahmet Aymutlu, Ahmet Ateş, Kazım Baykal, Agâh Sırrı Levend, Hasibe Mazıoğlu, M. Tayyib Okiç, Hasan Aksoy, Mehmet Fatih Köksal ve Rıfat Kütük, özellikle -mevlid yazan şairler- hakkında önemli bilgiler veren eserler ortaya koymuşlardır. Ayrıca 2023 yılında Şevval Sena Çulfaz tarafından Mevlid Bibliyografyası adlı bir çalışma yapılmıştır. Rıfat Kütük'ün mevlidle ilgili yaptığı çalışmaya göre edebiyatımızda mevlid yazdığı kesin olarak bilinen şair sayısı 102'dir (Kütük, 2018: 78). Kütük'e göre, Literatürde kendisine mevlid atfedilen ama mevlidlerinin nüshaları tespit edilemeyen şairlerin sayısı 16'dır. Kaynaklarda mevlid yazdığı bildirilen ama eseri mevlid türünde olmayan veya eserinin mevlid türüne girdiğinden şüphe edilen 2 şair vardır. Kaynaklarda kendisine mevlid isnat edilen ama mevlidlerinin olup olmadığı şüpheli olan şair sayısı 3'tür. Kaynaklarda kendilerine mevlid isnat edilen ama mevlidleri bulunmadığı kesin olarak ortaya çıkan şairler ise 15'tir. Elbette bu sayılar yeni çalışmalarla değişiklik gösterecektir. Mustafa Özkat'a göre, son dönemlerde yapılan bazı çalışmalarda -mevlid yazan şairlerin adları- listeler halinde ortaya konmuştur (Köksal, 2010: 58; Bilge, 2014; Özkat, 2017; Kütük, 2018: 12).

Mevlidin çokça rağbet gören bir tür olması ve bu türün bir mevlid yazma geleneği çerçevesinde gelişmesi, mevlidler arasında birçok benzer yanın, benzer mısraların hatta benzer hikâyelerin, ortak kısımların olması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Mevlid metinlerinin birçok yazma nüshasının olması ve bu metinlerin tamamının değil de bir kısmının çeşitli yazmalarda hatta cönklerde yer alması mevlidlerin şairlerinin karıştırılmasına yol açmıştır. Bunun sonucu olarak mevlidi olmayan bir şaire de mevlid atfedilmiş

veya mevlidi olan bir şairin mevlidi başka bir şaire atfedilmiştir. Biz bu yazımızda Yusufelili Âşık Muhibbî'ye ait olduğu söylenen bir mevlidin aslında ona ait olmadığını ortaya koymaya çalışacağız.

Yusufelili Âşık Muhibbî ve Mevlid-i Şerif

Yusufelili Muhibbî'nin gerçekte adı Salih'tir. 1823 yılında Artvin Yusufeli'nin Demirkent (Erkinis) bucağında doğmuştur. Babası onun demircilik ve kalaycılıkla uğraşmasını istemiş dolayısıyla okutmamıştır. Muhibbî, geçimini demircilikle uğraşarak sağlamıştır. Yusufelili Muhibbî hakkındaki bilgilere çocukları, torunları ve âşık şiirine ilgi duyan insanların tuttukları cönkler vasıtasıyla ulaşılmıştır (URL-1). Nitekim ona atfedilen Mevlid'in de bir cönkte yer aldığı ifade edilmiştir. Yusufelili Muhibbî'ye ait olduğu düşünülen Mevlid 1968 yılında Adil Özder tarafından yayımlanmıştır. Adil Özder çalışmasının ön sözünde Mevlid'in kaynağı olarak Kâtip Hüseyin Hayalî Efendi[1] diye birinin bıraktığı iki cönkten bahseder. Bu iki cönkten birini kendilerine Muhibbî'nin torunlarından Zöhre tanım tarafından ulaştırıldığını söyler (Özder 1968; Bahadır, 2017:5). Sonuçta bu yazmada Muhibbî mahlasıyla yer alan bir mevlid yayımlanmış ve Yusufelili Âşık Muhibbî'ye atfedilmiştir. Daha sonra Mevlid ile ilgili yapılan çalışmalarda Yusufelili Âşık Muhibbî'ye ait bir mevlidin olduğu düşüncesi silsile halinde devam etmiştir. Hikmet Dizdaroğlu bu konuda "Muhibbi ve Mevlidi" adında bir yazı da yazmıştır. Dizdaroğlu, yazısında Adil Özder'in çalışmalarından bahsetmiş ve Özder'in çalışması üzerinden Yusufelili Muhibbî'nin mevlidini anlatmıştır (Dizdaroğlu, 1970: 14-18). Saim Sakaoğlu da 1989 yılına ait Türk Dili Dergisi, Türk Saz Şiiri sayısında eser hakkında ayrıntı vermeden Yusufelili Muhibbî'nin bir mevlidi olduğunu ifade etmiştir (Sakaoğlu, 1989: 105-250).

Adil Özer'in, Ölümünün 100. Yılında Yusufelili Âşık Muhibbî ve Mevlid-i Şerîf adlı eserinde yer verilen Mevlid 18 bölüm olarak ele alınmıştır: Buna göre eserde; mesnevi tarzında 305 beyit, gazel tarzında 8 beyit, ilahi tarzında da 67 dörtlük yer almaktadır. Mevlidin asıl konuları mesnevi tarzındaki bölümlerde işlenmiştir. M. Âdil Özder'e göre mesnevi biçiminde yazılmış 1., 3. ve 4. bölümler aruzla, diğerleri ise hece ölçüsüyle düzenlenmiştir. Aruzla yazılmış bölümlerde *mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün* kalıbı kullanılmıştır. Mevlidin, biri M. Âdil Özder'in özel kitapları arasında olmak üzere iki nüshası bulunmaktadır. Diğer nüsha: Ankara Millî Ktp. Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 4448, 17 vr. Sayfalarında yer yer yırtıklar olan yıpranmış varaklardan oluşan bir nüsha. Varak numaralarından ve metin akışından yazmanın birçok eksik varağı olduğu anlaşılıyor. Yazmanın fiziki durumuna

[1] Kâtip Hüseyin Hayalî Efendi, ölmeden önce Yusufelili Muhibbî'nin şiirlerini kaleme almak için yanına gitmiş onun bazı şiirlerini cönke yazmıştır. Bu şiirler arasında Mevlid olup olmadığını bilmiyoruz. Özder'in verdiği bilgilere göre Hayalî'nin elinde başka cönkler de vardır. Adil Özder'e Muhibbî'nin torunu Zöhre Hanım tarafından ulaştırılan cönk Kâtip Hayalî'nin Muhibbî'nin deyişlerini kaydettiği cönk olmasa gerek. Muhtemelen elinde olan cönklerden herhangi biri.

bakıldığı zaman nüshanın teşekkül tarihi için 19. yüzyıldan daha eskilere gitmek gerekir. Milli Kütüphanede bulunan nüshanın Adil Özder tarafından kütüphaneye bağışlandığını düşünüyoruz nitekim yazmanın ilk varağında Adil Özder bağışı olduğuna dair notlar var. Bu nüshanın Adil Özder'in çalışmasında kullandığı nüsha olduğu muhtemeldir. Zaten kendisi de Yusufelili Muhibbî ve Mevlid-i Şerif adlı çalışmasının bir yerinde elindeki bu yazmayı Milli Kütüphaneye bağışlayacağını ifade etmiştir (Özder, 2017: 69).

Celâl Muhbbî ve Yusufelili Âşık Muhibbî Mevlidlerinin Karşılaştırılması

Literatürde 15. yüzyıl şairi Celâl Muhibbî'ye ait bir Mevlid olduğu bilinmektedir ve bu Mevlid ile ilgili birkaç çalışma yapılmıştır. Bu konuda son çalışma tarafımızca 2014 yılında yapılmış ve bu çalışmada Celâl Muhibbî Mevlid'i (Tuhfetü'l-hakîr) tenkitli metin olarak neşredilmiştir (Bilge:2014). Celâl Muhibbî Mevlidi'nin yazma nüshalarına baktığımızda bu yazmalar elli civarında varakdan oluşan yazmalardır. Beyit sayısı 1700'ün üzerindedir. Eser mesnevi nazım şekliyle ve ölçü olarak da aruz ölçüsüyle (çoğunlukla fâilâtün fâilâtün fâilün) yazılmıştır. Eserin bazı bölümlerinde mesnevi nazım şeklinin yanında tekdüzeliği gidermek amacıyla farklı vezinlerde musammat gazel tarzında veya ilahi türüne benzer şiirler de vardır. Celâl Muhibbî Mevlidi'nin neşirlerinde nüshalardan kaynaklı birtakım eksik beyitlerin ve farklılıkların olduğu görülür. Fakat Celâl Muhibbî'nin eserini oluştururken genel olarak klasik mevlid tertibine uyduğunu söylemek mümkündür.

Yusufelili Âşık Muhibbî'ye izafe edilen mevlid ise on yedi varaklık bir yazmadır. Beş yüz civarı beyiti haizdir. Yusufelili Âşık Muhibbî Mevlidi için farklı olarak eserde aruzla birlikte hece ölçüsünün de kullanıldığı ayrıca nazım birimi olarak beyitlerin yanında dörtlüklerin de kullanıldığı ifade edilmiştir. Dizdaroğlu, nazım birimi olarak dörtlükleri onaylamış ancak hece ölçüsü kısmına şerh düşmüştür. Ona göre hece sayılarının aruz ölçündeki sayılara denk düşmesi bizi yanlışlığa sevk etmemelidir. Hece ölçüsüyle yazıldığı sanılan bu şiirlerin ölçüsünü aruz olarak kabul etmek gerekir (Dizdaroğlu, 1970: 15). Dizdaroğlu'na göre bu şiirler hece ölçüsüyle olsaydı durgulu olmaları gerekirdi. Oysa bu şiirlerde durgu yoktur. Dizdaroğlu, Süleyman Çelebi Mevlidi'nin de önceleri hece ölçüsüyle yazıldığının düşünüldüğünü daha sonra bu yanlıştan dönüldüğünü de dile getirir. Dizdaroğlu, Muhibbî Mevlidî'nin Süleyman Çelebi Mevlidî'ne benzemediğini söyleyen Adil Özder'in bu tespitine katılır ama Muhibbî'nin Süleyman Çelebi'den etkilendiğini söyler. Bu benzerliğin hem tekrarlayan beyitlerde hem ortak kelimelerde hem Eski Anadolu Türkçesi özelliklerinde olduğunu ifade eder. Muhibbî'nin, Süleyman Çelebi Mevlidi'nde de olan görk, *od, sayrı*, *ıssı, kamu*, *kanda, muştulama* gibi kelimeleri kullanmasını ondan etkilenmesine yorar. Ayrıca *od* dışında Doğu ağızlarında kullanılmayan bu kelimelerin Muhibbî'de yer almasını da Vesiletü'n-Necât'tan etkilenmesine bağlar. Dizdaroğlu, Muhbbî'nin Eski Anadolu Türkçesi özelliklerini bilemeyeceğini ancak o dönemlere ait, *ergöriser, gidiser, yatmagıl, doguncak, idicek, devşürüben, erişevüz* gibi kelimeleri kullandığını bunların da

Süleyman Çelebi'nin etkisiyle olduğunu ortaya koyar (Dizdaroğlu, 1970: 16). Aslında bize göre, Hikmet Dizdaroğlu söz konusu mevlidin Yusufelili Âşık Muhibbî'ye ait olamayacağını bir şekilde sezmiş ama tam teşhisi koyamamıştır.

Çalışmamızın bu kısmında Yusufelili Muhibbî'ye izafe edilen Mevlid'in aslında ona ait olmadığını iki şaire de atfedilen eserden metin örnekleri vererek ortaya koymaya çalışacağız. Celâl Muhibbî Mevlidi'ndeki metin örneklerini 2014 yılında konuyla ilgili yapılan çalışmadan aldık ve aynen aktardık (Bilge, 2014). Âşık Muhibbî'ye ait olduğu söylenen mevlid metni örneklerini ise eserle ilgili 2017 yılında yapılan çalışmadan aldık ve aynen aktardık (Özder, 2017). Yusufelili Âşık Muhibbî ve Mevlid-i Şerif adlı çalışmada Mevlid metni ile ilgili söz konusu birinci bölüm Mevlid-i Şerif adıyla ve mesnevi nazım şekliyle yazıldığı söylenmiştir. Mevlid'in ilk beyti şu şekildedir:

Çü Bismillah durur sözlerde miftah

Her işte diseler feth ide Fettah[2]

Bu beyit tarafımızca yapılan Celâl Muhibbî Mevlid'i çalışması esnasında tenkitli metni oluştururken kullandığımız nüshalarda[3] yok. Bundan sonra gelen 11 beyit CÜ, MK, L nüshalarında yoktur. Sadece MFK nüshasında vardır. İkinci bölüm ise Giriş bölümü olarak kurulmuş ve buradaki şiirin bir 4+4 hece ile semai şeklinde yazıldığı söylenmiştir:

Âşık Muhibbî

Bilin rahmet-i rahmandır,
Bu Mevlid-i Habibullah.
Günah derdine dermandır,
Bu Mevlid-i Habibullah.
Resul'e her kim ümmettir,
İşi ta'zim-ü hürmettir,
Sevisine alamettir,
Bu Mevlid-i Habibullah. (Özder, 2017: 13)

Celâl Muhibbî

Bilün rahmet-i Rahmândur bu mevlûd-ı habîbullâh
Günâh derdine dermândur bu mevlûd-ı habîbullâh

Resûle her kim ümmetdür işi ta'zîm hürmetdür
Sevinicek 'alâmetdür bu mevlûd-ı habîbullâh (Bilge, 2014: 55)

[2] Örnek metinler, nâşir tarafından yapılan çalışmadan aynen alınmıştır.
[3] CÜ: Cumhuriyet Üniversitesi nüshası; MK: Milli Kütüphane nüshası; L: Laleli nüshası; MFK: Mehmet Fatih Köksal şahsi kütüphanesinde olan nüsha.

Bize göre bu şiir semai değil mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün aruz ölçüsüyle yazılmış bir musammat gazeldir.

Üçüncü bölümde Hz. Peygamberin nurunun yaratılması ile ilgili başlık var. Bu başlık Celâl Muhibbî Mevlidi'nde de aynı şekilde var fakat Âşık Muhibbî Mevlidî'nde nurun yaratılması kısmı değil, başka hikâyeler yer almıştır. Oysa Celâl Muhibbî Mevlidi'nde nurun yaratılması kısmı hikâye akışına uygun biçimde yer almıştır.

Âşık Muhibbî

Şîre ehli şöyle takrir eyledi,
Kâ'bülahbar'dan rivayet eyledi

İmdi işit Kâ'bülahbar söyledi,
Hak Resulünden hikâyet eyledi.

Söyleyelim evvel Abdullah sözün,
Büyüyecek hem ana verdi kızın.

Âmine Hatun idi anın adı,
Nakl edenler hep bunu böyle dedi.

Analığa layık olmuş Ol nura,
Kıyas eylen hüsnünü ana göre.

Bir nice müddet bilece kaldılar,
Nurunun şavkıyla handan oldular.
Âmine umardı nuru nakl ede,
Gussa vü teşvişi gönlünden gide (Özder, 2017: 15).

Celâl Muhibbî

Siyer ehli şöyle takrîr itdiler
Ka'bü'l-ahbârdan rivâyet itdiler

İşid imdi Ka'bü'l-ahbardan söyledi
Hak resûlından rivâyet eyledi

Ne didi ol dü cihānun mefharı
Pişvâ-yı cümle mürsel rehberi

Didi evvel nûrumı halk itdi Hak
Didi evvel ruhumı halk itdi Hak

Didi evvel aklumı halk itdi Hak
Didi evvel kalemi halk itdi Hak (Bilge, 2014: 66)

Dördüncü bölümde Kâbe'deki Mucizeler ve Hz. Amine'nin işittikleri anlatılmıştır:

Âşık Muhibbî
Yüklü oldu Âmine Hak dostuna,
Çöktü Hak rahmeti anın üstüne.

Ehl-i gök Âmine'yi eyler taraf,
Karşısına hep dururlar saf saf

Ol gece kim düştü ana rahmine,
Bir feriştah indi Kâbe damına.

Çağrışuben muştular Peygamberi,
Biliniz ins-ü melek cinn-ü peri (Özder, 2017: 20)

Celâl Muhibbî
Yükli oldı Âmine Hak dostına
Çökdi Hak rahmeti anun üstine

Ehl-i gök ider Âmine'yi tavâf
Karşusına hem dururlar sâf sâf

Ol gice kim düşdi ana rahmine
Bir ferişteh indi Ka'be üstine

Çağıruban muştılar peygamberi
Bilünüz ins ü melek cinn ü peri (Bilge, 2014: 100)

Bu şekilde klasik mevlid üslubunda yer aldığı gibi hikâye kısımları mesnevi olarak anlatılmış ve yer yer gazel nazım şekliyle Hz. Peygamber'e övgü şiirlerinin yer aldığı bölümler olarak devam etmiştir. Onuncu bölüm "veladet bahri" olarak ifade edilmiştir:

Âşık Muhibbî
Oldu ayın on ikinci gecesi,

Yakın oldu ol hümânın doğması.

Dilediler ol bedir ayı doğa,
Vurdu anın pertevi taşa dağa.

Ol nurun doğması çün oldu yakın
Gele halka bildire ol Halık'ın

Cennetin kapuların hep açtılar
Âlemiyne misk-ü anber saçtılar (Özder, 2017: 30).

Celâl Muhibbî
Oldı ayun on ikinci gicesi
Yakîn oldı ol hümâmun doğması

Diledi ol bedr ayı yirde toğa
Pertev-i nûrı 'arşa ağa

Oldı şāhun toğması oldı yakîn
Gele halka bildüre ol Ḫâlıkun

Cennetün kapılarını açdılar
Dünyâya misk ü 'anberden saçdılar (Bilge, 2014: 104).

Diğer kısımlarda yine Hz. Peygambere övgü şiirleri vardır. On dördüncü bölüme Hz. Peygamberin doğumundan sonra meydana gelen birtakım olaylar vardır. On beş, on altıncı bölümlerde Hz. Peygamberin sütannesine verilmesi, çocukluğu vardır. On yedinci ve on sekizinci bölümle birlikte Mevlid sona ermiştir. Buradaki Mevlid metni klasik mevlid tertibinden uzak bir biçimde yazılmıştır. Söz konusu çalışmada Yusufelili Muhibbî'ye atfedilen Mevlid'in tahkiye kısmı olmayacak bir yerde bitiyor ve sonuç kısmı başlamaktadır:

Âşık Muhibbî
Dedesi Mekke'de bil kaadı idi,
İl vilâyet hükmüne razı idi.

Her ne türlü dava kim gelse ana,
Sorar idi dedesi nazmın ona.

Nice müddet bile geçti günleri,
Dünleri kadirdi bayram günleri.

Iydına ermek dilersen sen tamam,
Oku Ahmed ruhuna yüz bin selâm (Özder, 2017: 59).

Bu kısımdan sonra Yusufelili Muhibbî'ye atfedilen Mevlid bitiyor. Oysa bu kısım Celâl Muhibbî Mevlid'inde Hz. Muhammed'in Halime'ye evlatlık olarak verilmesi, Hz. Peygamber'e dedesinin, amcasının baktığı uzunca bölümdür. Yaklaşık 1800 beyitlik Mubibbî Mevlid'inin henüz orta kısımlarıdır:

Celâl Muhibbî

Dedesi bil Mekke'de kadı idi
İl vilâyet hükmine râzıyıdı

Her ne dürlü da'vâ kim gelse ana
Sorarıdı dedesi fazlın ana

Nice müddet böyle geçdi günleri
Dünleri kadir ü bayrâm günleri (Bilge, 2014: 146).

Bu kısımdan sonra Celâl Muhibbî Mevlid'i devam ediyor. Bundan sonra yaklaşık bin beyit vardır oysa Yusufelili Âşık Muhibbî'ye isnat edilen mevlidde metin birkaç beyitlik temmet bölümüyle sona ermektedir.

Âşık Muhibbî

Tamam oldu okundu çünkü Mevlid,
Dileriz senden ey Hallâk Ma'bud.

Okuyan üfüren cürmün bağışla,
Resulün hurmetine kerem işle.

Sebep oldular bunlar bu rahmete,
Ola kim erişevüz alâ devlete.

Gelüp bunlar bugün cem oldu bunda,
Yarın cem'eyle dostlarınla anda.

Ol Resulün Mevlidin dinlediler,
Kimi göğsün geçirip inlediler.

Kimi can-ü gönülden dedi Allah,
Anın gönlün gözün şad ede Allah.

Celâl Muhibbî
Her kim diler Hak'un lutfın kazana
Fâtiha ihsân ideler yazana

Okuyanı yazanı dinleyeni
Rahmetünle yarlıgagıl yâ Ganî

Mevlânâ ışkına hatm olsun kelâm
Vir salavât Mustafa'ya ve's-selâm

Sen amel kıl yazılsun nûrdan berât
Vir Muhammed Mustafâ'ya salavât

Bu arada mevlûdı itdüm temâm
Işkıla din es-salâtu ve's-selâm

Celâl Muhibbî Mevlid'i ile Yusufelili Âşık Muhibbî Mevlid'inin benzeşmediği veya ortak olmadığı tek bölüm eldeki metinlere göre sonuç bölümüdür diyebiliriz. Belki de eserin başka nüshalarında bu ortak kısımlar da vardır ama şu an eldeki nüshalara göre bunu söylemek mümkün değildir.

Görüldüğü gibi aslında 19. yüzyıl şairi Yusufelili Âşık Muhibbî'ye atfedilen ve birçok araştırma yazısında Yusufelili Muhibbî'ye atfedilen Mevlid metni aslında 15. yüzyıl şairi Celâl Muhibbî'nin Mevlidi'nin tam olmayan başka bir nüshasıdır. Şairler arasında ve halk nezdinde çokça kıymet verilen mevlid metinlerinin birçok farklı yazma nüshada, mecmualarda veya cönklerde yer alması kadar tabii bir durum olamaz. Nitekim Muhibbî'nin birçok farklı yazmada, şiir mecmuasında, cönklerde Mevlid'inden parçalar vardır. Bunu araştırmalarımız esnasında görmekteyiz.

Sonuç

Edebiyatımızda çok fazla rağbet gören bir tür olan mevlidlerin neşirleri esnasında araştırmacılar birçok sorunla karşı karşıya kalabilmektedir. Bir yazma eserde birden çok şairin mevlidinin yer alması, aynı mevlid metninin farklı yazmalarda parçalar halinde yer alması, yazma eserlerde yer alan mevlidlerin tamamının okunmadan şairi hakkında hemen karar verilmesi, bir yazma eserde bir şairin mahlasının başlıkta görülüp sonrasında yer alan mevlid metninin mahlas beyitlerinin incelenmeden mevlidin müellifinin kim olduğu hakkında verilen aceleci kararlar bu sorunlardan bazılarıdır. Bu tür eserler incelenirken daha kapsamlı

araştırmalar neticesinde sonuçlara varmak isabetli olacaktır. Türk edebiyatı tarihinden oldukça önemli bir yere sahip olan mevlidlerin tam anlamıyla ortaya konulması, şairlerinin tespit edilmesi ve bunların neşredilmesi literatürümüze ciddi anlamda katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksoy, H. (2007). Eski Türk edebiyatı'nda mevlidler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi.* (5)9. 323-332.

Aksoy, H. (1989). Mevlid-i nebîler ve Türk edebiyatında mevlidler. *İslami Edebiyat*, (2)1, 10-11.

Ateş, A. (1954). *Süleyman Çelebi Vesîletü'n-Necât-Mevlid*. Ankara: TTK Yayınları.

Aymutlu, A. (1945). *Süleyman Çelebi'nin hayatı ve eserinin edisyon kritiği.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Mezuniyet Tezi.

Aymutlu, A. (1995). *Süleyman Çelebi ve Mevlid-i Şerif*. İstanbul: MEB Yayınları.

Baykal, K. (1999). *Süleyman Çelebi ve Mevlid.* (hzl.: Kadir Atlansoy), Bursa: Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu.

Bilge, B. (2014). *Celâl Muhibbî mevlidi: Tuhfetü'l-Hakîr (inceleme-Tenkitli Metin-Dizin)*. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çulfaz, Ş. S. (2023). Mevlid bibliyografyası. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 31, 165-229.

Dizdaroğlu, H. (1970). Muhibbî ve mevlid'i. *Folklor*, 10-11-12, 14-17.

Köksal, M. Fatih (2011). *Mevlid-nâme.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kütük, R. (2018). *Türk edebiyatında mevlid ve Muslihi'nin Gül-Efşan isimli mevlidi (inceleme-metin ansiklopedik fonksiyonel sözlük-tıpkısbasım)*. Erzurum: Ertual Akademik Yayınları.

Levend, A. S. (1972). Dinî edebiyatımızın başlıca ürünleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 20, 35-80.

Mazıoğlu, H. (1974). Türk edebiyatında mevlid yazan şairler. *AÜDTCF Türkoloji Dergisi*, (6)1, 31-62.

Okiç M. T. (1976). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi mevlidinin tercümeleri. *Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi,* 1, 19.

Özder, Â. (1968). *Ölümünün 100. yılında Yusufelili Âşık Muhibbî ve Mevlid-i Şerîf*. Artvin: Yusufeli Demirkent Köyü Kalkındırma ve Güzelleştirme Derneği.

Özder, A. (2017). *Ölümünün 100. yılında Yusufelili Âşık Muhibbî ve Mevlid-i Şerif.* (hzl.: Sedat Bahadır), Samsun: Yusufeli Belediyesi Yayınları.

Özkat, M. (2017). Hazret-i Peygamber'e aşkın bir ifadesi: Mevlidler. *Karabatak*, 31, 108-113.

Pekolcay, N. (1950). *Türkçe mevlid metinleri*. 2 C., İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Pekolcay, N. (1980). *Süleyman Çelebi. Mevlid.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sakaoğlu, S. (1989). Türk saz şiiri. *Türk Dili/Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri),* LVII (445-450), 105-250.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Güvenç, A. Ö. (2013). Muhibbî, Salih. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/muhibbi-salih (Erişim:12.08.2024).

Extended Summary

One of the types of poetry that attracts the most attention from poets in Turkish literature is mawlids. Hz. Written as a reflection of the love for the Prophet, mawlids have been written by many poets since the 15th century. In this study, the issue of attribution of a mawlid known to be written by Celâl Muhibbî in the 15th century to another poet is discussed. In the article, it has been tried to reveal that a mawlid attributed to Yusufeli Âşık Muhibbî, one of the 19th century poets, does not actually belong to him. The fact that there are many works in the Mevlid genre in Turkish literature and determining exactly which poets wrote them is a very important issue in terms of literature.

In Turkish literature, from the 10th century to the 20th century, many Turkish transcriptions and translations were made in Arabic letters. After the Ottoman Empire collapsed, the Republic of Türkiye was established and the new Turkish state switched to the Latin-derived Turkish alphabet as of November 1, 1928. This situation brought about the problem of reading old texts in Arabic letters and transferring them to the Latin alphabet. While translating these works into Latin letters, many mistakes were made due to errors caused by researchers, librarians or other circumstances. Sometimes the texts of the works were read incorrectly, and sometimes wrong conclusions were reached about who the authors of these works were. The existence of many works of the same genre, works with the same subject being handled by many different writers or poets, and the existence of many poets with the same or similar pseudonyms have made some mistakes inevitable when transferring texts with Arabic letters to today's alphabet. As a result, while translating a text in Arabic letters into Latin letters, some mistakes emerged about the author of the work. Precisely identifying the author of a literary work will minimize possible errors in subsequent studies on the work. For these reasons, it was deemed necessary to conduct such a study.

In this study, a work written in Turkish with Arabic letters, which is subject to one of the errors described above, is discussed. In many studies on mawlid in Turkish literature, it was thought that this work belonged to Yusufeli Âşık Muhibbî, and this wrong sequence continued. Adil Özder was the first to say that there was a mawlid belonging to Âşık Muhibbî of Yusufel in 1968 and he conducted a study on this work. This work in question was published as a book. Later, in 1970, in Folklore magazine, Hikmet Dizdaroğlu talked about this work of Adil Özder and made evaluations about it. While making his evaluations, Dizdaroğlu noticed some contradictory situations, but did not make a determination as to whether the work could belong to Yusufeli Muhibbî. Later, in the studies on mawlid in Turkish literature, no detailed studies were carried out on the mawlid of Âşık Muhibbî from Yusufel. However, in the book Yusufeli Âşık Muhibbî and Mevlid-i Şerîf on the 100th anniversary of his death, prepared by Sedat Bahadır by Artvin Yusufeli Municipality Publications and published in memory of Adil Özder in 2017, no separate evaluation was made about the author of the mawlid in question, and the work was published more or less as is.

While carrying out this study, https://portal.yek.gov.tr/, which contains images of many manuscripts in Turkish with Arabic letters, was used especially on the internet. Other known copies of Celâl Muhibbî Mevlidi were examined. In addition, Adil Özder's work titled Yusufeli Âşık Muhibbî and Mevlid-i Şerîf on the 100th Anniversary of his Death was another referenced source. While comparing the mawlid attributed to Âşık Muhibbî of Yusufel with the Celâl Muhibbî Mevlidi, the study conducted by Bestami Bilge in 2014 on Celâl Muhibbî's work was taken as basis. In the study, firstly, brief information was given about the Mevlid genre in Turkish literature, and then detailed information was given about Yusufelili Âşık Muhibbî and Mevlidi. In the next part, the mawlid thought to belong to Yusufeli Âşık Muhibbî is compared

with the mawlid of Celâl Muhibbî, and the contradictions and doubts on this subject are revealed. Additionally, examples from texts attributed to the two poets are given. It has been tried to determine why the work cannot belong to Yusufeli Âşık Muhibbî in terms of the content, form, language and style of the work.

As a result of all evaluations, it has been revealed that a work thought to belong to Yusufeli Âşık Muhibbî, one of the 19th century poets, actually belongs to the 15th century poet Celâl Muhibbî. Determining who the authors of the works are or information about which works an author owns is very important in terms of literary history. Fully identifying all kinds of cultural products produced by a civilization is also important in determining the contributions of nations to the world cultural history. When writing the literary and cultural history of a civilization, it is of great value to determine every value of that civilization simply and clearly. With this study, it has been revealed to whom a work in Turkish literature actually belongs. Fully revealing the mawlids, which have a very important place in the history of Turkish literature, identifying their poets and publishing them will contribute significantly to the literature.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Aouthor's Note:* Çalışma sırasında görüşlerine başvurduğum Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal ve Doç. Dr. Mustafa Özkat'a teşekkür ederim. */ I would like to thank Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal and Assoc. Prof. Dr. Mustafa Özkat, whose opinions I consulted during the study.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 05.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 12.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1579753
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 277-296.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRKİYE'DE SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS MÜZELERİNİN WEB TASARIMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

A STUDY ON THE PROMOTION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE MUSEUM WEB DESIGNS IN TURKEY

Pınar GÜNGÜR*-Elif ERGEN**

ÖZ: Kültürel miras, toplumun var olmasını sağlayan ve gelişmesine ivme kazandıran bir unsurdur. Bireylerin kendi kültürlerini tanımalarını sağlayan bu unsur, aynı zamanda onların nasıl var olduklarını da açıklayan değerler bütünüdür. Kültürel miras, somut ve somut olmayan kültürel miras olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır. Somut kültürel miras kısaca, tarihî değere sahip anıt, yapı gibi unsurları barındırmaktadır. Somut olmayan kültürel miras ise geçmişten günümüze sözlü olarak aktarılmış, örf, âdet, gelenek ve görenekler gibi değerler bütününü kapsamaktadır. Bir toplumun kültürel mirasını keşfedebilmenin en pratik yolu o toplumun kültürel yapısını anlatan dijital platformlardır. Bu çalışmada somut olmayan kültürel mirasın gelecek nesiller ile tasarım ilkelerine uygun biçimde dijital platformlarda buluşturularak kültürel mirasın sürdürülebilirliğinin sağlanması hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda somut olmayan kültürel mirası ele alan web sitelerinin yer aldığı tasarım ilkelerine uygunluk, okunaklılık ve kompozisyon yapılarının doğru kullanımı ön plana alınarak incelenmiştir. Bu incelemelerden hareketle konuyu destekleyen örneklere yer verilmiştir. Somut olmayan kültürel mirasın dijital gelişim ile birlikte, web sayfalarının tasarım açısından bütünlüğü, işlevi, dikkat çekiciliği ile göz önüne alınan uygulamalar, teknoloji ve insan etkileşimi ayrıntılarıyla ele alınmış, sonuçlar disiplinler arası olarak somut olmayan kültürel miras ile yeni nesil dijital tasarımların tanıtıma katkısı, yaratıcı olanakları bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültürel Miras, Teknoloji, Sanal Gerçeklik, Dijital Tanıtım

ABSTRACT: *Cultural heritage is an element that enables the existence of a society and accelerates its development. This element, enabling individuals to recognize their own culture, is also the whole set of values that explains how they exist. Cultural heritage is divided into two parts: tangible and intangible cultural heritage. Tangible cultural heritage includes in short, elements such as monuments and buildings with historical value. Intangible cultural heritage, on the other hand, includes all values such as customs, traditions, practices and rituals that have been passed down orally from the past to the present. The most practical way to discover the cultural heritage of a society is through digital platforms that describe the cultural structure of that society. This study aims to ensure the sustainability of cultural heritage by introducing intangible cultural heritage to future generations on digital platforms in accordance with*

* Öğr.Gör.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü Grafik Tasarımı Pr /Nevşehir-pinargungur1@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5113-180X)
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Ankara-pinargungur1@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5113-180X)
** Doç.Dr.-Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü/Ankara-elifvarolergen@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1222-5699)

This article was checked by Turnitin.

design principles. In line with this goal, websites, related to intangible cultural heritage were examined and compliance with design principles, legibility and correct use of compositional structures were emphasized. Based on these examinations, examples supporting the subject are given. With the digital development of intangible cultural heritage, the integrity, function and attractiveness of web pages in terms of design, technology and human interaction have been discussed in detail, and the results have been evaluated in the context of interdisciplinary intangible cultural heritage and the contribution of new generation digital designs to promotion and creative possibilities.

***Keywords**: Culture, Cultural Heritage, Technology, Virtual Reality, Digital Promotion*

Giriş

Teknolojinin son yıllardaki gelişimi, çoğu sektörü ileri taşımış elbette ki bu kültürel mirasımız ile ilgili konuları da etkilemiştir. Somut ve somut olmayan kültürel mirasların tanıtım aşaması son yıllarda tetiklenen gelişmelerle dijital olarak çeşitlilik kazanmıştır. Olumlu denebilecek etkenlerin olmasına karşın birçok kişi teknolojiye hâlâ alışık değildir. Buna karşın çeşitli yollar geliştirilmesi kaçınılmaz sonuçlardandır. Dijital olarak tanıtım, bir ulusa ait olan unsurların evrensele yayılmasında önemli bir etkendir. Kültürel miras değerlerinde, dijital teknolojinin kullanılması vasıtasıyla, kapsamlı bir yapı ile şimdiki ve gelecek kuşaklara eksiksiz, doğru ve görsel şölen niteliğinde aktarımı yapılarak belleklerde kalıcılığı sağlanmalıdır.

Bir ulusun kendi benliğini kaybetmeden devam edebilmesi ve var olabilmesinde ulusuna ait kültürel mirası, gelenek ve görenekleri etkindir. Geçmişten geleceğe, yeni nesillere doğru aktarımlarla geçen kültürel bilgiler ve miras, neslin devamını ve ulusun temelini oluşturmaktadır. Geçmişteki birikimlerin, yaşanılanlarla bezenip gelecek nesillere doğru biçimde aktarılması ve uygulanmasıyla toplum oluşur. Bu deneyimler aktarılmazsa topluma ait olan kültür, varlığını sürdüremez. Kültür, gerek yaşayış biçimi, göreneği, geleneği ile gerek kalıntıları, anıtları ile varlığını simgeleyen bir varoluştur.

Kültür mirası, varoluşu ile yukarıda anlatılanlardan yola çıkılarak iki başlık altında toplanmıştır. Somut ve somut olmayan kültürel miras, toplumu ileri götüren değerlerdir.

Somut miras; kütüphane, anıt, yapılar gibi unsurlara karşılık gelirken somut olmayan kültürel miras sözel olarak aktarılan halk edebiyatı, örf, âdet, gelenekler, el sanatları gibi unsurları içinde barındırır. Geçmişte oluşmuş değerleri günümüze aktarma görevi üstenmiş miras, toplumdaki kültürel geleneğin akışının parçasıdır (Nuryanti, 1996: 249).

Günümüzde yaptığımız, uyguladığımız ya da gördüğümüz çoğu şey toplumların kültür aktarımları sonucu oluşan yansımalarıdır. Toplumun yaşadığı çevre, fizikî yapı insanın yaşam şekline, bilgi, davranış biçimine ve kültürüne kadar etki eder.

Kültür kelimesi, Latincede var olan “cultura” ya da “colere” kavramından gelmektedir. Kelime karşılığı yetiştirmek ve bakmak

anlamında kullanılırken, tarımda ekmek, ürün yetiştirmek, biçmek gibi anlamlar taşımaktadır. Dönemin aydınlarından Ziya Gökalp batıdaki kültür konulu tartışmalara kayıtsız kalmamış, kökeni Arapça olan "hars" ve "tehzib" kelimelerinin karşılığı olabileceğini söylemişse de, sonrasında millî ve demokratik olduğu kanısıyla "hars" kelimesinin kullanımında karar kılmıştır. Türk Dil Kurumu Fransızcadan aldığı "cultura" kelimesinin karşılığı olan "ekin" kelimesini önerse de kullanım yaygınlaşmamıştır (Türker ve Çelik, 2012: 88).

Türk Dil Kurumu, kelimeyi "bir toplumun tarihindeki gelişim sürecinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerlerin oluşumunda, sonraki nesillere aktarmada kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçlar bütünü" olarak tanımlamıştır (URL-1).

"Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" UNESCO'nun 2003 tarihinde gerçekleşen 32. Genel Konferansında kabul görmesi sonucu, Türkiye sözleşmeyi Resmî Gazete'de uygun bulduğuna dair kanunu 2006 yılında yayımlayarak taraf olma sürecini tamamlamıştır (URL-2).

Somut olmayan kültürel miras kavramını değerlendirerek nesiller boyunca doğru şekilde aktarılması için neleri kapsadığı aşağıda belirtilmiştir:

1. Sözlü olarak aktarılan anlatılar, geleneklerimiz: halk hikâyeleri, efsaneler, atasözleri, destanlar, fıkralar vb.
2. Evren ve doğa ile ilgili uygulama ve bilgiler: halk hekimliği, yemekler vb.
3. Toplum olarak gerçekleştirilen uygulamalar: doğum, nevruz vb.
4. El sanatları halk mimarisi: dokumacılık, telkâri vb.
5. Gösteri sanatları: halk tiyatrosu, karagöz, vb. (Türker ve Çelik, 2014: 83; Soylu ve Şahin, 2023; 361) sağlamıştır.

Somut olmayan kültürel miras temsilî listesinde, acil koruma gerektiren somut olmayan kültürel miraslarla beraber toplam 31 adet unsur bulunmaktadır. Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde bulunan bazı miraslarımız şunlardır: Meddahlık Geleneği (2008), Mevlevi Sema Törenleri (2008), Âşıklık Geleneği (2009), Karagöz (2009), Nevruz (2009), Alevi-Bektaşi Ritüeli Semah (2010), Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali (2010), Türk Kahvesi ve Geleneği (2013), Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı (2014), Geleneksel Çini Sanatı (2016), Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği (2018), Geleneksel Türk Okçuluğu (2019), Çay Kültürü: Kimlik, Misafirperverlik ve Toplumsal Etkileşim Sembolü (2022), Nasreddin Hoca Fıkra Anlatma Geleneği (2022).

Var olmamızı sağlayan ve günümüze ulaştıran mirasımızı sürdürülebilir kılmak; yaşatmak için dijital ortam, tanıtım açısından güncel, etkileşimli, geniş mecraya yayılabilen bir niteliğe sahiptir. Ayrıca ulusaldan evrenselliğe açılan bir pencere görevi görmektedir. Pandemi ile birlikte

müzelerde yeni bir farkındalık ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak müzeler arşivleme sisteminin geliştirilmesi, bilgilerin elde edilmesi ve paylaşılmasında hedef kitleye destek olmaktadır. Bünyelerinde oluşturdukları web siteleri bilginin rahatlıkla ulaşıldığı, paylaşımın yapıldığı kütüphane niteliği taşıyarak bir nevi eğitim görevi de üstlenmektedir.

Bu makalenin amacı, ziyaretçilerin aktif ve etkili şekilde iletişim ve etkileşim kurabilmesi için incelenen SOKÜM müzelerinin web sitelerinde kendi niteliklerini karşılaştırma ya da yeniden yapılacak olan müzelerin web sitelerini değerlendirmesinde yol gösterici olması düşünülmektedir. Ayrıca SOKÜM müzelerinin erişilebilir şekilde bilgi ve görsellerin sunulması, ziyaretçilerin bilgileri doğru şekilde öğrenmelerine olanak vermesi ve sürdürülebilir nitelikle desteklemesinden dolayı önem arz etmektedir.

Yöntem

Çalışmada, somut olmayan kültürel mirasa yer veren ve faaliyette olan müzelere ait web sayfaları tasarım ve kullanışlılık açısından uygunluğunun belirlenmesi için içerik analizi yönteminden faydalanılmıştır. İçerik analizi yöntemi tekrarlanabilir ve geçerli anlamları ortaya koymayı hedefler. Genelden özele dayalı yani tümdengelim sistemine bağlı "okuma" aracıdır. İletişim ortamlarında ya da yazılı belgelerdeki (film, fotoğraf, reklam gibi) sembol ve bilgileri inceler (Yurtseven, vd., 2013: 73). Araştırmacının kendi fikirlerini kattığı bilimsel bir yöntem olan bu teknikte konu da temel ve önemli bir değişkendir (Abed ve Akçi, 2023: 10).

Dijital platformda yer alan, Unesco Komite raporlarında bulunan Türkiye'de somut olmayan kültürel miras varlıklarını ele alan ve tanıtımının etkinliği ile ilgili yapıyı ortaya koyan Türkiye'de bulunan müzelere ait dokuz web sayfa tasarımı ele alınmıştır. Müze seçiminde Unesco Türkiye Millî Komitesinin belirlediği liste esas alınmış olup incelenen müzeler bu liste ile sınırlandırılmıştır. SOKÜM müzelerinin genel anlamda yaşatıldığı fakat dijital platformda bulunan web sitelerinin etkin olarak kullanılmadığı gözlenmiştir.

Bu çalışmada, yöntem olarak araştırmacıların (Abed ve Akçi, 2023: 16; Birol, 2023: 112; Güngür ve Alpan, 2017: 146-150; Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 6-7; Karataş, 2003: 145) sınıflandırmaları esas alınmış olup, veriler bu araştırmacıların belirledikleri esaslar çerçevesinde incelenmiştir. SOKÜM müzelerinin web sayfa tasarımları görsel tasarım ilkelerine uygunluğu ve kullanışlılığı açısından değerlendirilmiştir. Araştırmada dijital ortamdaki web sayfa tasarımında belirlenen "yalınlık, renk uyumu, görsel ve bilginin uyumu, yazının okunabilirliği, dolaşım kolaylığı, menülerin işlevselliği, hızı, tutarlılık, sanal gezi/tanıtım filmi" ilkeleri doğrultusunda incelenmiş, üç web sitesi değerlendirilmiştir. İnceleme yapılırken araştırmacıların (Abed ve Akçi, 2023: 16; Birol, 2023: 112; Güngür ve Alpan, 2017: 146-150; Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 6-7) çalışmasından yararlanılmakla birlikte dijital platformda oluşturulan tasarımlara göre uyarlamalar yapılmıştır.

Çalışma kapsam bakımından Unesco'nun belirlediği somut olmayan kültürel miras müzeciliği esasında şekillenmiştir. Çalışmanın evrenini Unesco Türkiye Millî Komisyonu raporlarında yer alan Türkiye'de somut olmayan kültürel miras ile ilgili faaliyet gösteren müzelerin tüm web sayfa tasarımları oluşturmaktadır. Ancak amaçlı örneklem tercih edilerek, web sayfalarının işlevselliği ve tasarım kriterlerine bakıldığında üç web sitesi örneklem içerisine dâhil edilmiştir.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi (2005) ve Kahramanmaraş Dulkadiroğlu Belediyesi Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'nin (2019) web sayfa tasarımları bulunmamaktadır.

Beypazarı Yaşayan Müzesi (2007) ve Ünye Yaşayan Kültürel Miras Müzesi (2009) Türkiye Kültür Portalı alanında bir sayfa olarak yer verilmiştir.

Boyabat Yaşayan Kültürel Miras Müzesi (2020) Boyabat Belediyesinin oluşturduğu web sayfasında bir sayfa olarak yer almaktadır.

Adıyaman Üniversitesi Yaşayan Kültürel Hazineler Müzesi (2018)'nin web sayfa tasarımı olmakla beraber içerik bulunmamaktadır.

Bundan dolayı web sitesi bulunan ve kullanımda olan Bursa Yaşam Kültürü Müzesi (2018), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi NEVÜ Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi (2019) ve Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi (2013)'nin web sayfa tasarımları incelenmiştir.

Teknoloji, Kültür ve Tanıtım

Son yıllarda toplumların kendi kültürel varlıklarını dünyaya dijital yollardan tesirli şekilde tanıtmaları, her şekilde varlıklarını sürdürebilir kılmak için edinilen uğraş ve etkileşim, insanları keşfetmeye, yeni ve doğru bilgiler öğrenmeye, rahat ve ulaşılır olması yanında engelsiz uğrak yeri olması amacı ile önemli bir yer kaplamaktadır.

Kültürel mirasın tanıtılması ile ilgili çeşitli alanlarda dijital teknolojilerinin kullanılması; bilhassa artırılmış gerçeklik uygulamaları, dijital platformda anlatılan efsane ve hikâyeler, konu ile ilgili özellikle müzelerin oluşturduğu web siteleri insanların kişisel olarak öğrenmelerini geliştirirken, doğru şekilde olayları algılama yetisi de kazandırmaktadır. Dijitalleşmedeki inovasyon, çeşitli sektörlerde faydalanılmasının yanı sıra kültürel mirasın tanıtımı amacıyla da kullanılan çağın teknolojisine uygun yöntem ve araçlardan istifade etmek, durumun sürdürülebilirliğini ve yaygınlaşmasını artırmaktadır. Kültürel miras her ne kadar bir ulusun devamını sağlaması için kimlik oluştursa da teknolojik unsurların yardımıyla mirası yaygınlaştırarak ulusaldan uluslararası bir platforma taşıma misyonu üstlenmiştir. Dijital teknoloji ile yapılan tanıtımların sürdürülebilir olabilmesi elbette bu teknolojiyi kullanan insanların da yaygınlaşması ile gerçekleşecektir. Ortamlardaki internetin hızı, arayüz tasarımlarının görsel anlamda nitelikli oluşu, renklerin tasarımlarda doğru

şekillerde kullanılması, kullanıcının rahat bir şekilde teknolojik oluşumları kullanabilmesi, bireysel öğrenmeyi ve sitelerde gezmeyi mümkün kılan faktörlerden birkaçıdır.

Teknoloji ile yapılan dijital tanıtımlar aynı zamanda kültürel olarak eğitim ve turizmi de işlevsel hâle getirmiştir. Turizmi hareketlendirmiş, zamandan tasarruf sağlamış, kültürel sanal gezi aktiviteleri ile geniş bir ziyaretçi akımına ulaşılmıştır. Sesli rehberler ile kültürel değer, gelenek ve görenekler ziyaretçilerin bilgilerini artırmak için kullanılan araçlar hâline gelmiştir. Artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklikle oluşturulan alanlarda bireyler, çeşitli turlara katılıp kültürel etkinlikleri öğrenebilmektedir.

Sanal gerçeklik, farklı yerlerdeki izleyicilere deneyim kazandırmada, bir aracı olarak teknolojinin gücünü anlamada önemli bir rol üstlenmektedir (Tussyadiah ve Fesenmaier, 2009: 37-38). Yeni dijital uygulamalar; gelenekleri, alanları, tarihî olayları sesli olarak geliştirilmiş rehberlik uygulamaları ile keşif ve öğrenmeyi etkili bir strateji ile desteklemiştir.

Müzeler, dijital arşivleme ile sanal olarak oluşturulan bilgilerle yapıyı geliştirerek, hazırladıkları web sayfalarından farklı eser ve koleksiyonlara ulaşım sağlanmasını desteklemiştir. Bu da izleyicinin dünyanın herhangi bir alanından istediği sergiyi incelemesine, istediği bilgiye sanal olarak ulaşmasına, istediği ortamı gezmesine olanak sağlamıştır. Dijitalleşme ile gelişen sanal müze ve arşivlerinin, teknolojik eskimeye karşı kültürel hazinelerimizi koruma ve geleceğe aktarma konusu öncelikli sırada olmalıdır (Yaralı ve Özçelik, 2023: 252). Bu amaçla bilgilerin güncel olması, eski ve yeni teknolojiler arasındaki geçiş, aktarım süreklilik taşımalıdır. Dijital platformda oluşan ve süregelen yenilikler web sitelerine kullanıcı odaklı, sezgisel ve çekici bir yapı kazandırarak gelecekte oluşturulacak web sayfa tasarımlarını biçimlendirmede önemli bir etki sağlayacaktır (Thwairan, 2024: 1617). İlerici bir bakış açısıyla hareket ederek sürdürülebilirlik kapsamında değişimlerle gelişim sağlamak gerekmektedir.

Efsane, destan gibi sözlü anlatım değeri olan kültürel mirasların çeşitli animasyon uygulamaları ile izleyicilere tanıtım ve bilgilendirme amacıyla sunulması, görsel algı ile desteklenerek öğrenmeyi etkili hâle getirip bilgiyi arttıran ve kalıcı hâle getiren niteliklerdir.

Yeni medya teknolojilerindeki hızlı iletişim ve etkileşim belirli paydada buluşan insanların bir araya gelmesini sağlamaktadır (Serbest, 2020: 48). Facebook, instagram gibi sosyal medya alanlarının miras varlıkları ile ilgili paylaşımları, hedef kitlenin konu hakkındaki yorum ve tutumları, yaşanılan deneyimleri birbirlerine aktarmaları açısından yine önemli bir platform oluşturmaktadır.

Toplumların çeşitli kültürlerinin gelenek ve göreneklerini, yaşayış şekillerini öğrenmesi, dijital teknoloji ile sınırları aşmış olması evrensel bir yol haritası ile her akışı hızlandırmaktadır. Bu farklılıklar, toplumların kendi kimliğini koruyabilmesi, aidiyet yaşaması, başka toplumları öğrenebilmesi, başka toplumdaki kişilerle uyum sağlaması süreçlerindeki zaman aşımını

yok etmektedir. Kültürel mirasın teknolojiyi de kullanarak var olma amacını sürdürülebilir kılması, geçmişi koruması, kuşaktan kuşağa bilgilerin akışı, ekonomiye olan katkısı, farklı kültürleri öğretmesi bağlamında önemli rol üstlenmektedir.

Kültürel mirasın teknolojiyi kullanan toplumlarda, her ne kadar zaman ve ekonomi açısından avantajlı durumda olsa da bunu ancak uygun ortam ve ziyaretçilerin teknolojik araç ve gereçlerle uyumlu hareket etmeleri ile gerçekleştireceğini unutmamak gerekmektedir. Ziyaretçilerin faydalanamayacağı ortamlarda ya da toplumlarda bu olanakların iyileştirilmesi ile sonuca varılır. Doğru bilgi ve tanıtım, kültürel mirasın doğru aktarımı için önemlidir. Aksi takdirde yapılan tasarımların ve bilgi aktarımlarının dezavantaj sağlayacağı, dijital kirlilik getireceği unutulmamalıdır.

Web sayfasında görsel tasarım ve kullanım niteliğini etkileyen önemli özelliklerdir. Kullanılan tasarım ilkeleri ve sitenin işlevselliği önemli yer tutmaktadır. Sayfada kullanılan boşluk, görsel, renk, metin, hız, dolaşım kolaylığı gibi etkenler yapıyı etkilemektedir (Alakuş ve Aydın, 2015: 4). Web sayfasında ziyaretçinin dolaşımında bu faktörler etkendir. Ziyaretçiye verilen izlenim açısından da önemlidir. SOKÜM müzeleri içerik analizi bağlamında aşağıdaki ölçütler çerçevesinde incelenmiştir:

Yalınlık: Web sayfa tasarımında ziyaretçinin gördüklerinin kolay ve algılanır olması gerekmektedir (Abed ve Akçi 2023: 7). Ziyaretçide sorun yaratacak renk, metin, içerikle farklı görselin kullanımı gibi karmaşıklıklara izin verilmemelidir. Kullanılan bilgi ve görselin doğru şekilde sayfada yer alması önemlidir.

Rengin Uyumu: Tasarım ilkelerinden bir tanesi olan renk insan hayatının vazgeçilmezlerindendir. Web sayfasında kullanılan renklerin birbirleri arasında uyum göstermeleri ve tasarımda oluşabilecek olumsuz etkenleri gidermesi anlamına gelmektedir (Tepecik, 2002: 35). Sayfanın etkisini artırabilmek için kullanılan tablo, metin, görsel, zeminde kullanılan renkle uyum içerisinde tasarlanmalıdır. Kurumun önceden karar verdiği renklerine ya da site oluştururken kullanılacak logonun renklerine sadık kalınarak hazırlanmalıdır (Koloğlu, 2015: 57-58). Web sayfasında kullanılan rengin gözü yormaması gerekmektedir. Sayfa yapısında belirli değerlendirme ölçütleri ele alınmıştır. Bu ölçütler:

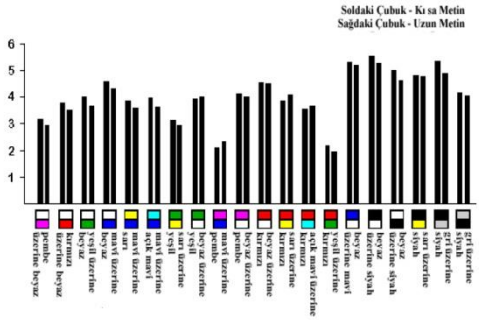
- Sayfadaki logonun renkleri ile yapılmış olması
- Sayfadaki renklerin (tamamlayıcı-zıt olması) (Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 6).

Görsellik ve Bilginin Uyumu: Kullanılan görsellerin sayfanın genel yapısını bozmaması, verilen bilgiyle eş değer hareket etmesi, içeriğin ve bilginin uyumu önemli bir etken oluşturmaktadır. Görsel ile verilen mesajlar, metin ile görselin tutarlılığı, görseli sayfada doğru kadrajlama anlam bütünlüğüne etki etmektedir (Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 7). Kullanılan bu yapı sayfadaki etkiyi azaltmakta ya da yükseltmektedir.

Yazının Okunabilirliği: Bilgiyi doğru aktarma ve iletişim web sayfalarının amaçlarından bir tanesidir. Bu doğru metin sunumu ile mümkündür. Okunurluk metin ve arka plan arasında zıtlıkların ve uyumlu renk akışının oluşturulmasıyla sağlanmaktadır. Kullanılan karakter, satırdaki uzunluğu, büyüklüğü, eğik, kalın-ince vb. oluşu okunurluğu üzerinde rol oynamaktadır (Keş, 2009: 48). Sayfanın içerisinde yer alan metinlerin sola hizalı olması ve duruma göre punto küçükse tırnaksız kullanılması okunurluğu artırmaktadır (Keş, 2009: 50). Bunların yanı sıra yazı alanında kullanılan boşluklar da gözün rahatlamasında önemli bir yer tutar. Sayfa yapısı değerlendirilirken belirli ölçütler dikkate alınmıştır. Bu ölçütler:

- Başlıkların kullanılması
- Satırlar arasındaki espas kullanımı (kelime yüksekliğinin ½)
- Sayfa yapısında arka plan-metin arasında kullanılan renk uyumu.

Karataş'ın (2003: 145) yazdığı makalede yer verdiği tablo temel alınmıştır.



Grafik 1: Metin renklerinin arka plan renkleri ile kullanımındaki okunabilirliği (Karataş, 2003: 145)

Dolaşım Kolaylığı: Bir noktadan diğer noktaya geçiş rahatlıkla sağlanmalı, dikkat dağıtıcı ya da karışıklığa neden olacak unsur olmamalıdır (Omari ve Ayadat, 2015: 4). Ziyaretçilerin istedikleri bilgilere erişiminin kolay olması okuyucuya sitede gezinme olanağı tanıyacaktır.

Menülerin İşlevselliği: Sayfada yer alan menü çubuklarının çalışır ve istenilen sayfaya yönlendirme yapabilme özelliği olması gerekmektedir. Tasarlanan menü ve alt başlıklarda renk uyumu olmalıdır. Küçük yazılar dolaşım ve okunurluğu olumsuz etkilemektedir. (Keş, 2009: 48-51). Menülerde kullanılan yazıların okunur olması önem taşımaktadır.

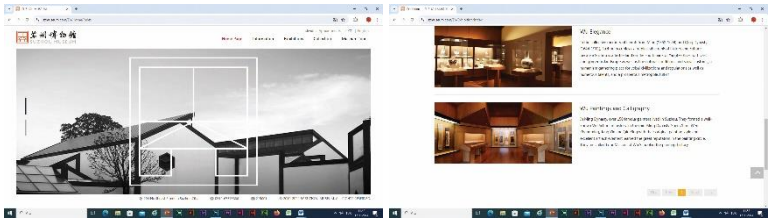
Hız: Sayfanın açılmasında gecikme olmaması önemlidir. Bu konu ziyaretçinin ilgisini dağıtarak farklı site sayfalarına yönelmelerini sağlayacaktır (Ergün, vd., 2008: 6). Sitenin çokça ziyaretçi tarafından seçilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Tutarlılık: Her sayfada farklı bir fon renginin kullanılması web sayfasındaki bütünlüğü bozacaktır. Ziyaretçinin sayfalar arasında bağlantı kurabilmesi açısından bütün sayfalarda tutarlılık sağlanmalıdır (Bayraktar, 2019: 282). Bu bağlamda sayfalar arasında ki geçişte renklerin kullanımında

ya da menülerin yerlerinde değişiklik olmaması önemlidir. Bu yapı ziyaretçinin dolaşımında rahatlık sağlayacaktır.

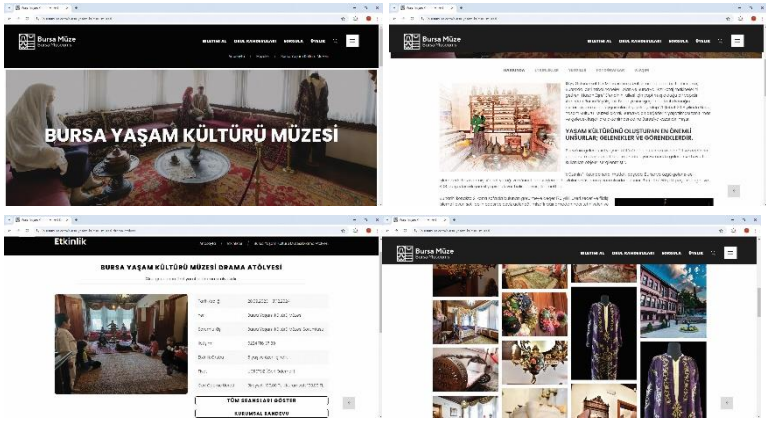
Sanal Gezi/Tanıtım Videosu: Ziyaretçiler için özellikle ulaşım sorunu yaşayan, uzakta olan ya da engelli olan insanların web siteleri yardımıyla ortamı gezmesi ve bilgi alması anlamında önemli bir etkiye sahiptir (Cevher, 2024: 118). Müzelerde sanal gezi ortamlarında bulunan eser ya da unsurlar hakkında bilgilere detaylı şekilde yer verilmesi tanıtım açısından önemlidir. Kurumsal imajı destekler.

Tanıtım filmlerinde kullanılan sürenin uzunluğu ya da kısalığı önem arz etmektedir. Sürenin yanlış kullanımı izleyicinin dikkatini dağıtabilir. Kullanılan görsel, mekân, müzik tanıtım filminde etkiyi artırmaktadır (Gökmen ve Özen, 2023: 29). İzleyenler üzerinde müze hakkında algı ve imaj oluşacaktır.



Görsel 1: Suzhou Müzesi (URL-3)

İçerik analizinde oluşturulan ilkelere uygun olarak uluslararası tanıtım açısından Çin'de bulunan Suzhou Müzesi örnek olarak verilebilir. (Görsel 1).



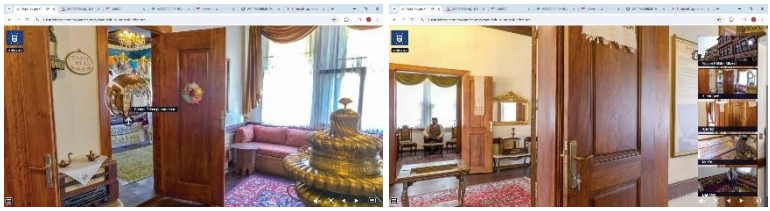
Görsel 2: Bursa Yaşam Kültürü Müzesi (2018) (URL-4)

Türkiye'nin tanıtımı açısından Bursa ilinde bulunan Bursa Yaşam Kültürü Müzesi'nin web sayfa tasarımı güzel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 2). 18. yüzyılda yaptırılan konak Türk mimarisinin geleneksel yapısından izler taşımaktadır. Konağın restorasyonu aslına uygun şekilde Büyükşehir Bursa Belediyesi tarafından yaptırılarak 2018 yılında Bursa Yaşam Kültürü Müzesi adında Bursa'ya kazandırılmış değerlerin aktarılması ve yaşatılması amaçlanmıştır (URL-5).

Müze, Bursa'da bulunan unutulmaya yüz tutmuş geleneksel yapısını, örf ve âdetlerini, Bursa'nın halkının yaşam şeklinden derlemeler canlandırmalarla yaşatmaktadır. Aynı zamanda halkının kullandığı geleneksel objelerde sergilenmektedir. Müze yapısı içerisinde çeşitli eğitimlerle halk bilinçlendirilmektedir.

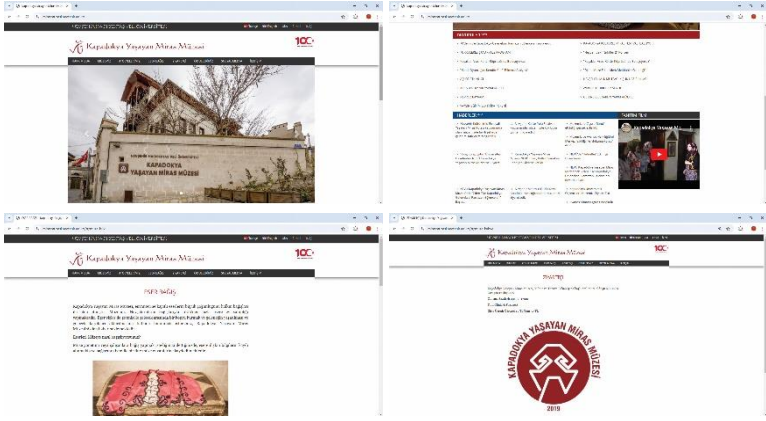
Müzenin oluşturduğu web sayfa tasarımında, görsel anlamda renklerin doğru olarak kullanıldığı gözlenmiştir. İçeriğin zengin olarak kullanımı, etkili ve hızlı şekilde bilgiye erişim için tasarlanmalıdır (Boztepe, 2013: 95). Sayfada görsel ve zemin birbiriyle uyum içerisinde tasarlanmıştır. Buna bağlı olarak tasarımda renk uyumu gözlenmektedir. Web sayfa tasarımlarında kullanılan renk genel anlamda kullanılan logonun ana renkleri olarak belirlenmektedir (Koloğlu, 2015: 57). Oluşturulan web sayfası tasarımında logonun renklerinden faydalanılmıştır. Bu nitelik kurumsal özelliğe ve yapıya uygundur. Ayrıca görsellerle arka plan renkleriyle birbirini tamamlayan zıtlıklar içerisindedir. Bu bağlamda içerik analizinde belirtilen görsellik ve bilginin uyumu ilkesini yansıtmaktadır. Sayfada kullanılan başlıkların metinden daha ön planda olması konuyla ilgili izleyiciyi yönlendirmektedir. Okunurlukla ilgili metin ve arka planda kullanılan renk uyumu ve zıtlıkların oluşturulması ile elde edilir (Keş, 2009: 48). Metinler sayfada zıtlık oluşturarak açık ton üzerine koyu ton şeklinde yerleştirilmiştir. İçerik analizinde belirtilen grafikte 5-6 arasında değere hâkim olup yüksek uyum gözlenmiştir. Ayrıca başlıkların büyük harf ve cümlelerin küçük harfle kullanılması algıda seçiciliği artırmıştır. Satır arası boşluk kelime yüksekliğinin ½ si olmalıdır (Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 6). Kullanılan satırlar arası boşluk kelime yüksekliğinin ½ kuralıyla uyumludur. Yazı tipi olarak içerik analizinde bulunan okunurluk ilkesini sağlamıştır. Sayfa tasarımında dikkat dağıtacak özelliğin olmadığı gözlenmiştir. Görsel anlamda etkili fakat sade bir tasarım hâkim olmalıdır (Özdemir, 2017: 345). Tasarım yalınlık ilkesine uygun bir yapı sergilemektedir. Yeni teknolojilerin kullanımı ya da görsellerin oluşu sayfadaki hızı yavaşlatmamış oluşu sayfanın özelliğini olumlu yönde etkilemiştir. Sayfa tasarımında önemli ilkelerden bir tanesi hızlı erişimdir (Tanışık, 2024: 34). İstenilene kolay ve hızlı şekilde ulaşım sağlanmalıdır. Tasarlanan sayfalarda beklemeden dolaşılabilmektedir. İçerik analizinde belirtilen hız ilkesi ile tutarlıdır. Metin ve başlıklarda, kullanılan renklerde, arka planda, dikkat çekmek için oluşturulan unsurların site içerisinde aynı olması gerekmektedir (Karataş, 2003: 147). Yazı tipinin, sayfa yapısının, renklerin birbirini diğer sayfalarda da takip etmesi tutarlılık ilkesi ile bağdaşmaktadır. Sayfalardaki tutarlılık tasarımı oluştururken dikkate alınarak yapılmıştır. Menü, yer yön okları, ana sayfa bağlantısı ve linklerin kullanımında ulaşılmak istenen sayfalarda kolayca dolaşım imkânı sağlamalıdır (Alat, 2018: 99). Ana sayfaya geri dönüş rahat şekilde yapılmaktadır. Site içerisindeki istenilen bilgiye arama butonu ile ulaşılabilmektedir. İstenilen alana tek tıklama ile ulaşılabilmesi, hazırlanan buton ve menülerin işlevsel olduğunu desteklemektedir. İçerik

analizinde sayfalar arası dolaşım kolaylığı ve menülerin işlevselliği ilkesi ile uyumludur.



Görsel 3: Bursa Yaşam Kültürü Müzesi (2018) (URL-6)

Sanal müzeler, video, hareketsiz ögeler, ses gibi unsurların yanı sıra hareket ettirilebilir üç boyutlu görsellerin yer aldığı dijital ortamda sunulmuş duvarsız bir yapıyı barındırmaktadır (Kubat, 2020:1565). Sayfada yer alan, yeni teknolojik gelişimleri takip ederek uygulanan 360 derecelik panoramik görsellerle oluşturulan sanal gezi, müze gezisi açısından kullanım rahatlığı ile kullanıcı dostu olduğu gözlenmiştir. Ortama özel görüntüler, uygun müzik veya ses ile beraber desteklenerek kullanıcıya etkili bir gezi sunmaktadır (Görsel 3). Web sayfa tasarımında bulunan sanal turda, geleneksel yapı kullanılan görsellerle uyumludur.



Görsel 4. Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi (URL-7)

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Kapadokya Araştırma ve Uygulama Merkezi (NEVKAM) Müdürlüğü bünyesinde kurulan Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi 2019 yılında kurulmuştur. Müze Nevşehir ilinin Avanos ilçesinde bulunmaktadır. Taş yapı olan konak 1902 yılında Mehmet Nuri Bey tarafından yaptırılmıştır. Bina bölgeden çıkartılan taşlardan oluşmaktadır. Halka ait somut ve somut olmayan kültürel mirası gelen ziyaretçilerine tanıtmak ve aktarmaktadır (URL-8).

Dört bir yandan gelen ziyaretçilerini ağırlayan Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi web sayfa tasarımı anlamında incelediğimiz diğer bir örnektir. Kapadokya'nın kültürü, tarihi ve sanatının sergilenmesi, araştırılması ve tanıtımı anlamında önemli bir yol kat etmiştir.

Müzenin oluşturduğu web sayfa tasarımı (Görsel 4), görsel anlamda kurumsal kimliğe uygun olarak hareket etmiştir. Web sayfa tasarımı

içerisinde kullanılan logo kurumun oluşturduğu ana renklerin kanıtı olarak ifadelendirilir (Kubat, 2019: 397). Üniversite bünyesinde olması nedeniyle üniversitenin kurumsal kimliğini yansıtmaktadır. Ayrıca sayfadaki renkler birbirini tamamlamaktadır. Sitede görseller ve arka planda kullanılan tonun uyumlu bir bütün içerisinde kullanıldığı gözlenmektedir. Buna bağlı olarak içerik analizinde renk uyumu ilkesini yansıtmaktadır. Bilgilerin halkın kültürüne ait görsellerle uygun nitelik taşıdığı belirlenmiştir. İçerik analizindeki görsellik ve bilginin uyumu ilkesini desteklemektedir. Dikkate alınması gereken unsur web sayfasının güzel görünmesi ya da teknik anlamda doğru yapılmasının yetersiz olmasıdır. Önemli olan doğru görsel ve bilgi içeriği ile ziyaretçinin isteklerini cevaplandırmaktır (Tanışık, 2024: 23). Yine de görsellerin ve bilgilerin tasarım açısından daha dikkat çekici şekilde sayfaya yerleştirilmesi sitenin ziyaretini artırabilir. Kurumsal imaja olumlu yönde etkisi olabileceği düşünülmektedir. Başlıkların kullanımı sitenin kurumsal kimliği olan beyaz fon üzerine kızıl renk tonu ile gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar yazılar tırnaklı yazılmış olsa da bilgiler kısa paragraf olarak verildiğinden okunaklılık sağlanmıştır. Okunabilirlik için önemli hususlardan bir tanesi de arka plan ve yazı arasında oluşturulan kontrastlıktır (Carter vd. 2012: 82). Açık üzerine koyu renk kullanılarak metinlerin yazılışı gerçekleştirilmiştir. Bu da içerik analizinde belirtilen grafikle 5-6 arasındaki en yüksek değeri göstermektedir. Satır arası boşluğu yazı karakteri ölçü ve büyüklüğü ile doğru orantılıdır (Alican, 2014: 87). Sayfada kullanılan satır arasındaki boşluk ½ kuralıyla uyumludur. Bu da içerik analizinde belirttiğimiz yazının okunabilirliği ilkesiyle uyumluluk göstermektedir. Sayfada herhangi bir dikkat dağıtacak unsurun olmadığı gözlenmiştir. Bu nedenle yalınlık ilkesiyle uyumludur. Kullanım açısından sitenin kolay olması amaçlanmalıdır (Özdemir, 2017: 345). Ana sayfaya tek tıklama ile ulaşılabilen bir bağlantı olmalıdır (Alat, 2018: 99). Ana sayfaya geri dönüş rahat şekilde yapılmaktadır. Hazırlanan buton ve menüler işlevseldir. İstenilen sayfaya doğru şekilde yönlendirme yapılmaktadır. Kalite ve tutarlılık, sayfada dolaşımı sağlayarak kullanıcıyı olumlu yönde etkilemektedir (Kızgındemir, 2024: 641). Her sayfada menü ve yönlendirmelerin belirli bir alanda olması, sayfada bulunan renklerinin birbiriyle uyumlu olması kullanıcı açısından tutarlılık oluşturmuş, dolaşım kolaylığı sağlamıştır.

Görsel 5. Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi Tanıtım Filmi (URL-9)

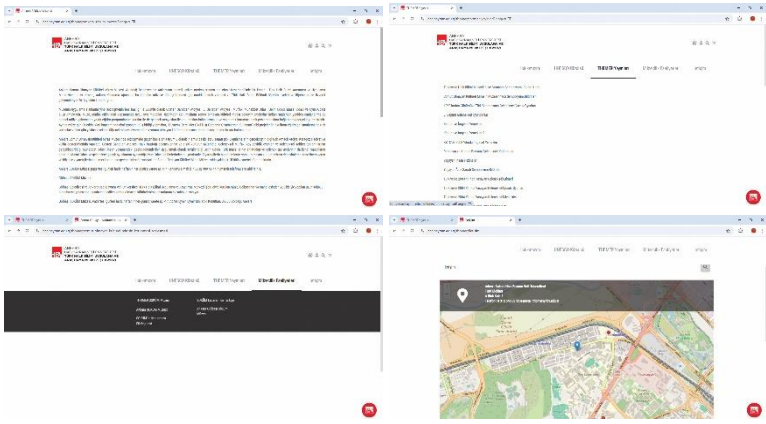
Web sayfasında yer alan görsellerin ya da müzeye ait tanıtım filminin (Görsel 5) oluşu sayfadaki hızı yavaşlatmamış bu da sayfanın özelliğini olumlu yönde etkilemiştir. Ses ve video gibi araçların kullanılması sayfadaki

etkiyi artırmaktadır (Keş, 2009: 46). Tanıtım filminde site kullanıcısı, müzede neler yapıldığı konusunda genel anlamda haberdar edilmiştir. 3 dakika 15 saniye süren filmde halkın geleneksel yapısı arka fondan gelen müzikle desteklenerek belirli bir ahenk içerisinde verilmiştir. Bu bağlamda ziyaretçileri olumlu yönde etkileyeceği kurumsal yapıyı destekleyeceği düşünülmektedir.

Türkiye'deki kültür mirasının yaşatıldığı örneklerden bir tanesi de Ankara Hacı Bayram Veli Türk Halk Bilimi Araştırma Merkezine bağlı olan Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesidir. 2013 yılında kurulan müze Altındağ Belediyesinin Hamamönü'nde bulunan konağı araştırma merkezine tahsis etmesi sonucu Ankara kalkınma ajansının da maddi desteği ile kurulmuştur (URL-10). Geçmiş yaşantıların aktarıldığı müzede canlandırmalar, gösteriler, uygulamalar yapılmaktadır.

Kullanılan renk kurumun kimliğini yansıtır. Sitede kullanılan logo tasarımı ile algıda seçicilik sağlanarak çağrışım kolay yapılmaktadır (Güzelcik, 1999: 186). Üniversiteye bağlı olan müzenin web sayfa tasarımı kurumsal yapıyı sergilemektedir. Kullanılan renkler birbirini tamamlamaktadır. Renk kullanımı uygundur. Tasarlanan sayfada metinler ve yayınlar bulunmakla birlikte bu unsurları yansıtacak herhangi bir görsel içerik gözlenmemiştir. Kurumu yansıtan web sayfaları görsel ve bilgi akışı açısından uygun nitelikte tasarlanarak, farklılık ve kullanıcı dostu olma özellikleriyle kuruma avantaj sağlayacaktır (Özdemir, 2017: 345). İçerik analizinde belirlenen görsellik ve bilginin uyumu ilkesiyle sayfa yapısı çelişmektedir. Tasarım açısından sitenin içerikle uyumlu görsellerle desteklenmesi ve geliştirilmesinin kurum imajında olumlu yönde etkisi olacağı düşünülmektedir. Web tasarımı yapılırken kullanılan font sayısı, karakter, yazı boyutu, biçimi, satır uzunluğu, oluşturulan boşluklar (espas), hizalama çözümlenmesi gereken tipografi sorunlarıdır (Birol, 2023:115; Pektaş, 2001: 4). Tırnaksız olarak yazılan metin bilgilerini alt fonla zıtlık oluşturacak şekilde kullanılması rengi olumlu açıdan desteklemektedir. İçerik analizinde belirtilen grafikte gösterilen arka plan ve metin arasındaki uyum 5-6 olarak gözlemlenmiş yüksek değerdedir. Renk uyumu açısından uyumludur. Punto küçüklüğü ve boşluğun harfler arasında az olması sayfayı ziyaret eden okuyucunun belirli güçlüklerle karşılaşacağı sorununu düşündürmektedir. Satırlar arasındaki boşluk rahat algılamaya olanak verirken boşluğun az olması görmede karışıklığa sebebiyet vermektedir (Pektaş, 2001: 5). Satırlar arasındaki espas (boşluk) kullanımı (kelime yüksekliğinin ½) ölçütüyle uyumlu değildir. Sayfada oluşturulan satırlar arası boşluğun uygun şekilde artırılması okunabilirlik özelliğini yükselterek sayfadaki yapıyı güçlendireceği düşünülmektedir. Sayfa yapısının içerik analizi yapılırken aşağıda verilen tanımlar doğrultusunda bazıları ile uygunluk gösterse de çoğu özelliği açısından uyumsuz olduğu, sayfadaki tipografi düzeninin geliştirilmesi gerektiği gözlenmiştir. Yazının okunabilirliği ilkesi ile uyumsuzdur. Sayfada karışıklığa izin verilmemiş olabildiğince sade bir yapı inşa edilmiştir. Tasarlanan sayfada fazla sayıda

karmaşık öge kullanılmamalıdır (Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 9). Yalınlık ilkesi ile uyumludur. Sayfayı ziyaretçinin tercih etmesi için hız önemli bir etkendir. Web sayfalarının hızında 1 saniyelik gecikme izleyici memnuniyetinde %16 azalmaya, geri dönüşünde %7 kayba neden olmaktadır (Nagy, 2013: 213). Sayfaya hızlı şekilde erişim sağlanabilmektedir. İçerik analizinde belirtilen hız ilkesi ile uyumludur.



Görsel 6. Ankara Somut olmayan Kültürel Miras Müzesi web sitesi (URL-11)

Site içerisindeki dolaşım kolaylığı menü adları ve başlıkların birbiriyle uyumlu olması ile bağlantılıdır (Keş, 2009: 166). Ana sayfaya rahat şekilde dönülmektedir. Menü ve butonların doğru şekilde çalıştığı saptanmıştır. Adres ve iletişim bilgisine kolaylıkla ulaşılabilmektedir. Sayfa yapısındaki tutarlılık temel ilkelerden bir tanesidir (Karataş, 2003: 147). Sayfaların birbirini tekrar etmesiyle sayfada tutarlılığın olduğu ve dolaşımı kolaylaştırdığı düşünülmektedir (Görsel 6). Etkileşimli olmasının yanı sıra yazı, ses, video gibi ögeleri barındıran web sayfa tasarımları diğer iletişim araçlarından üstün bir yapı sergilemektedir (Morkoç ve Doğan, 2014: 57). Tanıtım anlamında önemli rol üstlenen video ve sanal gezi ortamları bu amaçla önemlidir. Sayfada tanıtım videosu ya da sanal gezi alanına rastlanmamıştır.

Bulgular

Türkiye Millî Komisyonu raporlarında yer alan Türkiye'de somut olmayan kültürel miras ile ilgili faaliyet gösteren müzeler değerlendirilmiştir. Bunlardan web sitesi olan üç somut olmayan kültürel miras müzesi incelenmiştir. İncelenen verilerden hareketle içerik analizi ile ilgili tespit edilen unsurlar araştırmacıların belirlediği ilkeler doğrultusunda aşağıda tablo hâlinde sunulmuştur:

Tablo 1. Abed ve Akçi, 2023: 16; Birol, 2023:112; Güngür ve Alpan, 2017:146-150; Fırlar ve Okat Özdem, 2013: 6-7; Karataş, 2003: 145 'den uyarlanmıştır.

İlke	***Ölçütler***	***Müzeler***					
		Bursa Yaşam Kültürü Müzesi (2018)		***Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi NEVÜ Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi (2019)***		***Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi (2013)***	
		Var	***Yok***	***Var***	***Yok***	***Var***	***Yok***
Yalınlık	Sayfanda sadeliğin hâkim olması	+		+		+	
Renk Uyumu	Logoda bulunan renklerinin kullanılması	+		+		+	
	Renklerin (tamamlayıcı- zıt) olması	+		+		+	
Yazının Okunabilirliği	Başlıkların kullanılması	+		+			+
	Satırlar arasındaki espas (boşluk) kullanımı (kelime yüksekliğinin ½)	+		+			+
	Sayfa yapısında kullanılan renk uyumu	+		+		+	
Görsellik ve Bilginin Uyumu	Görsel ve bilginin aynı mesajı vermesi	+		+			+
Dolaşım Kolaylığı	İstenilen bilgiye kolay erişim olması	+		+		+	
Menülerin İşlevselliği	Buton ve menülerin aktif olarak çalışması	+		+		+	
Hız	Sitenin hızlı açılır olması	+		+		+	
Tutarlılık	Sayfaların renklerinin birbiriyle uyumlu olması	+		+		+	
	Menü ve butonların aynı yerde olması	+		+		+	
Sanal Gezi/Tanıtım Videosu	Önbilgi sunması	+		+			+

Tablo 1 incelendiğinde Bursa Yaşam Kültür Müzesi ve Kapadokya Yaşayan Miras Müzesinin yalınlık, renk uyumu, yazının okunabilirliği, görsel ve bilginin uyumu, dolaşım kolaylığı, menülerin işlevselliği, hız, tutarlılık, sanal gezi/tanıtım filmi ilkelerine uyumlu şekilde hareket ettiği gözlenmiştir. Tutarlılık ilkesi açısından Kapadokya Miras Müzesinin içerik analizindeki ölçütü yerine getirse de giriş sayfasında bulunan yazı tipi ile iç sayfalarında bulunan yazı tipinin aynı olması sayfalar arası tutarlılığı artırması açısından etkili olacağı düşünülmektedir. Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesinde ise yalınlık, renk uyumu, dolaşım kolaylığı, menülerin işlevselliği, hız, tutarlılık ilkeleri ile uyumluluk gösterirken, yazının okunabilirliği ilkelerinden başlık kullanılması ve satırlar arası espas kullanımı ölçütü ile görsel ve bilginin uyumu, sanal gezi/tanıtım filmi ilkelerinde eksiklikler olduğu belirlenmiştir. Tasarım anlamında sayfa yapıları etkileşimli olarak geliştirildiği takdirde etkinin artırılacağı ve ziyaretçilerin sitede daha çok dolaşım sağlayacağı düşünülmektedir.

Sonuç

Dijital dünya, teknolojideki son gelişmelerle, teknik, kullanım ve yapısı açısından her geçen gün ilerleme sağlamaktadır. Tasarlanan web sayfaları, hazırlanan sanal gezi ortamları, tanıtım filmleri ile izleyiciyi hızlı, akıcı, gerçek ya da gerçeğe yakın görsellerle etkisi altına almaktadır. Gelişimlerin bu safhasında hazırlanan dijital tasarımlarla gezilerin sanal âlemde hızlı, tutarlı ve etkili şekilde yapılması, kullanıcının ekranda eğlenceli, duruma göre bilgilendirici zaman geçirmesi amaçlanmalıdır. Kullanıcı odaklı bir dijital ortam geliştirilerek etkileşimli, sanal gezilerin oluşturulması sağlanabilir. Somut olmayan kültürel miras müzelerinin genel anlamda web sayfasını ziyaretçilere ulaşmak ve belirli bilgileri aktarmak için bir araç olarak gördüğü gerçeği ile beraber bu yapıdan özenli olarak faydalanılmadığı dikkat çekmektedir. Teknolojiyi günümüzde kullanan her kesimden insan olsa da, dijital alanın özellikle uygun ortam ve toplumlarda daha rahat ve kuvvetli kullanıldığı gerçeği unutulmamalıdır. Genç kitle tarafından benimsendiğini düşündüğümüzde, ileriki kuşaklara aktarılmalarını rahatlıkla sağlayacak, sürdürülebilir, nitelikli, kültürel mirasla uyumlu tasarımlar geliştirilmelidir. Somut olmayan kültürel mirası anlatan web sayfalarında yaşatılan ve örneklerle gösterilen uygulamaların web sitelerinde de görünür olması, sanal gezilerin oluşturulması, dijital teknoloji ile uyumlu hâle getirilmesi ile kültürün sürdürülebilirliğine yönelik nitelikli bir etki sağlayacaktır. Web sayfalarında bulunan nesilden nesle aktarımların tanıtılması ve korunmasında kullanılan doğru bilgi, belge, aktarımlar, mirasla ilgili etkili görseller toplum kültürünün daha bilinçli şekilde olmasına, aktarımların doğru şekilde yapılması ile bilinçlenen toplumun kendini diğer toplumlara net olarak anlatmasına ve tanıtmasına katkı sağlayacaktır. Dijital ortamdaki gelişim, zengin olan kültürel mirasımızı daha etkin şekilde tanıtmamıza aracı olmaktadır. Bu yolla etkileşimli tanıtım ve aktarımlar sağlanabilir. Teknoloji, doğru kullanıldığında sürükleyici, sürdürülebilir tasarımların elde edilmesi,

bilgilerin aktarımlarının tipografi ile okunaklı şekilde oluşturulması, bütünleyici unsur olarak ekranlarda, tanıtımlarda var olan niteliğin yükseltilmesini sağlayabileceği düşünülmektedir.

İncelenen tüm veriler doğrultusunda dijital tasarımcılar, müze yöneticileri veya politika yapıcılar için konuya ilişkin bazı somut önerileri şu şekilde vermek mümkündür:

- Pandemi sonrası dijital ortamdaki müzeciliğe önem verildiği gözlense de tanıtım anlamında eksikliklerin olduğu, sayfaların ziyaret edilebilirliğini artırabilmek için uzmanlardan yardım alınarak sayfaların yapılandırılması önerilebilir.
- Tasarımlar yapılırken görsel dengeye özenle yaklaşılmalıdır.
- Sade, hızlı, kullanışlı, tutarlı ve ziyaretçilerle etkileşimli bir web sayfa tasarımı kültür miraslarımıza ve müzelerimize fayda sağlayacaktır. Aynı zamanda müzeleri ekonomik olarak güçlendirecektir.
- Konuyla ilgili kişilerin gereken desteği vererek kültürel mirasımızın dijital ortamda da sürdürülebilirliğini desteklemeleri gerekmektedir.

Araştırmanın literatürdeki boşlukları doldurarak bundan sonraki çalışmalara katkı sağlaması düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abed, H, N, A. - Akçi, Y. (2023). Yeni medyada haber sitelerinin görsel iletişim ve tasarımı açısından incelenmesi: Türk haber siteleri örneği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi*, 22, 1-20.

Alakuş, A. - Aydın, B. (2015). Güzel sanatlar eğitimi bölümleri web sayfalarına ilişkin görsel bir analiz. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (53), 1-22.

Alat, B. (2018). Türkiye'de il belediye web sitelerinin işlevselliği üzerine bir araştırma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28 (1), 93-114.

Al-Ayyad, Y. - Al-Omari, M. (2015). The degree of availability of web design standards on Yarmouk University's website from the viewpoint of information and communication technology professionals. *Al-Manara Magazine*, 21(2), 1–28.

Alican, Ö. (2014). Esnek web (responsive web) sitesi tasarımında tipografi sorunları. *Yedi*, 12, 85-91.

Bakan, U. - Karaaslan, İ. A. (2017). Bireysel farklılıkların sosyal sermaye oluşumuna etkisi: Facebook ve Lınkedın kullanıcıları üzerine karşılaştırmalı bir analiz. *Intermedia International e-Journal*, 4 (6), 77-94.

Bayraktar, S. (2019). Türk Hava Yolları web sayfasının görsel-içerik çözümlemesi. *Uluslararası Turizm Ekonomi ve İşletme Bilimleri Dergisi*, 2 (2), 276-284.

Birol, E. (2023). Türkiye'de en çok ziyaret edilen pazaryeri web sitelerinin görsel tasarım süreci. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 8 (1), 107-131.

Boztepe, H. (2013). Halkla ilişkilerin kurum ile hedef kitle arasında ilişki oluşturma amacı ve kurumsal web sayfalarının diyalojik halkla ilişkiler aracı olarak kullanımı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (20), 86-104.

Carter, R. - Meggs, P. B. - Day, B. (2012). *Typographic design: Form and Communication*. United States of America: John Wiley & Sons.
Cevher, N. (2024). Türkiye'deki müze web sitelerinin değerlendirilmesi: Kültür ve Turizm Bakanlığı örneği. *Bilgi Yönetimi*, 7 (1), 110-122.
Ergün, M. vd. (2008). Web sitelerinin çeşitli özellikleri ve eğitim kurumları web sitelerine yansımaları. *Kuramsal Eğitimbilim*, 1 (1), 2-19.
Fırlar, B. – Okat Özdem, Ö. (2013). Web tasarımının önemi: destinasyon web sitelerinin görsel tasarımlarının değerlendirilmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4 (7), 5-16.
Gökmen, M. - Özen, Ö. (2023). Türkiye'de kalkınma ajansları ve Batı Akdeniz Kalkınma Ajansı (BAKA) web sitesinde yayınlanan tanıtım filmlerinin içerik analizi. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, 14 (52), 22-40.
Güngür, P. - Alpan, G. B. (2017). Bir eğitim kurumu olarak üniversite web tasarımlarının incelenmesi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 141-158.
Güzelcik E. (1999). *Küreselleşme ve İşletmelerde Değişen Kurum İmajı*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
Karataş, S. (2003). Öğretim amaçlı web sayfası tasarımında renk kullanımı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 139-148.
Keş, Y. (2009). *Elektronik yayıncılık ve web tasarım*. İstanbul: Hiperlink Eğit. İlet. Yay. San. Tic. Ve Ltd. Sti.
Kızgındemir, M, C. (2024). Devletlerin dijital hizmetlerinde tasarım sistemlerinin önemi, Global örnekler ve Türkiye'nin ihtiyaçları. *Sanat Yazıları*, 51, 637-653.
Koloğlu, T. (2015). Web tasarımında işlem basamakları ve renk seçimlerinde bilinmesi gerekenler. *Küresel Mühendislik Çalışmaları Dergisi*, 2 (2), 51-61.
Kubat, Ö. Z. (2020). Sanal müzelerde arayüz tasarımı: Ahmet Yakupoğlu Sanal Müzesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (55), 1564-1574.
Kubat, Ö. Z. (2019). E-ticaret sitesi logolarının grafik tasarım bağlamında dikkat çekiciliği. Inces 2019-*International Congress of Science Culture and Education Full Text Book*. Konya, İstanbul, Ankara: Çizgi Kitapevi.
Morkoç, D. K. - Doğan, M. (2014). Üniversite "web" sitelerinin tanıtım amaçlı kullanımı: Üniversitelerin turizm bölümleri üzerine bir araştırma. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 1, 56-66.
Nagy, Z. (2013). Improved speed on intelligent web sites. *Recent Advances in Computer Science*, 1(14), 215-220.
Nuryanti, W. (1996). Heritage and postmodern tourism. *Annals of Tourism Research*, 23 (2), 249-260.
Özdemir, B. İ. (2017). Kurum imajının hedef kitleye aktarılmasında kurumsal web sayfalarının rolü üzerine bir inceleme. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4 (12), 344-360.
Serbest, K. (2020). Kültür aktörlerinden internet fenomenlerine doğum ve evlilik ile ilgili uygulamalar. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5, 48-69.
Soylu, B. Ç. - Şahin, B. (2023). Somut olmayan kültürel miras araştırmalarında koruma - kullanma ve turizm. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 359-377.
Tanışık, S. (2024). Üniversite web sitelerinin kullanılabilirlik sorunları üzerine bir araştırma: Başkent Üniversitesi örneği. *Bilim Eğitim Sanat ve Teknoloji Dergisi*, 8 (1), 22-43.
Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar*. 1. Baskı, Ankara: Detay Yayınları.

Thwairan, N, S, D. (2024). Analyzing the impact of visual elements in website design on user experience and interaction. *International Journal of Religion*, *5* (10), 1608-1619.
Tussyadiah, I. P. - Fesenmaier, D. R. (2009). Mediating tourist experiences access to places via shared videos. *Annals of Tourism Research*, 36 (1), 24–40.
Türker, A. - Çelik, İ. (2012). Somut olmayan kültürel miras unsurlarının turistik ürün olarak geliştirilmesine yönelik alternatif öneriler. *Yeni Fikir*, 9, 86-98.
Türker, A. - Çelik, İ. (2014). Somut olmayan kültürel miras unsurlarının turistik ürün olarak geliştirilmesine yönelik alternatif öneriler. *Yeni Fikir*, 1 (12), 80-90.
Yaralı, M. C. - Özçelik, B. Ö. (2023). Dijital doğal ve kültürel miras turizminin gelişimine etkisi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, İhtisaslaşma Özel Sayı*, 13, 246-264.
Yurtseven, H, R. vd. (2013). *Örneklerle sosyal bilimlerde araştırma yöntem ve teknikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Kültür. https://sozluk.gov.tr (Erişim: 12.07.2024)
URL-2: Somut olmayan kültürel miras listelerinde Türkiye. https://www.unesco.org.tr/Pages/126/123/UNESCO-Somut-Olmayan-K%C3%BClt%C3%BCrel-Miras-Listeleri (Erişim: 17.07.2024)
URL-3: "Suzhou Müzesi". https://www.szmuseum.com/En/Home/Index (Erişim: 29.01.2025).
URL-4: Bursa yaşam kültürü müzesi. https://www.bursamuze.com/bursa-yasam-kulturu-muzesi (Erişim: 30.12.2024).
URL-5: Bursa yaşam kültürü müzesi. https://www.bursamuze.com/bursa-yasam-kulturu-muzesi (Erişim: 30.12.2024).
URL-6: Bursa yaşam kültürü müzesi sanal gezi. https://www.bursa.bel.tr/panorama/sanalmuze/yasam-kulturu-muzesi/index.html (Erişim: 30.12.2024).
URL-7: Kapadokya yaşayan miras müzesi. https://mirasmuzesi.nevsehir.edu.tr/tr/doktor-haci-nuri-bey-konagi (Erişim: 30.12.2024).
URL-8: Kapadokya yaşayan miras müzesi. https://mirasmuzesi.nevsehir.edu.tr/tr (Erişim: 30.12.2024).
URL-9: Kapadokya yaşayan miras müzesi tanıtım filmi. https://mirasmuzesi.nevsehir.edu.tr/ (Erişim: 30.12.2024).
URL-10: Ankara somut olmayan kültürel miras müzesi. https://hacibayram.edu.tr/thbmer/ankara-sokum-muzesi?lang=tr-TR (Erişim: 31.12.2024).
URL-11: Ankara somut olmayan kültürel miras müzesi. https://hacibayram.edu.tr/thbmer/thbmer-yayinlari?lang=tr-TR (Erişim: 31.12.2024).

Extended Summary

Cultural heritage is a foundation that forms the society, ensures its existence and accelerates its development. This foundation is a set of values that enables people to recognise their own culture while at the same time explaining how they exist. It is a chain of continuous wholes that connects the past and the present and is passed down through generations. This chain is divided into two parts as tangible and intangible cultural heritage. In short, tangible cultural heritage includes elements such as monuments and structures with historical value. It has reached today by merging with the meaning and value it has gained and has turned into a sustainable formation. Intangible cultural heritage is a set of values such as customs,

traditions, rituals, practices and beliefs that have been passed down verbally from the past to the present. This is reflected in the development of the people, in their character, in what they do or will do. Understanding a person begins with recognizing their values and culture. In this context, getting to know the cultural heritage of societies has an attractive effect. The most convenient and perhaps the most comprehensive way to discover the cultural heritage of a society is to navigate the digital environments that describe the cultural structure of that society. Digital studies, which are put forward in the promotion phase of intangible cultural heritage, evidence the culture of each nation with the why and how and provide an easy understanding. This article evaluates the contribution of intangible cultural heritage and new generation digital designs to promotion and its creative possibilities. The accessibility and impact of promotions are examined and examples of successful practices are given. Web sites, virtual travel environments, promotional videos, which address the intangible cultural heritage, have been analysed with emphasis on compliance with design principles, legibility, composition and correct use of structures. Observation method, one of the qualitative research methods, was used in the study. Progress in digital development is an important step in the dissemination, preservation, archiving and transmission of a society's culture. Through these digital platforms, cultural heritage is more easily transmitted from generation to generation. The correct use of technology and conscious users have accelerated this process, and they have advanced the exploration concern without harming their economic expenses. The fact that traditions, customs and practices, which are among the intangible cultural heritage, can be learnt correctly by different societies with the developments in the digital environment has facilitated integration and interaction. Along with the digital development of the intangible cultural heritage, the integrity, function and attractiveness of web pages in terms of design, the applications under consideration, virtual reality studies, technology and human interaction were examined, and the results were evaluated interdisciplinarily. The study aims to ensure the sustainability of cultural heritage by combining intangible cultural heritage with technology in digital environment for future generations and presenting and reflecting it in a style suitable for design principles. It is aimed to be a source for the studies to be carried out.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Aouthor's Note:* Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlik Grafik Anasanat Dalı'nda devam etmekte olan "Anadolu Coğrafyasında Somut Olmayan Kültürel Miras Bağlamında Dede Korkut Anlatılarının Kinetik Tipografi İle Tasarlanması" adlı tezinden hareketle hazırlanmıştır./*This article is based on his thesis titled "Designing Dede Korkut Narratives with Kinetic Typography in the Context of Intangible Cultural Heritage in Anatolian Geography", which is still being completed at Hacettepe University Institute of Fine Arts, Graduate School of Fine Arts, Department of Graphic Arts.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her iki yazarın da katkısı eşit orandadır./ *Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 26.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1556581
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 297-320.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÜÇ ÇAĞDAŞ ŞAİR: HAŞMET, KOCA RÂGIB PAŞA VE FITNAT HANIM DİVANLARINDA DEĞERLİ TAŞLAR

♦

THREE CONTEMPORARY POETS: PRECIOUS STONES IN THE DIVANS OF HAŞMET, KOCA RÂGIB PAŞA AND FITNAT HANIM

Gülşah Gaye FİDAN*-Ceren GÖNÖNÜ**

ÖZ: Değerli taşlar, ihtişamın, gösterişin, süsün yansıması olmasının yanı sıra şifaî etkileri olması yönüyle de yüzyıllardır insan hayatında önemli bir yer edinmiştir. Sosyal, kültürel ve ekonomik hayatta sıkça kullanılan bu taşlar özellikle sevgilinin güzelliğini tasvir aracı olmaları yönüyle edebî eserlerde sıkça zikredilmiştir. Klasik Türk edebiyatında da çeşitli benzetmelerle, mecazlarla veya doğrudan dile getirilerek kullanılmışlardır. Bu çalışmanın konusu 18. yüzyılın temsilcilerinden olan ve aralarında sıkı bir dostluk bulunan Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım'ın divanlarında geçen değerli taşlardır. Adı geçen edebî şahsiyetlerin divanlarında billûr, cevher, dür, elmas firûze, la'l, mînâ, yakut ve zümrüt taşları tespit edilmiştir. Bu taşlar hakkında bilgi verilerek klasik Türk şiirinde kullanım şekilleri üzerinde durulmuştur. Şairler, bu taşları gerçek anlamlarında mühür, kadeh gibi eşyalar veya küpe, gerdanlık, yüzük gibi takılar olarak anmışlardır. Ancak özellikle mecazi anlamlı kullanımlarda, sevgilinin güzelliğini tasvir ederken ve âşığın duygularını anlatırken bu taşları mecazi anlamlarıyla kullanmışlar ve böylelikle etkili bir dil oluşturmuşlardır. Çalışmada bu üç çağdaş şairin divanlarından seçilen beyitler örneklendirilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Değerli Taşlar, Haşmet, Koca Râgıb Paşa, Fıtnat Hanım

ABSTRACT: *Precious stones have occupied a significant place in human life for centuries, not only as a reflection of magnificence, ostentation, and ornamentation but also for their healing effects. These stones, frequently used in social, cultural, and economic life, have been particularly mentioned in literary works as a means of depicting the beauty of the beloved. They were also used in classicalTurkish literature with various similes, metaphors or directly expressed. The subject of this study is the precious stones mentioned in the divans of Haşmet, Koca Râgıb Pasha, and Fıtnat Hanım, representatives of the 18th century who shared a close friendship. In the literary works of the aforementioned personalities, crystal, gem, amber, diamond, turquoise, ruby, enamel, sapphire, and emerald stones have been identified. Information about these stones has been provided, focusing on their usage in classical Turkish poetry. Poets have referred to these stones as seals, cups, and objects of adornment like earrings, necklaces, and rings in their literal sense. However, especially in metaphorical usage, they have employed these stones with their figurative meanings, depicting the beauty of the beloved and expressing the emotions of*

* Doç. Dr.-Gaziantep Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Gaziantep- gozturk@gantep.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5437-7565)

** Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Gaziantep-crngnn91@gmail.com (Orcid: 0009-0001-5961-5064)

This article was checked by Turnitin.

the lover, thus creating an effective language. Selected verses from the divans of these three contemporary poets have been exemplified and explained in the study.

Keywords: *Classical Turkish Literature, Precious stones, Haşmet, Koca Râgıb Pasha, Fıtnat Hanım*

Giriş

18. yüzyıl, genel olarak Osmanlı Devleti coğrafyasında çeşitli karışıklıkların yaşandığı bir dönemdir. Pasarofça Anlaşması'nın imzalanmasıyla başlayan zevk ü sefa dönemi olarak bilinen Lale Devri, Patrona Halil İsyanı ile yerini siyasi kargaşalara bırakmıştır (Mengi, 2005: 204-205). Bu yüzyılda, toplumsal, sosyal ve ekonomik alanda ortaya çıkan karışıklıklara rağmen edebî alanda gelişim devam etmiş hatta bu dönemde şair kadrosu zirveye çıkmıştır. 18. yüzyılın devlet adamlarından biri olan Koca Râgıb Paşa; yüzyılın büyük şairleri Şeyh Galip ve Nedim'den sonra dönemin en önemli şairlerinin başında gelmiştir (Mermer vd., 2018: 547). Dönemin en meşhur kadın şairi olarak bilinen Fıtnat Hanım ve yine bu dönemin önemli isimleri arasında anılan, hicivleriyle tanınan Haşmet, 18. yüzyılın öne çıkan şairleri arasında yer almıştır.

Nâbi üslûbunun en büyük temsilcisi olarak kabul gören Koca Râgıb Paşa, şiirlerine hikmet gözüyle bakan, aşırı hayalden kaçan, sade ve pürüzsüz bir üslûba sahiptir. Şiirlerinde devlet adamlığının verdiği ağırbaşlılık, bilge kişilik görülür. Atasözleri ve deyimlere sıkça yer vermesi onun kalemini daha da güçlendirmiştir (Mermer vd., 2018: 547). Koca Râgıb Paşa devlet adamı kimliğinin yanı sıra konağında edebî bir muhit oluşturması yönüyle de şöhret kazanmış bir isimdir. Bu konak, dönemin şairlerinin uğrak noktası hâline gelmiş, Râgıb Paşa, burada Haşmet ve Fıtnat Hanım'la kurduğu dostlukları da ilerletmiştir (Mermer vd., 2018:548). Şairin bir divanı ve *Münşeât-ı Râgıb, Fethiyye-i Belgrad, Huneyniyye ve Tâ'ifiyye, Tahkîk ve Tevfîk, Mecmûa-i Râgıb Paşa, Sefînetü'r-Râgıb ve Defînetü'l-Metâlib, Aruz Risâlesi, Terceme'-i Matla'u's-Sa'deyn, Terceme'-i Ravzâtu's-Safâ* isimli toplam on eseri vardır.

Koca Râgıb Paşa'nın muhitinde en yakın dostu olan Haşmet, müderrislik ve kadılık görevlerinde bulunmuş âlim bir şairdir. Râgıb Paşa ile nerede ve ne zaman tanıştığı bilinmeyen şair, *Senedü'ş-Şuara* adlı mensur eserini Paşa'ya sunmuştur. Aralarında geçen fıkralardan yola çıkarak Haşmet'in dokuz yaşındayken Râgıb Paşa'yı tanıdığı ve nüktedan kişiliği ile onu etkilediği anlaşılmaktadır. Bu sayede dostluğunu kazandığı, Paşa'nın konağına misafir olarak girip çıktığı bilinmektedir. Paşa'ya sunduğu kasidesinde de bu yakınlığını belirtmektedir (Arslan ve Aksoyak, 2018: 3). 1754-1755 tarihlerinde Râgıb Paşa'nın, Halep'te vali iken Haşmet'i de yanına almış olabileceği düşünülmektedir (Kılıç, 2016: 152). Şairin bir divanı ve *İntisâbü'l-Mülûk, Senedü'ş-Şuarâ, Vilâdetnâme-i Hümâyun* isimli toplam dört eseri mevcuttur.

Babası kütüphane sahibi olan beş şeyhülislam soyundan gelen Fıtnat Hanım ise yaşadığı kültür çevresi sebebiyle oldukça bilgili, nüktedan ve yetenekli bir kadın şairdir. Yetiştiği ailenin bulunduğu görevler nedeniyle Koca Râgıb Paşa ile yolları kesişmiştir. Fıtnat Hanım sadrazamlık görevine yükselen Râgıb Paşa'ya bir tarih manzumesi sunarak kendisini tebrik etmiştir. Bu dostluk giderek artmış Paşa sadrazamlık görevindeyken de Fıtnat Hanım'ın şöhreti parlamıştır (Akün, 1996: 40). Râgıb Paşa'nın Fıtnat üzerinde tesiri büyük olmuştur. Hikemî tarzda şiirler yazarak o çizgide ilerlemiştir. Bu durum Paşa'ya yazdığı nazirelerle ortaya çıkar. Aralarındaki şakalaşmalarla, fıkralarla dostlukları sıklıkla dile getirilir. Fıtnat Hanım, Râgıb Paşa'nın şair ve âlimlerden oluşan sohbet meclislerine, edebiyat çevrelerine örtülü bir kıyafetle sık sık giderek kültüre ve bilgiye değer veren insanlarla görüşmüştür (Akün, 1996: 40). Şairin bir divanı bulunmaktadır.

Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım'ın kaynaklarda ortak gazelleri olduğu söylenmektedir ancak bu şiirler tespit edilememiştir (Kılıç, 2016: 155). Koca Râgıb Paşa, Fıtnat Hanım ve Haşmet'in nüktedan söyleyiş, hikmetli şiirler oluşturma gibi meziyetlerinin olması ve bu ekibin de merkez şahsiyetinin Koca Râgıb Paşa olması dönemin sanat çevresinde büyük bir şöhret kazanmalarına imkân sağlamıştır.

Bu çalışmada, üç çağdaş ve dost şair olan Koca Râgıb Paşa, Fıtnat Hanım ve Haşmet divanlarında yer alan değerli taşlar tespit edilerek bu taşlar etrafında oluşmuş inanışlar ve bunların şiire yansımaları örnek beyitlerle açıklanmaya çalışılacaktır. Değerli taşlarla ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında tarih alanında Sema Arslan (2021) tarafından "Mezopotamya'da Değerli Taşlar ve Kullanım Alanları" adlı bir doktora tezi, Uğur Arabacı (2022) tarafından ise "Orta Çağ İslam Dünyasında Değerli Taşlar: İnci, Mercan, Yâkût, Yeşim Taşı, Fildişi, Safir" adlı bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Bu çalışmalarda taşların çıkarıldıkları bölgeler, değerleri, kullanım alanları ve tarihî süreçte toplum hayatındaki yerleri hakkında bilgi verilmiş, alanları gereği edebî metinler bağlamında bir inceleme yapılmamıştır. Klasik Türk edebiyatı alanında ise Yeliz Toprak (2017) tarafından "Kanûnî Devri İhtişamının Divan Şiirine Yansıması Hayâlî, Bâkî Ve Taşlıcalı Yahyâ Divanlarında Değerli Taşlar" isimli; Meryem Yılmaz (2008) tarafından ise "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'nde Değerli Taşlar" isimli birer yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Yapılan bu çalışmalarda zikredilen dönemlerde yaşamış olan şairlerin divanlarında geçen değerli taşlar tespit edilmiş ve ilgili beyitler açıklanarak bu taşların klasik şiirde ne şekilde kullanıldıkları verilmiştir. Görüldüğü üzere bu çalışmalar XVI. ve XVII. yüzyılda yaşamış bazı şairlerin divanları üzerine yapılmış olup XVIII. yüzyıl ile ilgili özellikle değerli taşlar üzerine yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Değerli taşların XVIII. yüzyıl klasik Türk şiirindeki kullanımına örnek teşkil etmesi için ise mezkûr yüzyılda yaşamış bütün şairlerin divanlarının taranması çok daha hacimli bir çalışmanın konusu olacağından bu makalede, aralarında dostane bir ilişki bulunan ve edebî

yönden birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunan Koca Râgıb Paşa, Fıtnat Hanım ve Haşmet divanları seçilmiştir.

Divanlarda Yer Alan Değerli Taşlar

Taş, insanoğlunun varoluşundan beri mücevher yapımından inşaat malzemesine; şifaî özelliklerinden kutsallık atfedilmesine kadar çeşitli alanlarda kendisine kullanım alanı bulmuştur. Tarih boyunca Mısır, Akad, Sümer, Babil vb. uygarlıklarda, Yunan kültüründe, İslam medeniyetinde hem maddi hem de manevi olarak değerini korumuştur. Türk tarihinde İslamiyet'in kabulünden önceki dönemlerde "yada"(yağmur, yat) taşı destanlara, efsanelere konu olmuştur. Taşlar hakkında, Türk tarihinde hastalıklara şifa, çocuk doğurmak, dilek ve adak, kar ve yağmur yağdırma gibi bereket verme inanışları hâkimdir (Tanyu, 1968: 34). İslamiyet'in kabulüyle de kimi taşların kutsallığına inanılmıştır. Bütün Müslümanların kutsallığına inandığı Hacer-i Esved İslam medeniyetinde önemli bir yere sahiptir. Tavafın başlangıç ve bitiş noktalarının işareti olan Hacer-i Esved, Hz. Muhammed'in hakemliğini gerektiren bir hadisede de yer almıştır. Şeytan taşlanarak Allah'ın buyruklarının yerine getirildiği, O'nun yolundan gidildiği bir Müslümanlık nişanesi olarak görülmektedir (Tanyu, 1968: 172).

Değerli taşlar, bilimsel metinlerden edebî metinlere kadar geniş bir yelpazede manzum ve mensur yazı türlerinde kendine yer edinmiştir. Edebî sanat çerçevesi içindeki metinlerde teşbih, istiare, telmih, hüsn-i talil vb. edebî sanatlar kullanılarak anlatımı daha etkili ve güzel kılmak konusunda önemli bir rol oynamıştır (Kutlar, 2005: 1).

Billûr

Arapça kökenli bir kelime olan "billûr", Farsçada " bilûr" adını alarak parlak, şeffaf, temiz ve saf kristal cam anlamlarıyla bilinmektedir (Devellioğlu, 2012: 119). Klasik Türk şiirinde genellikle âşığın gözyaşları parlak ve şeffaf olması yönüyle; sevgilinin de teni beyaz, pürüzsüz ve temiz olması bakımından billûra teşbih edilir. Aşağıdaki beyitte Fıtnat Hanım bu genel teamüle uygun bir şekilde sevgilinin bembeyaz baldırını billûra benzetmektedir. Sevgilinin teni o denli parlak, pürüzsüz ve beyazdır ki bir billûr gibi parlamaktadır. Onun parıltısını görenler güneş ışığı zannetmektedirler:

Olınca âteşin efşân tutdı 'âlemi nûrı
Şu'â'-ı mihr zann itdi görenler sâk-ı billûrı

(Fıtnat Hanım, m.8)

(Senin ateşin saçılınca nûrı âlemi sardı; billûr baldırını görenler güneş ışığı zannettiler.)

Bir başka beytinde Fıtnat Hanım sâkînin la'l renkli dudağından sarhoş olduğu için onun sunduğu billûr kadehteki şarabı istemez:

Neylerüz sâkî şarâb-ı sâgar-ı billûruñı
Câm-ı la'lüñle senüñ mestâne olmışlardanuz

(Fıtnat Hanım, G.20/3)

(Saki billûr kadehteki şarabı ne yaparız, biz zaten senin kırmızı dudağının kadehinden sarhoş olmuşuz.)

Haşmet'e ait olan aşağıdaki beyitte ise Fıtnat Hanım'ınkine benzer bir kullanım söz konusudur. Şair, billûru parlak olması yönüyle kadehin bir niteliği olarak ele almıştır. Billûr kadeh içerisindeki yakut (kırmızı) renkli şarabı görünce sevgilinin dudaklarının yansıması sanmıştır:

Leblerin aks etdi sandım sâkiyâ yâkûtveş

Sırçalı bir bâde gördüm sâgar-ı billûrda

(Haşmet, G. 208/5)

(Ey Saki! Billûr kadehte sırçalı bir bade görünce yakut gibi olan dudağın yansıması sandım.)

Klasik Türk edebiyatında daha çok sevgilinin duruluğuna, temizliğine, parlak tenine atfedilen bu özellik Râgıb Paşa'nın beytinde Fıtnat Hanım'dan farklı olarak hikemî bir özellik kazanmıştır. Beyitte kendisini olduğundan farklı göstermeye çalışan yetersiz kişilere dair tariz söz konusudur. Billûr burada değerli eşya özelliği dışında temizliği ve saflığı sembolize ederek soyut anlamda kullanılmıştır. Şaire göre hüner sahibi bazı insanlar billûr kadeh gibi saf ve temiz görünmeye çalışsalar da ayıpları ve kusurları o billûru çatlatır ve tıpkı şarabın çatlak kadehten sızdığı gibi ayıpları ve kusurları da o çatlaklarından sızar, âşikâr olur:

Pür-hüner olsa da mânend-i şikâf-ı billûr

Kişi setr eyleyemez ayb-ı denâet görünür

(Koca Râgıb Paşa, G.37/6)

(Kişi hüner sahibi olsa da çatlak billûr (kadeh) gibi ayıbını ve kusurunu gizleyemez.)

Bir başka beytinde şair sevgilinin beyaz parlak bedenini billûra benzetmektedir. Ancak bir ramazaniyeden alınan bu beyitte iftar vakti şair sevgilinin billûr bedeninden ziyâde gümüş nargileyi arzulamaktadır:

Hoş gelür dilber-i billûr-beden vaslından

Vakt-ı iftâre gelen nârgil-i sîm-endâm

(Koca Râgıb Paşa, K3/9)

(İftar vakti gelen gümüş nargile billûr bedenli dilbere kavuşmaktan daha hoş gelir.)

Cevher

Arapça kökenli bir isim olan cevher sözlüklerde maya, öz; sıklıkla da elmas, değerli taş anlamlarıyla kullanılır. Çoğulu cevâhir olan cevher, gevher, güher ve mücevher isimleriyle de kullanılmaktadır. Edebî terim olarak ise sadece noktalı harfler hesap edilerek ve ebced hesabı ile yazılan, sıklıkla manzum bir tarih açıklaması içeren; felsefi terim olarak ise kendi başına var olan ve gerçekleşmesi için başka bir nesneye ihtiyaç duymayan demektir.

Ayrıca, Horasan ve Şam'da eski zamanlarda üretilen kılıçların demirlerinde ortaya çıkan siyah ve beyaz dalgalı benekler ve çizgiler, ustalık düzeyi hakkında bir gösterge olarak kabul edilirdi (Devellioğlu, 2012: 155). Güher sözcüğü de "gevher" sözcüğünün Farsça muhaffefi olan bir isimdir (Devellioğlu, 2012:341). Mücevher sözcüğü ise cevher ile süslenmiş, elmaslı anlamının yanı sıra güzel sanatlar terimi olarak geometrik süsleme motifi manalarında kullanılmaktadır (Devellioğlu, 2012: 823).

Değerli taş, gevher, mücevher manalarıyla kullanılan cevher ve mücevher Klasik Türk edebiyatında çokça kullanılan meşhur taşlar arasındadır. Klasik Türk şiirinde göze çekilen sürme cevher olarak ve genellikle de sevgilinin ağız ve dudağı olarak anılır. Sevgiliye kavuşma çabasıyla âşığın gönlüne teşbih edilir. Şairin gözyaşı, vuslat çabası uğruna ağlayışları, yağmur taneleri, sevgilin teri yine mücevhere teşbih edilir. İnanışa göre cennet de cevherle dolu olması bakımından zaman zaman şiirlerde anılmıştır (Pala, 2004: 90).

Klasik Türk edebiyatında sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan dişleri beyaz, parlak ve sıra sıra olması bakımından inciye benzetilir. Tasavvura göre sevgilinin dişleri inci, ağzı da o incileri saklayan hazinedir. Sevgili tebessüm ettiğinde hazineye benzeyen ağzı açılır ve inci gibi olan dişleri görünür. Bu yönüyle sevgilinin dişleri ve ağzı değerli bir cevherdir. Aşağıdaki beyitten de anlaşılacağı üzere değerli bir hazineye işaret eden cevher sevgilinin eşi benzeri olmayan güzelliğiyle özdeşleştirilmiştir. Gönül, sevgilinin ağzındaki sırlardan haberdar olmak isteyip ona sorunca sevgili bu soruyu küçük bir tebessümle karşılamış ve o eşsiz mücevher güzelliğindeki parlak, beyaz dişleri görünmüştür:

Göñül dil-dâra esrâr-ı dendânından haber sormış
Tebessüm eyleyüp bir gevher-i nâ-yâb göstermiş
(Fıtnat Hanım, G.25/2)

(Gönül, sevgilinin dişlerinin sırlarından haberdar olmak istemiş; sevgili de tebessüm ederek benzersiz cevherlerini göstermiş.)

Râgıb Paşa'nın kendisinden övgüyle bahsettiği aşağıdaki beytinde ise kendi sözlerini birer mücevhere benzettiği görülmektedir. Herkesin kendi gibi şiir söyleyemeyeceğini de belirten şaire göre, sevgilinin üstün güzellik unsurlarını herkes anlatmak ister ama kimse o güzelliği tasvir etmek için kendisinin mücevher kıymetindeki sözlerini bulamaz, kullanamaz. Hikemî bir bakış açısına sahip olan beyitte herkesin her işte başarılı olamayacağı söylenmektedir.

İster ammâ leb ü dendânuñı vasf eyleye yar
Bahr-ı endîşede herkes dürr ü gevher bulamaz
(Koca Râgıb Paşa, G.82/5)

(Sevgilinin dudağını ve dişlerini tasvir etmek ister ancak düşünce denizinde herkes inci ve cevher bulamaz.)

Râgıb Paşa'nın yukarıdaki beytine paralel olarak Haşmet'in de sözcükleri yani şiiri cevhere benzettiği görülmektedir. Ancak Haşmet burada kendi şiirini değil kasidesini sunduğu kişiyi yani memduhunu övmektedir. Şair, bahariyesinde belirttiği gibi kaleminden dökülen vecizeleri ve hikmetleri cevhere benzetmiştir. Öyle ki onun kaleminden dökülen her bir sözcük hikmet bulutundan yağan mücevher yağmurları gibidir:

Nefha-i nâtıkası revnak-ı eşcâr-ı merâm
Reşha-i kilk-i teri ebr-i güher-zây-ı hikem

(Haşmet, K.17/23)

(Sözlerindeki esinti, arzu ağaçlarının parlaklığı; taze kaleminden akan damlaları cevher saçan hikmet bulutudur.)

Tasavvuf anlayışına göre "cevher-i asli", "cevher-i zat" ifadeleri ile insana yaradılışı sırasında Allah tarafından yerleştirilen özü belirtir (Uludağ, 2001: 116). Araz ise kendi başına var olamayan ve varlığı başka bir şeye bağlı olan durum ve özellik için kullanılan bir terimdir. (Pala, 2004: 25). Araz geçici, cevher ise kalıcıdır. Tasavvufta cevher Allah'tır, O'nun dışındaki her şey ise arazdır. Örneğin toprağın var olabilmesi için başka bir şeye ihtiyacı yoktur, bu nedenle toprak bir cevherdir. Rengi ise arazdır çünkü çeşitlilik arz eder (Pala, 2004: 89-90). Kendi başına bulunan ve varlığı başka bir şeye muhtaç olmayan öz varlığa cevher denilmektedir. Elmas bir cevher onun parlaklığı ve sertliği ise araz olarak kabul edilir. Asıl olan öz yani elmas olmasa onun parlaklığının ve sertliğinin bir manası kalmayacaktı (Şentürk, 2017: 401). Hikemî anlayışla ele alınan Haşmet'in aşağıdaki beytinde, kişinin cevheri pahalı, süslü şeylerde değil insanın kendi özünde arayarak vahdete erişeceği ve tek gerçek cevhere ulaşacağı üzerinde durulmaktadır. Hakikate ulaşmak ancak insanın kendi içindeki cevhere erişmesiyle mümkündür:

Zîb ü zîverde degil cevher-i zâtım Haşmet
Çekemem ârıza-ı sıkletini a'râzın

(Haşmet, G.152/5)

(Ey Haşmet! Benim zatımın cevheri (özü) güzellikte ve süste değil, arazın sıkıntısını, ağırlığını çekemem.)

Koca Râgıb Paşa da aşağıdaki beytinde cevheri tasavvufi zeminde ele alarak vahdete erişme konusunda sebeplerin sadece vesile olduğunu asıl fiili gerçekleştirenin, buna izin verenin ise yüce Allah olduğunu belirtmektedir.

Kâbiliyyetdir eyleyen güher
Katre-i feyz-i Hak kuvâ iledir

(Koca Râgıb Paşa, G.65/6)

(Gühere kabiliyet veren Hakk'ın feyzinin katresidir, cevher eyleyen de kabiliyettir.)

Fıtnat Hanım ise dünyanın geçici olduğunu dünyayla alakalı süs, ziynet, makam, mevki gibi metaların da itibar getirmeyeceğini

söylemektedir. Esas olan ise kişinin âlim, ârif olması ve hakkı bilmesidir. Bilginin saf mücevheriyle süslenen kişi asıl itibarı elde eder:

Fıtnatâ ârâyiş-i dünyâya itmez i'tibâr
Gevher-i pâk-i ma'ârifle o kim zînetlenür
(Fıtnat Hanım, G.12/6)

(Ey Fıtnat! İlimin temiz cevheriyle süslenen kimse dünyanın süsüne itibar etmez.)

Dür

Dür, inci anlamına gelmektedir ve lü'lü', leâl, mürvârîd, le'âl, le'âlî gibi isimlerle de karşılanmaktadır. İstiridyelerin içinde meydana gelen parlak, katı, sadefli yapısıyla dikkat çeken inci yuvarlak veya armut şekillidir. Doğal bir şekilde oluşan incileri, inci midyesi ve çeşitli türleri olan istiridyeler üretir. İstiridyenin açılıp kapanan kabuklarına da sadef adı verilir. İncinin oluşum süresi ortalama altı yıldır (Kocabaş, 2006: 129-130). Değerli incinin oluşumu istiridyenin kabuğunun iç yüzeyini kaplayan sadefin parlak, saf ve düzgün bir yapıda olmasına bağlıdır (Ünalan, 2008: 58).

Kur'ân-ı Kerim'de adı geçen birkaç değerli taştan biri olan inci Hadis-i Şeriflerde cennetle bağdaştırılmıştır. Kenarları inci olan ırmak yatakları, inciden yapılmış köşk ve saray betimlemeleri vardır (Kocabaş, 2006: 131).

Klasik Türk edebiyatında, büyüklüğü ve parlaklığıyla öne çıkan inci, sevgilinin dişlerine ve terine, vuslata; âşığın gözyaşlarına; şairin şiirine ve güzel söze benzetmelik olarak kullanılmaktadır. Rivayete göre, sadef nisanda sahile çıkar ve midyeye benzeyen kabuğunu açar, o esnada yağan nisan yağmuru karnına düşer ve sadef denize geri dönermiş. Karnında bu tuzlu su acı verici bir duruma dönüşünce, bu ızdıraptan kurtulabilmek için sıvı salgılamaya başlarmış. Bu sıvılar donarak birbirlerine yapışır sonuçta inci oluşurmuş. Sadef, iki yağmur tanesinden fazlasını yuttuğunda inci küçük olurmuş. En değerli inci ise büyük ve yuvarlak tek bir inciden ibaret olanıymış. "Dürr-i dâne", "dürr-i galtân", "yek-dâne", "dürr-i şehvâr" gibi isimlerle bilinen bu inci aslında en değerli olanıymış. En değerli incilerin Aden'den çıkarıldığı söylenirmiş, bu nedenle Aden ismi eserlerde sık sık anılmıştır. "Dürr-i Aden" gibi ifadelerle "dür" kelimesi kullanılır. "Dürr-i yetîm" ifadesi, sadefteki tek inciye göndermedir. "Kâinatın incisi" tabiri ise Peygamber Efendimiz için kullanılır (Pala, 2004: 126).

Sağlığa etkisi de fazlaca olan incinin inme ve nezleyi önlediği; göz ağrısına deva olduğu inanışı vardır. Dövülmüş incinin göze çekilmesi göz kuruluğunu, yanmasını ve batmasını engeller. Sirke ile karıştırıp sürülmesiyle de abraş hastalığına iyi geldiği öne sürülür (Kutlar, 2005: 64).

Klasik Türk şiirinde âşık sevgilinin hasretinden, vuslata erememesinden dolayı bîtab düşmüş hâldedir. Bu nedenle de derin kederler içindedir. Ümitsizlik denizinin içinde kaybolmuş hâldedir. Haşmet de aşağıdaki beyitte kendini ümitsizlik denizindeki bir dalgıca benzetmiştir. Çevresindeki insanlardan ümit dolu sözler duyması da âşığa inci gibi değerli

gelmektedir. Âşığın içine su serpen bu sözler inciye benzetilmiştir. İnci aşağıdaki beyitte değerli bir meta yerine âşığın içindeki sıkıntıyı alan şifalı sözler olarak ele alınmıştır:

Gavvâs-ı bahr-ı ye'se olur dürr-i şâh-vâr
Feyz-i dehenle nutk-ı dürer-bâr-ı tesliyet
(Haşmet, G.28/2)

(İnsanlara teselli vermek için konuşanlar ağzındaki feyizle ümitsizlik denizinin dalgıcına değerli inciler ikram ederler.)

Deniz-inci ilişkisi Fıtnat Hanım'ın bir beytinde de görülür. Denizlerin bereket sembolünün inci, dağların bereket sembolünün ise cevherler olduğuna inanılır. Şair, memduhunu överek, onun meziyetlerini denizdeki inci ve mücevhere benzetmiştir. Mübalağa sanatını kullanarak bu bereket sembolleriyle anlatım daha da kuvvetlendirilmiştir.

Gevher-i maden-i hilâfetsüñ
Dürr-i deryâ-yı cûd u re'fetsüñ
(Fıtnat Hanım, M.5)

(Hilafetin kaynağı olan cevhersin, cömertlik ve merhamet denizinin incisisin.)

Koca Râgıb Paşa, ait aşağıdaki beyitte memduhunu cesaret, merhamet ve kahramanlık gibi değerler yönünden övmüştür. Memduhun güzel özellikleri denizdeki inci tanesiyle benzerlik kurularak verilmiştir.

Dürr-i bahr-ı şecâ'at gevher-i zer-efser-i himmet
Fürûğ-ı mihr-i devlet evc-i bahtun mâh-ı rahşânı
(Koca Râgıb Paşa, K.2/24)

(Sen yiğitlik denizinin incisi, çalışkanlığın altın taçlı cevherisin, devlet güneşinin ışığı bahtın doruğunun parlak ayı (gibi)sin.)

Klasik Türk şiirinde sadece memduhu överken değil şairlerin fahriye yazarken de inciye teşbihlerde bulunduğu görülmektedir. Haşmet'e ait aşağıdaki beyitte şair kendini överek yazdığı şiirlerin inci ve cevher gibi değerli olduğunu belirtir. Nasıl ki inci ve mücevherler ipe dizilip güzel ve görkemli bir hâl alıyorsa yazdığı şiirlerdeki kelimelerin de ipe dizilmiş inciler gibi albeniye sahip olduğuna işaret etmektedir:

Kim görse o incü gibi manzûme-i tâbın
Târ-ı nigehin rişte-i dürr ü güher eyler
(Haşmet, K.7/33)

(O inci gibi parlayan şiirini kim görse bakışındaki karanlığı (ipliği), inci ve cevher ipliği(ne çevirir) yapar.)

Taranan divanlarda incinin sevgilinin güzellik unsurlarıyla ilişkilendirildiği de görülür. Âşığı mest eden unsurlardan olan sevgilinin dişleri renginden, parlaklığından, şeklinden ve sıra sıra dizilişinden ötürü inciye teşbih edilir. Fıtnat Hanım'a ait beyitte de sevgilinin dudakları kutuya

teşbih edilince dişler de o mücevher kutusunun içindeki iri taneli incilere benzetilmiştir.

Leb-i hoygerdesinden seyr idüp dendânını yâruñ
Kıyâs itdüm dür-i şehvârdur dürc-i mücevherde

(Fıtnat Hanım, G. 54/4)

(Sevgilinin terlemiş dudağından inci gibi dişlerini seyredip (onları) mücevher kutusundaki iri taneli incilerle kıyasladım.)

İnci-deniz ilişkisi içerisinde ele alınan beyitlerde tasavvufi yönü ağır basanlar da görülmektedir. Şiirinde âlim ve ârif arasındaki farka değinen Haşmet, irfan sahibi olmanın araştırma soruşturma yoluyla olmayacağını; yalnızca arınma ve sezgi gücüyle irfan denizine dalarak hakikate ulaşılacağını belirtmektedir. Beyitte hakikat içeren bilgi inciye benzetilmektedir:

Cüst u cû eyleme şeh-râh-ı seyâhatde abes
Bahr-ı irfânı ara dürr-i hakîkat bulasın

(Haşmet, G.158/6)

(Seyahatin ana yolunda arayıp sormak, araştırma yapmak abestir, hakikat incisi bulmak için irfan denizini aramak lazım.)

Fıtnat Hanım'a ait aşağıdaki beyitte "dürr-i kemal" terkibiyle olgunluk inci kadar değerli görülmüştür. İnsanın olgunluk incisine erişmesinin ancak içsel olarak kendisini geliştirmesiyle mümkün olacağı anlatılır. Asıl önemli olan kişinin irfan sahibi olmak için uğraşmasıdır. Onun dışındakiler dünya malı olarak görülür ve değersizdir:

Zâtuñ dür-i kemâl ile tezyîne eyle sa'y
Yohsa libâs-ı devlet ile i'tinâ 'abes

(Fıtnat Hanım, G.7/2)

(Kendini olgunluk incisi ile süslemeye çalış, yoksa devlet elbisesine özenmek abestir.)

Haşmet'in bir diğer beytinde ise incinin nisan yağmurlarıyla oluşumuna telmih yapılmıştır. Sevgilinin dişi, beyazlığı ve büyüklüğü sebebiyle inciye teşbih edilmiştir. Âşık sevgilinin hayaliyle öyle bir âh etmiştir ki gönlündeki aşk ateşinin dumanları bu âh ile gökyüzüne ulaşmış ve kara kara bulutlar oluşturmuştur. Felek de bu bulutlardan incinin oluşumunu sağlayan nisan yağmurlarını yağdırmıştır:

Hayâl-i dürr-i dendânıyla gönlüm âh etdikçe
Felek cem' eyledi dûd-ı dilimden ebr-i nîsânı

(Haşmet, G.246/53)

(Sevgilinin inci gibi olan dişlerinin hayaliyle gönlüm âh ettikçe felek nisan bulutlarını gönlümün dumanından topladı.)

Elmas

Yunanca bir isim olan elmas, değerli taş anlamına gelir. Mecazi anlamda kullanımı ise pek sevgili, değerli manalarına gelmektedir (Devellioğlu, 2012: 245). Pala'ya göre ise elmas, aslı maden kömürü olan, pek değerli bir cevherdir. Camı kesebilen tek maden olan elmas, madenler içerisinde en sert yapıda olandır. Bu derece sert yapıda olmasına rağmen sadece kurşun ile kesilebilir. Bu durum, kötülüğe karşı iyilikle teşbih edilir. Dış etkenlere karşı dayanıklılığı ile ünlü olan bu maden mühür, yüzük vb. üzerine yazı kazınan eşyaların imalatında kullanılır (Pala, 2004: 137).

Eski zamanlarda tıp bilgilerine göre zehirli olduğunu bildikleri elmas kırıntılarını ölmek için kullanırlarmış. Rivayete göre de Peygamber Efendimizin torunu Hz. Hasan'ın elmas tozuyla zehirlendiği söylenir. Bunun yanı sıra elmas kırıntılarının kolay erimemesi sebebiyle yaraya dökülmesi acının devam etmesini aşkın da sebatını temsil eder. Atlar ciride alıştırılırken üzengi yaralarına elmas kırıntıları konularak terbiye edilirmiş. Bu yönüyle klasik Türk şiirinde de kendine yer bulan elmas bir mücevher, bir değerli taş olarak anılır ve âşığın yarasına serpilir (Pala, 2004: 137).

Rivayetlere göre sağlık üzerinde olumlu etkisi oldukça fazla olan elmas mesanedeki kumu yok etmesinden, sara nöbetlerini bitirmesine, cüzamdan, melankoli hastalığını iyileştirmesine kadar pek çok hastalığa iyi gelmektedir (Kutlar,2005: 62). Ayrıca savaşlarda koruyucu olduğuna da inanılan bu taş, 12. yüzyıldan beri tılsım olarak kullanılmakta, sert olması yönüyle yenilmezlik gücü verdiğine inanılmaktadır (Kocabaş, 2006: 110).

Fıtnat Hanım aşağıdaki beytinde elmasın namı duyulmadığı hâlde bütün cevherlerden daha değerli olduğunu dile getirmektedir. Şaire göre şöhret bir değer ölçüsü değildir. Elmas diğer değerli taşlara oranla daha az şöhreti olsa da en az onlar kadar hatta onlardan daha fazla değer arz etmektedir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin değeri elmasla bir tutulur. Sevgili de âşık için elmas kadar kıymet arz etmektedir:

Mu'teberdür saf gevher dehrde nâ-kâm iken
Her güherden kadri elmâsuñ füzûn bî-nâm iken

(Fıtnat Hanım, G.42/1)

(Saf cevher dünyada muradına eremediğinde itibar sahibidir, elmasın kadri henüz bilinmiyorken her mücevherden daha büyüktür.)

Fıtnat Hanım bir başka beytinde sevgilinin yüzünü tasvir ederken onu değerli taşlara benzetmiştir. Sevgilinin çenesi parlak rengi ve hatlarının keskinliği sebebiyle elmasa benzerken inci dişler, yakut dudaklar, zümrüt ayva tüyleri ile sevgili bir mücevher madenini andırmaktadır:

Zümürrüd hat zekan elmâs u leb yâkût u dür dendân
Bulınmaz genc-i hüsn-i dil-ber âsâ pür-güher bir kân

(Fıtnat Hanım, Müf.6)

(Sevgilinin ayva tüyleri zümrüt, çenesi elmas, dudakları yakut, dişleri incidir; sevgilinin güzellik hazinesi gibi mücevher dolu bir maden bulunmaz.)

Sevgilinin eşsiz güzelliğinin anlatıldığı diğer bir beyit de Haşmet'e aittir. Şair bu beyitte elması keskinliği ve sertliği yönüyle ele almıştır. Elmas şekillendirilmek için tıraş edilirken etrafa minik parçaları sıçrar ve ışıltılı bir görüntü ortaya çıkar. Şair, gül yüzlü sevgilisinin ışıltısını da bu tıraş edilen elmasın saçtığı ışıltılara benzetmektedir:

Âsâr-ı çiçek eyledi gül-berg-i izârın
Elmâs-ı terâşîde gibi şa'şa'a-pervâz
(Haşmet, G.109/2)

(Gül yaprağına benzeyen yanağın tıraş edilen elmas gibi etrafa parıltılar saçarak çiçek eserleri yaptı.)

Haşmet yukarıdaki beyte benzer şekilde başka bir beytinde elması yine sertliği sebebiyle ele almıştır. Elmas çok değerli bir taştır ancak çok sert olduğu için üzerine mühür kazınamaz. Taş kalpli, gaddar yöneticilerin mühür sahibi, makam mevki sahibi olabileceği fakat halkın sevgisini kazanamayacağı elmas-mühür ilişkisi üzerinden anlatılmaktadır:

Olur nâm-âverân pertev-fürûz-ı devlete gâlib
Nigîn-i elmâs olursa safhada hâtem yerin tutmaz
(Haşmet, G.95/3)

(Nam salmış, meşhur kişiler devletin nur saçanlarına galip olurlar çünkü elmas mühür olduğunda mühür yerini tutmaz.)

Hikemî bir tarzda yazılan aşağıdaki beyitte ise Koca Râgıb Paşa, saf bir maden olan elmasla temiz ve iyi huylara sahip insan arasında benzerlik kurmuştur. Elmas burada güzel maneviyatı, temizliği simgelemektedir. Mihenk taşı gibi sert olsa da elmasın değerli olduğu ve değerine yakışır yerde kullanıldığı üzerinde durulan beyitte özü temiz ve saf olan kişinin bir başkasının kusurunu aramadığı, başkasının açığını kollamadığı da belirtilmektedir:

Kimüñ ki cevheri saf olsa 'ayb-bîn olmaz
Görür mi kimse hiç elmâsı kim miheklik ider
(Koca Râgıb Paşa, G.52/6)

(Kimin özü temiz olursa kusur gören olmaz, hiç kimse elmasın mihenk taşı olmaya kalkıştığını görmüş müdür?)

Fîrûze

Arapça bir isim olan fîrûze taşı Farsça "pîrûze" kelimesinden alınmış olup "Nişabur'da çıkan açık mavi renkli ve değerli bir yüzük taşı" (Devellioğlu, 2012:308) manasına gelmektedir. Yüzük taşı gibi süs eşyalarının yapımında kullanılan bu taş, gök rengiyle ilişkilendirilir. Klasik Türk şiirinde rengi dolayısıyla ağaç yaprakları ve sevgilinin hattı bu taşa

benzetilmektedir (Pala, 2004: 158). Ömrü uzattığına, padişahın hışmından koruduğuna, bu taşa bakan kişinin neşesinin ve mutluluğunun bol olacağına, kâbuslardan koruduğuna dair de inanışlar vardır (Kutlar, 2005: 65).

Methiye bölümünden alınan aşağıdaki beyitte Haşmet, yazı yazarken kullanılan fîrûze taşından yapılan ve içerisine mürekkep konulan hokkaları anlatmaktadır. Kişinin keremini anlatmak için onun kadrinin divitine ancak firûzeden yapılmış ve feleğin yıldızlarla süslenmiş gökyüzüne benzeyen hokkanın yakışacağını belirtir.

Ol rakam-senc-i mekârim ki devât-ı kadrinin
Hokka-i fîrûzesi gerdûn-ı encüm-zîveri
(Haşmet, K.11/23)

(Keremlerin, cömertliğin değerini bilen ki onun kadrinin, divitinin firûzeden yapılmış hokkası (onun) yıldızlarla süslü feleğidir.)

Bir başka beyitte memduhuna karşı tüm iyi dileklerini sunan Haşmet, gökyüzünü rengi dolayısıyla mavi bir firûzeye benzetmiştir:

Pâdişâh-ı âlemin Hak ede zât-ı ekremin
Baht-ı fîrûz ile dâ'im kürsî-i fîrûzede
(Haşmet, T.2/1)

(Allah, en cömert olan âlemlerin padişahını iyi (mutlu) talihi ile firûze renkli gökyüzünde daim eylesin.)

Haşmet, ilkbaharın gelişini anlattığı aşağıdaki beyitte, yağmurun yağışını tasvir etmektedir. Şair, beyitte yağmur suyunu gül suyuna; gökyüzünü ise mavi rengi münasebetiyle firûzeden yapılmış bir gülsuyu kabına benzetmiştir:

Her reg-i berg-i gül-i terden olup âb revân
Döndü fîrûze gül-âbdâna bu çerh-i târem
(Haşmet, K.17/5)

(Her taze gül yaprağının damarından su akar, bu gök kubbe, firûze renkli gül suyu kabına döndü.)

Râgıb Paşa'nın aşağıdaki beytinde firûze yine mavi rengi yönüyle öne çıkmış, itibar ve büyüklük meclisinin kızıl renkli kadehini felek, ünvan kilerinde bulunan firûze renkli bir kâseye çevirmiştir:

Şafak-ter cür'a'-i mînâ-yı bezm-i câh ü iclâli
Felek yek kâse-i fîrûze-i kilâr- 'ünvânı
(Koca Râgıb Paşa, K. 2/31)

(İtibar ve büyüklük meclisinin kadehindeki son yudum şarabın şafaktan daha kızıl (rengini) felek, ünvan kilerinde firûze bir kâse eyler.)

La'l

La'l, Arapça bir isimdir ve "al; kırmızı ve değerli bir süs taşı; dudak" (Devellioğlu, 2012: 623) manalarına gelir. Arap literatüründe "Balhaş"

olarak da bilinir. Bazı kaynaklarda, Bedahşân taşının, Süheyl yıldızından yansıyan ışığın etkisiyle la'l taşının oluşumunda rol oynadığından söz edilir. Bedahşân civarındaki büyük bir deprem sonrasında dağlar yarıldığında ortaya çıkmış olması sebebiyle, bulunduğu bölgenin adını alarak "la'l-i Bedahşân" olarak anılmıştır. Kızıl, sarı, zeberced (zümrüt) ve benefş olmak üzere dört rengi mevcuttur. Bunların içerisinde kızıl renkli olan en değerli olup bunun da kendi içerisinde on bir farklı çeşidi vardır (Kutlar, 2005: 229-230). Bir diğer rivayete göre ise la'l madeni beyaz renkte çıkarıldıktan sonra kanlı taze ciğere batırılarak güneşin altında kızartılırmış (Onay, 2009: 308). La'l, kemerlerden küpelere, yüzüklerden gerdanlıklara, kadehlerden cilt kapaklarına kadar çeşitli eşyaların süslenmesinde kullanılmıştır. Klasik Türk edebiyatında, sevgilinin dudağı, âşığın gözü ve gözyaşları genellikle bu taşa benzetilir. Değerli bir taş olması bakımından şairler kendi yazdıkları şiirleri la'le eş değer görürler (Pala, 2004: 284).

Klasik Türk şiirinde la'l, renk ortaklığı sebebiyle sevgilinin dudağına ve şaraba benzetilmiştir. Haşmet de aşağıdaki beyitte sevgilinin dudağını rengi dolayısıyla la'le teşbih etmiştir. Âşığın tek hayali sevgilisiyle vuslata ermek ve onun dudaklarını öperek şarap içip neşelenmektir:

La'l-i nâbın emelim nûş-ı şarâb eyleyelim
Devlet-i vuslata bî-neş'e taleb-kâr olamam
(Haşmet, G.171/2)

(Vuslat saadetine neşesiz bir şekilde istekli olamam, saf la'lini (la'l renkli dudağını) emip şarap içelim veya arzum saf kırmızı dudağındır.)

La'l taşının kırmızı renkli olması münasebetiyle şarap arasında benzerlik ilişkisi kurulduğu da görülür. Beyitte Haşmet, erguvan renkli şarap kadehinde oluşan kabarcıklar ile uçuk arasında benzerlik ilişkisi kurar. Sevgilinin la'l gibi kırmızı dudakları, uçuk ve şarap arasında renk yönünden ilişki kurulmuştur. Şair sevgilinin dudağının değerli olması yönüyle ve kırmızı olması bakımından la'l taşına benzetmiştir:

Degil tebhâle la'linde nigâh-ı hâhişim kaldı
Habâb-ı şevk-bahş-âsâ şarâb-ı erguvân üzre
(Haşmet, K.8/29)

(Sevgilinin la'linde (kırmızı dudaklarında) görünen uçuk değil, erguvan renkli şarapta görünen şevk veren kabarcıktır. Arzu eden bakışlarım onun dudaklarında kaldı.)

Sevgilinin dudağının rengi ile la'l arasında renk açısından kurulan benzerlik Râgıb Paşa'nın beytinde de görülür. Beyitte sevgilinin meyi hem içmeyeceğine yemin etmesi hem de kadehi dudağına götürdüğü belirtiliyor. Sevgilinin âşığı tuzağa düşürmeye çalıştığı üzerinde duruluyor:

Terk-i mül içün virdi kasem la'line ol şûh
Râgıb ne mekîndir içilür böyle mey andı
(Koca Râgıb Paşa, G.160/5)

(O sevgili şarabı bırakmak için yemin verdi, Râgıb nasıl tuzağa düşer, böyle mey andı mı içilir?)

Şarap-la'l-dudak üçlemesinin renk ve kıymet ifade etmesinin örneğini Fıtnat Hanım'ın beytinde de görmek mümkündür. La'lin konu edildiği beyitlerde kadeh ve şaraba da sıkça yer verildiği görülür. Rengi ve parıltısı bakımından aralarında ilişki kurulur. Sevgilinin meclise gelmesiyle meclisin de tadı tuzu yerine gelmiş ve âşığın gönlü şenlenmiştir. Şair, kadehin içindeki şarap ile sevgilinin kırmızı dudağı arasında benzerlik kurmuştur:

Çâşnî-bahş oldı kân-ı melâhat bezme çün
Sâgar-ı mey 'aks-i la'liyle nemekdân oldı hep

(Fıtnat Hanım, G.4/4)

(O güzellik kaynağı olan sevgili meclise tat, tuz verince la'l gibi kırmızı dudağının yansımasıyla şarap kadehi lezzet veren tuzluk oldu.)

Âşık sevgiliyle vuslata eremediği için kendisini ölü gibi hissetmektedir. Onu bu durumdan kurtarıp ona yaşama sevinci veren ise sevgilinin dudağını öpme hayalidir. Sevgilinin kırmızı dudağı âşık için la'l taşı gibi değerlidir. Aşağıdaki beyitte ölümsüzlüğe işaret etmesi yönüyle sevgilinin la'l renkli dudakları ile âb-ı hayât arasındaki ilişki işaret edilmiştir:

Firâk-ı hecrin ile mürde-i gam olmuş iken
Hayâl-i buse-i la'linle tâze cân buldum

(Fıtnat Hanım, G.41/3)

(Ben ayrılığın verdiği sayıklamalarla ölmüş iken, senin kırmızı dudağını öpme hayali ile yeniden can buldum.)

Kur'ân-ı Kerim'in yazma nüshalarında secavend adı verilen okuma tarzına uygun tenvinler kırmızı mürekkeple yazılırdı (Kurnaz, 2009: 359). Haşmet de bir beytinde sevgilinin dudağını kırmızı tenvine benzetmiştir, küçük ağzını ise nun harfinin noktasına teşbih etmiştir:

Dü la'lin safha-i hüsnünde tenvîne müdânîdir
Derûnunda dehân-ı nâzükün nûn-ı nihânîdir

(Haşmet, G.56/1)

(İki dudağın güzelliğinin sayfası üzerine kırmızı mürekkeple yazılmış tenvine benzer, nazik ağzının içinde bir nun harfi gizlidir.)

Eskiden resmî işlemlerde fermanlar, mektuplar bir kese içinde gönderilir, bu kesenin ağzı da gönderilen kişinin dışında kimse açmasın diye mühürlenirmiş. Haşmet, sevgilinin dudakları ile mühür arasında ilişki kurmuştur. Sevgilinin konuşup şikâyet etmemesini ağzının la'l dudaklarıyla mühürlenmiş olmasına bağlamaktadır:

Bûse-i la'li tutar ancak dehân-ı şekveyi
Mûm-ı surh ile mühürlenmekdedir mektûblar

(Haşmet, G.48/2)

(Sevgilinin kırmızı dudağındaki buse şikâyet eden ağzı ancak tutmaktadır, mektuplar kırmızı mum ile mühürlenmektedir.)

La'l ve gonca ilişkisi rengi münasebetiyle şiirlerde yer alır. Râgıb Paşa bu ilişkiyi sevgilinin kırmızı dudağına hasret kalıp gam çeken âşık üzerinden ele almıştır. Yukarıda yer alan Haşmet'e ait beyitteki gibi Râgıb Paşa da mühür ile ilişki kurmuştur. Âşık sevgiliyle vuslata eremediği için sevgilinin kırmızı dudağından mahrum kalmış ve gam çekmeye alışmıştır. Beyitte sevgilinin dudağı, rengi münasebetiyle mühre benzetilmiştir:

Kaldı naks-ı hâtem-i la'lüñ dil-i gam-pîşede

Gonce-i terdir ko açılsun derûn-ı şîşede

(Koca Râgıb Paşa, G.142/1)

(Kırmızı dudağının mührünün eksikliği gam çekmeyi âdet edinmiş gönülde kaldı, taze goncadır o şişenin içinde bırak açılsın.)

Mînâ

Farsça bir isim olan mînâ; mine, billûr, şişe, şarap şişesi, cam anlamlarına gelir (Devellioğlu, 2012: 755). Yakut, zümrüt ve diğer cevherlere benzetilerek üretilen mînâ renkli cam anlamı dışında şarap şişesi, kadehle ilişkili olarak şarap; mavi rengi münasebetiyle damla, gökyüzü; ayna; süslemek, yeşil cevher gibi kinaye yoluyla anlamlar kazanmıştır. Çeşitli renkleri olan bu camın en değerlisi yeşil olanıdır. Bu sebeple zümrüde benzer. Mînâdan üretilen kadeh, şişe, kemer, takı, toka, yüzük, küpe vb. eşyalar değerli taşlarla bezenir. Bu münasebetledir ki değerli taşlarla anılır. Kuyumcular tarafından Frengistan'dan getirilen mînâ halk dilindeki adıyla mine, lacivert renkli sırçadır. Bir müddet sonra rengi siyaha dönüşür. Hadra adı verilen ve firûzeye benzetilerek elde edilen mînâ-yı asemm ve mînâ-yı Süleymânî gibi çeşitlerinin de olduğu bilinir (Kutlar, 2005: 387-389).

Klasik Türk şiirinde sıklıkla şarap şişesi, kadeh manasıyla kullanılan mînâ, rengi, parlaklığı ve şeffaflığı ile ele alınır. Koca Râgıb Paşa'nın aşağıdaki beytinde gerçek anlamıyla kullanılan mînâ, camdan yapılmış şarap şişesinin rengine ve parlaklığına işaret eder. Şair, şarap şişesinin çıkardığı sesi ise hüsn-i talil sanatıyla şarabın özelliklerinden, aşktan bahsetmesine bağlamıştır. Bülbül öterken gülün güzelliklerinden bahseder ve güle karşı olan aşkını anlatır; şarap şişesi de mecliste gül renkli şarabın niteliklerini anlatır:

Ser-âgâz eyledikçe bahse bülbül revnak-ı gülden

Bezmde kulkul-ı mînâ mülün keyfiyyetin söyler

(Koca Râgıb Paşa, G.39/2)

(Bülbül, gülün parlaklığından bahsetmeye başlayınca, billûr camdan yapılmış şarap şişesinin şıkırtısı da mecliste şarabın niteliklerini anlatır.)

Mînânın gerçek anlamda kullanımına Haşmet'in beytinde de rastlanmaktadır. Kadehin parlaklığına değinilerek şarap, kadeh ve şişenin dolup taşıp dökülmesiyle bir döngü anlatılır. Beyitte bu döngü ebediyen

devam edecek ve âşık sevgiliyi sevmekten hiç usanmayacaktır. Tasavvufi açıdan ele alındığında ise devr-i daim düşüncesini çağrıştırmaktadır:

Bu bezm-i neş'e-fürûzun usûl-i devriyle
Şarâb u sâgar u mînâ tolar taşar boşalır
(Haşmet, G.50/2)

(Neşe ile parlayan bu meclisin devir kurallarına göre şarap, kadeh ve şişe dolar, taşar, boşalır.)

Râgıb Paşa'nın beytinde mînâ, gerden kelimesiyle tamlama kurarak sevgilinin parlak ve beyaz tenine çağrışım yapmıştır. Sevgilinin beyaz gerdanına düşen kıvırcık siyah zülfü; rengi bakımından geceleri açan ve güzel kokan şebboy çiçeğine ve rengi, kıvrımlı şekli ve güzel kokusu ile sümbüle benzemektedir:

Gerden-i mînâsı üzre zülfi gûyâ ol bütüñ
Bâğ-ı hüsnüñ sünbüliyâ deste-i şebbûsıdır
(Koca Râgıb Paşa, G.54/2)

(Sevgilinin parlak gerdanının üzerinde saçı sanki güzellik bağının sünbülü şebboy destesidir.)

Yakut

Arapça bir isim olan yakutun sarı, kırmızı ve gök rengi olmak üzere üç rengi vardır. Bunlardan en değerlisi nar gibi olan ve yakut-ı rummânî olarak da bilinen kırmızı renkte olanıdır. Yiyecek olarak tüketildiğinde kalbe iyi geldiği düşünüldüğünden "yâkût-ı müferrih" denilen bir şerbet yapılırmış. Klasik Türk edebiyatında la'l ile aynı özellikleri taşıyan yakut sevgilinin dudağına, aşk acısıyla ağlayan âşığın kızarmış gözlerine ve kanlı gözyaşlarına teşbih edilir. Ziynet eşyası olarak da kullanılan yakut küpe, yüzük, gerdanlık, hokka gibi eşya yapımında kullanılır. Kırmızı renkte olması ve değerli olması nedeniyle ele alınır. Şiirlerde şarap da rengi dolayısıyla yakuta benzetilmiştir (Pala, 2004: 479). Yakutun sarı renkte olanının veba hastalığına şifa olduğu inanışı da vardır (Kutlar, 2005: 63). Az bulunması, değerli olması nedeniyle Peygamber Efendimize övgü olarak ithaf edilmiştir (Akdeniz ve Avcı, 2017: 25).

Fıtnat Hanım aşağıdaki beytinde yüzüğün yapımında yakutun kullanıldığını söylemektedir. Bu yüzükler cevher kutusunun içinde düşünülür. Sevgilinin ayva tüyleri yeni çıkmaya başlamıştır, şair bu durumu mührün kutuya yeni konulmasıyla birlikte anlatmıştır. Yakut ve hat (sevgilinin ayva tüyleri) arasında ilişki kurularak ayva tüyleri dudağı çevreleyen yüzük, mühür olarak ele alınmıştır:

Geldi ey dil hat-ı gird-i leb-i cânâna henûz
Kondı ol hâtem-i yâkût nigîn-dâna henûz
(Fıtnat Hanım, G.24/1)

(Ey gönül! Sevgilinin dudağının kenarındaki ayva tüyleri yeni oluştu, yakut mührü yüzük kutusuna yeni konuldu.)

Haşmet ise kırmızı renkli olması münasebetiyle yakut taşını sevgilinin dudağına ve kadehteki şaraba teşbih etmektedir. Şair, billûr kadehin içinde sırçalı şarabı görünce sevgilinin yakut renkli dudaklarının aksi sanmıştır:

Leblerin aks etdi sandım sâkiyâ yâkûtveş
Sırçalı bir bâde gördüm sâgar-ı billûrda

(Haşmet, G.208/5)

(Ey saki! Parlak kadehte sırçalı bir bade görünce yakut gibi kırmızı olan dudakların aksetti sandım.)

Koca Râgıb Paşa ise aşağıdaki beyitte sevgilinin hasretinden döktüğü kanlı gözyaşlarını yakut kırıntılarına teşbih etmektedir. Gözyaşları genel olarak şekli ve şeffaflığı nedeniyle inciye benzetilir ancak şair, sevgiliye duyduğu özlemle o denli yanmaktadır ki bu şeffaf gözyaşları bile nar renkli yakutlara dönüşmüştür. O kadar çok ağlamıştır ki âşık artık kanlı gözyaşları dökmektedir:

Rîzân oluyor dür yirine rîze-i yâkût
Bak âteşime hasret ile çeşm-i terimden

(Râgıb G 125/2)

(Bak ateşime (yanışıma) ki hasret ile alayan gözümden inci yerine yakut kırıntıları akıyor.)

Zümürrüd

Arapça bir isim olan zümürrüd, mecazen yeşil renk anlamına gelir (Devellioğlu, 2012: 1392). Pek değerli yeşil renkli bir taş çeşidi olan zümrüt taşıyla ilgili pek çok rivayet vardır. Eski zamanlarda insanları zehirli bir hayvan soktuğunda ezilerek toz hâline getirilen zümrüt panzehir olarak kullanılırmış. Sara hastaları, zümrüdü yanlarında bulundururlarsa nöbet geçirmezlermiş. Akrep, yılan gibi zehirli hayvanlar zümrüt taşıyan kişinin yanına yaklaşamazmış. Mısır'ın yakınlarında (Günbed-i Hirman), Fireng diyarındaki dağlık kesimlerde elde edilen zümrüt taşının, engerek yılanının gözüne tutulduğunda yılanın gözünü patlatacak kadar güçlü bir etki yarattığına inanılırmış (Kutlar, 2005: 64). Zorlu bir doğum geçiren kadın sağ uyluğuna zümrüt bağladığında doğumu kolay geçermiş. İranlı tüccarların bu taşın satışını artırmak için böyle iddialarda bulunduğu düşünülür. Bunların yanı sıra rengi açısından bir ihtişamı olduğu ve ziynet eşyası olarak kullanıldığı bilgisi yaygındır (Pala, 2004: 495-496). Tasavvufta, varlığın sebebi olan akıl açısından ve bizzat kendisi olarak iki ihtimal bulunduğundan dolayı, bu duruma "külli nefis" adı verilmiştir (Uludağ, 2001: 390).

Haşmet aşağıdaki beyitte gözünün sürmesi kara bahtının dumanından olsaydı zümrüdün yılan gözüne ettiği tesiri göreceğini söylemektedir. Rakibin yılana benzetildiği beyitte kara bahtlı âşık sevgiliye kavuşamamaktadır. O kara baht gözüne sürme olsaydı rakiplerin de sevgilinin zümrüt renkli ayva tüylerinden gözlerinin patladığını görebilirdi:

Zümürrüd çeşm-i mâra etdigi kârı görürlerdi

Olaydı kuhl-ı dîde dûde-i baht-ı siyâhımdan

(Haşmet, G.192/3)

(Kara bahtımın dumanı keşke gözlerimin sürmesi olsaydı. Zümrüdün yılanın gözüne ettiği işi görürlerdi.)

Yine yılan ve zümrüt arasındaki ilişkiyi ele alan Haşmet, bu kez kendi nefsini bir yılana benzetmektedir. Sevgilinin ayva tüyleri rengi dolayısıyla genellikle zümrüde benzetilir. Şair de zümrüde benzettiği ayva tüyleri nedeniyle yılana benzeyen nefsinin ona yaklaşamadığını, zümrütle kaplı gerdana sarılamadığını belirtmektedir:

Ejder-i nefse zümürrüddür o hatt-ı sebz-reng

Pek sarılmaz mârveş dil gerden-i hat-âvere

(Haşmet, G.225/3)

(Gönül sakalı yeni terleyen gerdana yılan gibi pek sarılmaz (çünkü) nefs ejderine o yeşil renkli ayva tüyü zümrüttür.)

Fıtnat Hanım ise sevgilinin eşsiz güzelliğini betimlemek için sevgilinin dudağını yakuta, dudağının çevresindeki ayva tüylerini de zümrüde benzetmiştir. Bu şekliyle sevgilinin ağzı zümrütle süslenmiş bir mücevher kutusu içerisindeki saf yakuttur. Sevgiliye dair her uzuv ve unsur değerli taşlara benzetilerek sevgili mübalağalı bir anlatımla yüceltilmiştir:

Leb-i la'lün görenler hatt-ı sebziyle sanur cânâ

Zümürrüdden nigîndân içre yâkût-ı musaffâdur

(Fıtnat Hanım, K.4/26)

(Sevgilinin kırmızı dudağını görenler yeşil çizgiler sanır, zümrütten yüzük kutusunun içinde temiz, saf yakut vardır.)

Aşağıda Koca Râgıb Paşa, Haşmet ve Fıtnat Hanım divanlarında değerli taşların kaç adet kullanıldığını, gerçek anlamda kullanımlarının yanı sıra benzetmelik ve müstear olarak kullanıldıkları ögeleri de gösteren tablo verilmiştir.

Tablo 1

Divanlarda Yer Alan Değerli Taşların Kullanım Sıklığı ve Benzetmelik-Müstear Olarak Kullanıldıkları Ögeler

Şairler / Taşlar	KOCA RÂGIB PAŞA	HAŞMET	FITNAT HANIM
Billûr	2	4	3
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Kadeh(1), Beden(1)	Kadeh(1), Gerdan(3)	Kadeh(1),Baldır(1), Pencere(1)
Cevher/Gevher/Güher/ Mücevher	20	71	33

Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Şiir(6), Ayna(1),Öz(3), Memduh(3), Mücevher(7)	Şiir(10), Şebnem(1), Gözyaşı(1), Kadeh(1), Namus(2), Öz(5), Sevgili(5), Mana(3), Hakikat(4),Çömlek(1), Lütuf(12), Mücevher(18), Feyz(4),Gönül(4)	Şiir(9), Diş(3), Bilgi(4), Vuslat(1), Lütuf(5), Bilgi(3),Gönül(2), Mücevher(6)
Elmas	1	6	2
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Maneviyat(1)	Yanak(3),Yüz(1), Mühür(1), Mücevher(1)	Mücevher(1), Çene(1)
Fîrûze	1	3	-
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Kase(1)	Hokka(1), Gökyüzü(1), Gül Suyu Kabı(1)	-
Dür/ Le'al/ Lü'lü'	10	27	23
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Gözyaşı(1), Diş(1),Memduh(2), Şiir(3), Mana(2),Bilgi(1)	Diş(1),Şiir(7), Yıldız(1), Şebnem(1), Gözyaşı(1) Gönül(1), Bilgi(4),Memduh(3) Vefa(1), Lütuf(3), Mana(2), Mücevher(3)	Diş(5), Mana(3),Memduh(3) , Şiir(5),Lütuf(2), Bilgi(4), Şebnem(1)
La'l	11	12	10
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Dudak(6),Şarap(3), Mühür(1), Yüzüktaşı(1)	Dudak(9), Şarap(2), Mücevher(1)	Dudak(10)
Mînâ	8	12	1
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Şarap Şişesi(2), Şarap(1), Gerdan(2), Gonca(1),Felek(2)	Felek(5), Şarap Şişesi (2),Şarap(2) Kadeh(2), Gömlek(1)	Şarap Şişesi(1)
Yakut	3	4	3
Benzetmelik ve Müstear Olarak Kullanıldığı Ögeler	Gözyaşı(1), Dudak(2)	Dudak(1), Şarap(1), Gözyaşı(1), Şiir(1)	Dudak(1), Gözyaşı(1), Mühür(1)
Zümürrüd	-	2	2
Benzetmelik ve Müstear	-	Ayva Tüyü(2)	Ayva Tüyü(2)

Olarak Kullanıldığı Ögeler			

Sonuç

Klasik Türk edebiyatının zengin dünyasında, sadece kelimelerin değil, aynı zamanda sembollerin ve imgelerin de derin anlamlar taşıdığı bilinmektedir. Bu sembollerden biri de değerli taşlardır. Şairlerin divanlarında sıkça karşılaştığımız bu taşlar, şiirlerin dokusuna derinlik katan ve okuyucuya farklı katmanlarda anlamlar sunan unsurlardır. Yapılan bu çalışmada 18. yüzyıl şairlerinden Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım'ın divanlarında yer alan değerli taşlar incelenmiştir.

Aralarında dostane bir ilişki bulunan bu üç şairin divanlarında değerli taş olarak addedilen billûr, cevher, elmas, fîrûze, inci, la'l, mînâ, yakut ve zümrüt olduğu tespit edilmiştir. Şairler, bu taşları gerçek anlamlarında kadeh, mühür, hokka gibi nesneler veya yüzük, küpe gibi mücevherler olarak zikretmişlerdir. Ancak özellikle mecazî anlamlarda, sevgiliye ait güzellik unsurlarını ifade ederken bu taşlardan sıkça istifade etmişlerdir. Klasik Türk şiirindeki teamüle uygun şekilde sevgilinin beyaz ve parlak vücudunu billûra, elmasa ve mînâya benzetirken dişlerini inciye, kırmızı dudaklarını la'le ve yakuta; ayva tüylerini ise zümrüde benzetmişlerdir. Sevgiliyi başlı başına bir mücevher kutusu olarak tasavvur etmişlerdir. Bunun yanı sıra âşığın kanlı gözyaşlarını yakuta benzeten şairler cevheri ise âşığın gönlüne benzetmişlerdir. Sevgili ve âşığın özellikleri dışında ise firûzeyi genel olarak rengi dolayısıyla gökyüzüne teşbih etmiş; billûru saflık ve temizliğin sembolü olarak ele almışlar; cevheri ise çoğu zaman kendi şiirlerini ve memduhlarını tasvir ederken kullanmışlardır. Elması sertliği ve üzerine mühür kazınamaması özelliği ile ele alan şairler bu yönüyle (onu) taş kalpli gaddar insanlara benzetmişlerdir. İnciyi de genel olarak kendi şiirlerine ve memduhlarının özelliklerine teşbih eden şairler la'l ve yakut ile şarap arasında ise renkleri dolayısıyla sıkça ilişki kurmuşlardır. Değerli taşların divanlarda yer alma oranlarına bakıldığında ise Haşmet'in Fıtnat Hanım ve Koca Râgıb Paşa'ya göre taşları şiirlerinde daha fazla kullandığı görülmektedir.

Çalışmada üç çağdaş şair üzerinden örneklendirilmesi yapılmış olan klasik Türk edebiyatında değerli taşların gerek gerçek anlamlarıyla gerekse de çeşitli edebî sanatlar kullanılarak mecazî anlamda sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle bu taşlar etrafında şekillenen inançlara ve insan sağlına etkilerine sık sık yapılan atıflar bu taşların toplumsal rolünü ve taşlarla ilişkilendirilen kültürel ögeleri gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akdeniz, S. - Avcı, T. (2017). *Hazreti peygamber'i sanatla anlamak*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi ve Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Sakarya Kitaplığı Yayınları.

Akün, Ö. F. (1996). Fıtnat Hanım. *İslam Ansiklopedisi*, C. 13, 39-46, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Arabacı, U. (2022). *Orta çağ İslam dünyasında değerli taşlar: İnci, mercan, yâkût, yeşim taşı, fildişi, safir.* Amasya: Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Arslan, S. (2021). *Mezopotamya'da değerli taşlar ve kullanım alanları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çeçen, H. (1996). *Fıtnat Hanım hayatı, sanatı ve divanı (inceleme-metin)*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Demirbağ, Ö. (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Divan-ı Râgıb.* Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Günönü Önel, C. (2024). *Üç çağdaş şair: Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım divanlarında değerli taşlar ve madenler*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kılıç, Ö. S. (2016). XVIII. yüzyılda bir edebî muhit olarak Koca Râgıb Paşa konağı. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(4), 147-158.

Kocabaş, H. (2006). *Şifalı taşlarla sağlıklı yaşam*. İstanbul: Mozaik Yayınları.

Kutlar, F. S. (2005). *Klâsik dönem metinlerinde değerli taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme.* Ankara: Öncü Kitap.

Kutlar, F. S. (2005). La'l. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü,* C. 4, 229-230, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Mengi, M. (2005). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Mermer, A. vd. (2018). *Eski Türk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı.* İstanbul: H Yayınları.

Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Şentürk, A. A. (2017). Cevher. *Osmanlı şiiri kılavuzu,* C. 2, 401-402, İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.

Tanyu, H. (1968). *Türklerde taşla ilgili inançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Toprak, Y. (2017). *Kanûnî devri ihtişamının divan şiirine yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ divanlarında değerli taşlar)*. Mersin: Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ünalan, S. (2008). *Değerli taşlar şifalı yönleri ve kullanım alanları*. İstanbul: Birleşik Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2008). *XVII. yüzyıl klasik Türk şiiri'nde değerli Taşlar*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

Arslan, M. - Aksoyak, İ. H. (2018). *Haşmet divanı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/ (Erişim: 15. 08. 2024)

Extended Summary

Since the existence of mankind, stones have found various applications, from jewelry making to being used as construction materials, and from being attributed healing properties to being considered sacred. Throughout history, in civilizations such as Egypt, Akkad, Sumer, Babylon, Greek culture, and Islamic civilization, stones have maintained their value both materially and spiritually. In Turkish history, before the acceptance of Islam, stones like the "yada" stone were the subject of epics and legends. Beliefs in stones granting blessings, such as healing diseases, aiding in childbirth, fulfilling wishes and vows, and bringing snow and rain, have been prevalent. With the acceptance of Islam, some stones were also believed to have sacred qualities. The Black Stone, believed by all Muslims to be sacred, holds significant importance in Islamic civilization. The Black Stone, marking the starting and ending points of Tawaf, was also involved in an event that required the arbitration of Prophet Muhammad. Stoning the devil is seen as a symbol of adhering to Allah's commandments and following His path in Islam.

Precious stones have found their place in a wide range of poetic and prose genres, from scientific texts to literary works. Within the framework of literary arts, figures of speech such as simile, metaphor, allusion, and euphony have played an important role in making expression more effective and beautiful, as well as being used in their literal meanings.

The subject of this study is the precious stones mentioned in the divans of Haşmet, Koca Râgıb Pasha, and Fıtnat Hanım, representatives of the 18th century who had a close friendship among them. The 18th century, generally a period of various upheavals in the geography of the Ottoman Empire, began with the signing of the Treaty of Passarowitz, known as the period of pleasure and luxury, the Tulip Era, and gave way to political turmoil with the Patrona Halil Rebellion. Despite the social, political, and economic upheavals of this century, literary development continued, and even the cadre of poets reached its peak during this period. Koca Râgıb Pasha, one of the statesmen of the century, came among the most important poets of the century after Nedim and Şeyh Galip. Fıtnat Hanım, known as the greatest female poet of the period, and Haşmet, known for his satire, also stood out among the prominent figures of this period. Koca Râgıb Pasha gained fame not only as a statesman but also for creating a literary environment in his mansion. This mansion became a place frequently visited by the poets of that period, where friendships with Haşmet and Fıtnat Hanım flourished. The witty style and profound poetry displayed by Koca Râgıb Pasha together with Fıtnat Hanım and Haşmet enabled this trio to gain great fame within the literary circle.

In the divans of these three poets, precious stones such as crystal, jewel, diamond, turquoise, pearl, ruby, coral, sapphire, and emerald have been identified. The poets mentioned these stones either as objects such as cups, seals, or tobacco boxes, or as jewelry such as rings or earrings. However, especially in metaphorical meanings, they often used these stones when expressing beauty-related elements belonging to the beloved. In accordance with the tradition in classical Turkish poetry, they likened the beloved's white and bright body to

crystal, diamond, and coral, their teeth to pearls, their red lips to tulips and rubies, and their quince-like hair to emerald. They envisioned the beloved as a jewel box in themselves. Additionally, while poets likened the beloved's bloody tears to rubies and compared the essence to the lover's heart, they often used the jewel to describe their own poetry and beloveds. Poets who depicted diamonds as unyielding and unable to be sealed compared this aspect to cruel-hearted people. They generally associated pearls with their own poetry and the characteristics of their beloveds, while they frequently established a relationship between rubies and corals and wine due to their colors. When looking at the rates of precious stones in the divans, it is seen that Haşmet used stones more in his poems compared to Fıtnat Hanım and Koca Râgıb Pasha.

It is known in classical Turkish literature, exemplified through three contemporary poets, that precious stones are frequently used both in their real meanings and metaphorically using various literary arts. Especially the references made to beliefs and their effects on human health around these stones reveal the social role of these stones and the cultural elements associated with them.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonu. Evrak Tarih ve Sayısı: 24.10.2024-303474/*Ankara Hacı Bayram Veli University Ethics Commission. Document Date and Number: Ankara Hacı Bayram Veli University Ethics Commission. Document Date and Number: October 24, 2024-303474*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu makalede Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan "Üç Çağdaş Şair: Haşmet, Koca Râgıb Paşa Ve Fıtnat Hanım Divanlarında Değerli Taşlar ve Madenler" isimli yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır./ *In this article, the master's thesis titled "Three Contemporary Poets: Precious Stones and Metals in the Divans of Haşmet, Koca Râgıb Paşa and Fıtnat Hanım" at Gaziantep University, Institute of Social Sciences.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her iki yazar da makaleye eşit oranda katkı sağlamıştır./*Both authors contributed equally to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1550565
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 321-339.

Araştırma Makalesi
Research Article

KÜLTÜREL BELLEK VE DİJİTAL SANAT: BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN ŞİİRİNDEN YAPAY ZEKÂ GÖRSEL ANLATILARINA

♦

CULTURAL MEMORY AND DIGITAL ART: FROM BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'S POETRY TO ARTIFICIAL INTELLIGENCE VISUAL NARRATIVES

Ünal BASTABAN*

ÖZ: Hızla gelişen dijital teknolojiler birçok alana adapte olmakta ve etkisini giderek arttırmaktadır. Bu durum araştırmacılar için yeni fırsatlar sunmaktadır. Bu araştırmada da dijital teknolojilerin şuan için son noktası olarak gösterilen yapay zekâ (YZ) ile kültürel bellek üzerine bir çalışma yürütülmüştür. Araştırmada Anadolu kültürünü sanat eserleri ile tarihi bir belgeye dönüştüren ve aynı zamanda ardında birçok şiir bırakan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Hüzün Geldi" adlı şiiri örneklem olarak seçilmiştir. ChatGPT 4.o-Dall-E programı ile "Hüzün Geldi" isimli şiirin mısraları görselleştirilmiştir. Yaşar Kemal'in: "Anadolunun kedisiydi, koklamadığı yer kalmamıştı" ifadeleri ile tanımladığı sanatçının düşünceleri YZ aracılığı yeniden tanımlanmış ve kültürel bellek bağlamında ele alınmıştır. Böylece kültürel bellek, sanat ve teknolojinin harmanlanması üzerinden yazınsal kültürün yeniden canlandırılması ve teknolojinin kültürel mirasa katkı sağlaması amaçlanmıştır. Ayrıca yapay zekânın kültürel bellek oluşturabilme sürecinde görselleştirme kapasitesi de irdelenmiştir. Araştırma sonuçları; YZ'nin kültürel göndermeler, ifade derinliği ve duygusal yoğunluk oluşturmada başarılı olduğunu göstermiştir. Ayrıca kültürel bellek oluşturmada kullanılan figürler ve göndermeler de dijital teknolojinin geldiği durum adına umut vericidir. Bu nedenle dijital teknolojinin ilerlemesi; sanat ve kültür hafızasını diri tutma adına daha fazla etki oluşturabilir. Fakat YZ hafızasına sanatçının önceden daha detaylı tanıtılması ve sonrasında bu tür bir çalışmanın yapılması, kültürel ipuçları elde etme ve amaca ulaşma noktasında daha etkili sonuçlar oluşturabilir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Bellek, Kültürel Miras, Dijital Sanat, Yapay Zekâ, Bedri Rahmi Eyüboğlu

ABSTRACT: *Rapidly developing digital technologies are adapting to many fields and increasing their impact. This situation offers new opportunities for researchers. In this research, a study on cultural memory was conducted with artificial intelligence (AI), which is shown as the end point of digital technologies for now. In the research, Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem "Hüzün Geldi", which transformed Anatolian culture into a historical document with his works of art and at the same time left many poems behind, was chosen as a sample. The verses of the poem "Hüzün Geldi" were visualized with the ChatGPT 4.o-Dall-E program. Yaşar Kemal: "He was the cat of Anatolia, there was no place he did not smell", the thoughts of the artist were redefined through AI and discussed in the context of cultural memory. Thus, it is aimed to revitalize literary culture through the blending of cultural memory, art and technology and to contribute technology to cultural heritage. In addition, the visualization capacity of artificial intelligence in the process*

* Dr. Öğr. Üyesi-Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Kars-bastabanunal@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1172-8374)

This article was checked by Turnitin.

of creating cultural memory was also examined. The research results show that AI is successful in creating cultural references, depth of expression and emotional intensity. In addition, the figures and references used in creating cultural memory are promising for the state of digital technology. Therefore, the advancement of digital technology may have more impact on keeping art and cultural memory alive. However, introducing the artist to the AI memory in more detail beforehand and conducting such a study afterwards may create more effective results in terms of obtaining cultural clues and achieving the goal.

Keywords: *Cultural Memory, Cultural Heritage, Digital Art, Artificial Intelligence, Bedri Rahmi Eyüboğlu*

Giriş

Sanatın dijital teknolojiler ile olan etkileşimi farklı tarihlere dayandırılmaktadır. Özellikle Marchell Duchamp ve Man Ray tarafından görsel efektler oluşturmak için 1920 yılında oluşturulan "döner cam plakalar" (Marcos, 2007: 98) dijital sanata bir perspektif oluşturması açısından başlangıç olarak gösterilebilir. Sonrasında ise 1933 yılında Moholy Nagy'in oluşturduğu "hareketli kinetik heykel" (Koçay, 2022: 52-62) dijital sanata öncülük eden bir diğer girişim olarak ifade edilebilir. Ayrıca Amerika'da 7 Ocak 1946 yılında "ENIAK" "ilk bilgisayarın icat edilmesinin ardından hesaplama için üretilen kodlar sanatsal amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır" (Topbaş, 2022: 171). Gelinen noktada ise dijital sanat, bilim ve teknolojiyle iç içe geçmiş durumdadır. Bu iç içe geçmişlik "teknolojik determinizm" in (Vargün, 2023: 51) ya da modern kültürün sonucu olarak ifade edilmektedir. Eğer modern kültürün yansıması olarak görülürse; o halde çağdaş sanatın içerisinde gelişen bir dal olarak ifade edilecektir (Wands, 2006). Rastlantısal kombinasyonlar, sunumsal sanallık vb. gibi kavramlar dijital sanat eseri üretimi açısından kavramsal alt yapılar oluşturmuştur (Paul, 2003).

Bu nedenle artık günümüz sanatı düşünen makineler kullanılarak şekillendirilebilmektedir. Hızla gelişen teknoloji afiş tasarımlarından reklam ve film endüstrisine kadar birçok alana nüfuz etmektedir. 21. yüzyılın başlarından günümüze Photoshop, CoreDraw vb. gibi çeşitli programlar aracılığı ile bu nüfuz alanının gelişimi desteklenmiştir (Osadcha ve Baluta, 2021). Dijital devrim olarak adlandıralan 1990'lı yıllara göre günümüz teknolojisi daha yaygın ve tanımlayıcı bir görünüm almıştır. Daha fazla birey ve alan dijital keşifleri ile estetik ifadeler oluşturabilmektedir. Sanat da bu estetik ifade oluşturma sürecinde başı çeken alanlardandır.

YZ ise günümüz dijital sanat temaları arasında dijital tasarım açısından üst düzey bir gelişim olarak ifade edilebilir. YZ, dijital ortamda var olan dokümanlardan hareketle kendi kendine öğrenen ve gelişebilen karmaşık algoritmalara sahip bir alt yapı olarak tanımlanaktadır (Artut, 2019). Tegmark (2019: 60) tarafından: "Biyolojik olmayan zekâ" olarak ifade edilen YZ, dijital sanat üretim süreçleri için kullanılan yazılımların tamamını kapsamaktadır. Bu nedenle YZ üzerinden üretilen sanatsal tasarımlar da

dikkat çekmektedir. Çağdaş sanatın kapsayıcı rolü bu bağlamda dijital sanatlar açısından küresel bir pazar bile oluşturmuştur (Bastaban, 2024).

Dijital sanatlar aynı zamanda sanatın tarihi bir belge niteliği taşıması rolü üzerinden, kültürel belleğin kalıcı hale getirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarımı açısından da bir kayıt görevi görmektedir. Çünkü kültürel bellek; toplumların ortak geçmişini, değerlerini ve kimliğini yansıtan önemli bir unsurdur. Dijital sanat araçları da, bu belleği canlı tutmak, gelecek kuşaklara aktarmak ve çağdaş yorumlarla zenginleştirmek için güçlü araçlar sunabilmektedir. Bu bağlamda, YZ gibi gelişmiş teknolojiler, kültürel belleği yeniden canlandırma ve görselleştirme süreçlerinde kritik bir rol oynayabilir. Bakıldığında YZ'nin görsel, işitsel, dilsel ve video oluşturma gibi birçok boyutu bulunmaktadır. Bu bağlamda YZ sanatsal ifadeleri çok daha farklı boyutlara taşıyabilir.

YZ algoritmaları aynı zamanda şiirlerin içerdiği imgeleri simgelere dönüştürebilmektedir. Dijital tuval olarak adlandırabileceğimiz bu görseller, geleneksel sanattan dijital sanata geçişte kültürel bir aktarım rolü üstlenebilmektedir. Örneğin Bedri Rahmi Eyüboğlu resim sanatına dair Anadolu'nun izlerini taşıyan birçok esere sahip bir sanatçıdır. Aynı zamanda birçok şiir de yazmıştır. Bu bağlamda YZ kullanarak Eyüboğlu'nun resim sanatında yaptığı gibi imgeleri simgeleştirmek; hem Eyüboğlu'nun özgün vizyonunu çağdaş bir yorumla yeniden sunabilir hem de kültürel hafızanın dijital bir kayıt olarak yaşatılmasına katkı sağlayabilir.

Bu araştırmada da Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Hüzün Geldi" şiirinin zengin semboller ve imgelerle dolu dünyası YZ aracılığı ile görselleştirilmiş ve Anadolu'nun ruhunu yansıtan farklı sanat eserlerine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Sanatçının şiirlerindeki güçlü görsel betimlemeler okuyucunun zihninde canlı resimler oluştururken aynı zamanda kültürel hafızayı canlı tutabilmektedir. Bu nedenle bu araştırmada, Eyüboğlu'nun şiirlerinde yer alan semboller ve imgeleri, YZ algoritmalarının sağladığı sıra dışı olanaklarla harmanlayarak, izleyicilere yeni bir sanatsal deneyim sunmak hedeflenmiştir. Eyüboğlu'nun eserlerindeki derinlik, yapay zekânın analitik ve özgün etkisi ile buluştuğunda, ortaya çıkan görseller; şiirlerin duygusal ve kültürel boyutlarını daha geniş kitlelere ulaştırabilir. Dijital sanatın bu bağlamda kullanımı, kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. YZ destekli dijital sanatın bir diğer önemli yönü ise, sanat eserlerinin interaktif ve dinamik bir yapıya kavuşmasıdır. İzleyiciler, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinden esinlenen dijital görsellerle etkileşime geçebilir, bu etkileşim sayesinde şiirlerin anlam derinliğini daha yakından deneyimleyebilirler. Bu, kültürel hafızanın sadece korunması değil, aynı zamanda aktif olarak yaşatılması anlamına gelir.

Son söz olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinden ilham alan YZ destekli dijital sanat çalışmaları, hem sanatsal ifadenin yeni biçimlerini keşfetmek hem de kültürel hafızayı dijital çağda sürdürülebilir kılmak adına önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Bu araştırma da, Eyüboğlu'nun

eserlerinin yapay zekâ aracılığıyla görselleştirilmesi süreci ele alınarak, "Kültürel hafızaya dijital sanat yoluyla katkı yapılabilir mi?" sorusuna dair bir perspektif sunmak amaçlamaktadır. Araştırma nitel olarak yürütülmüştür. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum deseni (case study) ve analiz yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Anahtar kelimelerle bağlantılı olarak literatür gözden geçirilmiş ve YZ üretimi dokümanlar ile çalışma desteklenmiştir. Çalışmanın güvenirliği; bilimsel yazım etiği ve nitel raporlama ilkeleri gözetilerek sağlanmaya çalışılmıştır.

1. Kültürel Bellek

Kültürel bellek; yaşam deneyimleri, ortak bilgi, inanç ve kültürel öğelerin saklanarak geleceğe taşınmasına aracılık etmektedir. Kavram olarak toplumların tarihleri ile olan bağlarını nasıl aktardıklarını, yorumladıklarını ve kolektif bir kimlik temelinde nasıl şekillendirdiklerini anlamak için önemli rol oynamaktadır. Bu nedenle geçmiş ve gelecek perspektifinde nesiller arası bir köprü olarak düşünülebilir. Alamet olarak ifade edilen "Bel" (Gülensoy, 2011: 130) kökeninden gelen ve öğrenme "Belle"mek olarak dilimizde yer alan bellek kavramı hafıza ile ilişkilendirilmektedir (Zelan, 2022: 17). Çünkü hafıza, kayıt merkezi olarak hatırda tutma eylemine katkıda bulunmaktadır. Bireyler yaşam süreçleri boyunca belleklerinde şemalar halinde kayıtlar yapar ve bu kayıtları hem sözel hem de görsel olarak aktarabilirler. Bu yönüyle belleğin öznel olduğu söylenebilir. Öznel olan bellek ise sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir (Traverso, 2009). Bu bağlamda hatırda tutma ve aktarabilme adına bellek kavramı önemli rol oynamaktadır.

Bellek; tarihsel, iletişimsel, kültürel, sosyal vb. gibi çeşitli şekillerde sınıflandırılmaktadır (Erll, 2011). Belleğin yaşadığı toplumla kültürel boyutu ise; sözlü gelenekler, ritüeller, anıtlar, edebiyat ve sanat gibi çeşitli biçimleri kapsar ve her biri kültürel anlatıların korunması ve aktarılması için bir aracı görevi görmektedir (Assmann, 2011). İnsan ise sınırlı yaşam süresine sahip bir varlık olarak kültürel bellekte bıraktığı izle kalıcı hale gelebilir. Bu nedenle kültürel belleğin zihinle, zihinlerinde kültürel bellekle ilişkisi nesilden nesile devam etmektedir.

Toplumların ya da ulusların belleği denilince akla ilk başta kültür gelmektedir. Kültür, bireylerin toplumsal rolü gereği sahip oldukları "ahlak, inançlar, bilgi (knowledge), sanat, gelenekler gibi alışkanlıkları ve becerilerini kapsayan bir bütün" (Taylor, 1958: 269) olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca Türk Dil Kurum'u (TDK) sözlüğünde: , "Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü; hars, ekin" şeklinde ifade edilmiştir (URL-3: 1).

Bu nedenle kültürel bellek toplumsal ve kamusaldır. Bireysel bellek ise özneldir. Bu bağlamda kültürel bellek ile bireysel bellek benzersizlik

bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Ayrıca zamanın değişimi ile kültürel bellek (statik bir yapı olmadığından) yorumlanabilir, değişebilir. Bu durum ise kültürel belleğe süreklilik ve dinamik bir yapı katmaktadır (Halbwachs, 1992). Kültürel belleğin modern teknoloji ve küresel sistemler ile entegrasyonu bu dinamik yapıyı farklı boyutlara taşımıştır. Özellikle dijital medyanın baskınlığı, kültürel belleğin bekası adına da yeni kapılar aralamıştır. Dijitalleşme ile kültürel içeriğe erişim ve bu içeriği yayma adına kolaylıklar ortaya çıkmıştır (Hirsch, 2012). Sonuç olarak kültürel bellek toplumsal alt yapının bileşeni olarak; toplumların geçmişlerini, bugününü ve geleceğini şekillendiren ve kültürel mirası zenginleştiren bir kavram olarak devam etmektedir.

2. Dijital Sanat

Dijital sanat en geniş ifadeyle; bilgisayarlar üzerinden kodlamalarla ya da değişik formattaki verilerin (görüntü, ses vb. gibi) ortak kodlarla depolanması ve işlenmesi olarak tanımlanabilir. Dijital olarak bestelenmiş ve sunulmuş bir müzik veya bir "ASCII sanat eseri" (URL-4: 2) buna örnek olarak gösterilebilir. Bu tarz örnekler sanatçıların üretimlerini gerçekleştirirken çoğunlukla çağın ötesinde bir düşünme ve buna yönelik malzeme kullanma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Sanatın dönüşümünün de buna paralel bir seyir izlediği söylenebilir. Dijital teknolojinin gelişimi bu bağlamda sanatsal ifade için çok farklı süreçler ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar açısından daha önce deneyimlenmemiş yeni form, tarz ve etkiler oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Sanat ve teknolojinin bu etkileşimi; dijital sanat, 3D vb. gibi interaktif enstalasyonlar ve sanal gerçeklik gibi uygulamaların sergilenmesini desteklemiştir (Paul, 2015). Bu nedenle sanatçı çağdaş bir zeminde geleneksele öykünme zorunluluğu hissetmeyebilir; var olan teknolojik imkânlardan hareketle ekonomik ve üretimsel bir özgünlük alanı da oluşturabilir.

Sanatçılar dijital sanat ürünleri yaparken; "simulasyon, kopyalama, kolaj, yanılsama, yapay yaşam, veri tabanları, aktivizm ve haktivizm" (Yıldırım, 2019: 327) gibi çeşitli kavramlarla geçiş sağlamakta ve eserlerde anlam oluşturmaktadırlar. Dijital sanat üretimleri görsel kültürün etkisi ile toplumun birçok alanında görülebilmektedir. Sanatçılar dijital sanat ve teknolojiler sayesinde aktivist eylemler gerçekleştirme noktasında daha özgür hareket edebilmektedirler. Özellikle internet, iletişim araçları ve videolar bu bağlamda kolaylık sağlamaktadır. Sanatçıların göç, ötekileştirme, yabancılaşma, çevre üzerine olumlu olumsuz eylemler vb. gibi toplumsal hareketleri destekleyen aktivist tavırları dijital sanat aracılığı ile daha etkin ve paylaşılabilir hale gelebilmektedir. Bu bağlamda siber dünyanında (aktivist hackerlar) dijital sanat eylemleri açısından bir mecra olarak kullanıldığı görülmektedir (Sağlamtimur, 2010: 229).

Ayrıca geleneksel ortamların aksine, dijital sanat kolayca çoğaltılabilir, değiştirilebilir ve yayılabilir. Bu durum da geleneksel sanat serüvenine bir meydan okuma olarak görülmektedir. Dijital sanat eserlerinin etkileşimli

içeriği ise, izleyicileri sanat eserinin deneyimine daha fazla ortak edebilmektedir. Salt sanal dijital sanat nesnesi olarak görülen Paul Brown çalışmalarından günümüz Non-Fungible Token'lere (NFT) kadar birçok dijital eser buna örnek olarak gösterilebilir. Bu tür eserler mekânın sınırlarını belirsizleştirebilmekte (Tuğal, 2018) ve "resmin içinde ve dışında gezinilebilen" bir ortam oluşturmaktadır (Akpınar, 2022: 106). Bu eserlerin sadece dijital ortamda var olabilmeleri de dijital sanat adına eşsiz bir nitelik oluşturmaktadır. Gelinen noktada günümüz YZ teknolojileri de dijital sanat tasarımlarına ayrı bir sayfa açmaktadır. Sanat YZ teknolojileri sayesinde birçok farklı araç kullanarak dinamik yapısına yeni perspektifler oluşturabilmektedir.

3. Yapay Zekâ

YZ, 21. yüzyılın en gizemli ve merak edilen başlıkları arasında gösterilebilir. Çünkü karmaşık yapısı ve gelecekte oluşturacağı etkiler bu merağı etkin kılmaktadır. YZ; sağlık, askeri, eğitim, ulaşım ve akademik olmak üzere birçok alanda çalışılmakta ve kurumlara katkı sağlamaktadır. YZ, öğrenme, analitik muhakeme, problem çözme ve algılama gibi birçok insani yeteneği gerçekleştirebilmektedir. Düşünen makineler olarak da ifade edilen YZ araçları, bütün bu özellikleri ve gelecekte ortaya koyacağı etki bakımından heyecan oluşturmaktadır (Russell & Norvig, 2021). Standfor Üniversitesi Human-Centered Artificial İntelligence (URL-1) tarafından 2024 YZ indeksi raporu bu heyecan ve tedirginliğin küresel anlamda etkilerini ortaya koymaktadır. Raporda, YZ yatırımları 2022 yılından bu yana neredeyse "sekiz katına çıkarak 25,2 milyar dolara" çıkmışken; küresel anlamda insanların "YZ potansiyelinin etkilerinin daha fazla farkında oldukları ve aynı zamanda bir tedirginliğin" de olduğu görülmektedir (HAI, 2024: 5-6). Fakat tedirginliklere rağmen YZ uygulamalarının kullanımı hızla yaygınlaşmaktadır. Örneğin Mayıs 2024'te Google yanıt oluşturma süreçlerinde web bağlantıları yerine YZ destekli yanıt sistemine dair düzenlenmiş bir arama motorunu devreye soktu (URL-2).

YZ'nin alt kümeleri (machine learning, deep learning, neural networks, computer vision and natural language processing) (URL-5), YZ teknolojilerinin son dönemdeki başarılarında çok önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Makine öğrenimi, makinelerin deneyim yoluyla görevler üzerindeki performanslarını geliştirmelerini sağlamak için algoritmaların ve istatistiksel modellerin kullanılmasını içerir. Bu yaklaşım görüntü ve konuşma tanıma, doğal dil işleme ve otonom sistemler gibi alanlarda atılımları desteklemiştir. Örneğin, derin öğrenme algoritmaları sanal asistanlardan otonom araçlara kadar çeşitli uygulamalara katkı sağlamış ve yapay zekânın toplum yaşamındaki pratik faydasını ortaya koymuştur (LeCun vd., 2015).

YZ aynı zamanda sanatsal üretimler açısından da yeni fırsatlar sunmaktadır. Bu fırsatlar; yeni sanat biçimleri, özgün tasarımlarda yardım, demakratik sanat yapımı (insanların elde edemediği), yeni araç ve teknik

imkanı şeklinde detaylandırılabilir (Yusa vd., 2022). YZ, somut bir üretim sürecinde gerekli olan fırça ya da değişmeyen nesnelerden daha fazlası olarak düşünülmektedir. Sanatçıların pratikler ve deneyimler sonucu öğrendiklerinin yansımalarında elbette rolleri vardır. Fakat boya fırçası geçmiş değişimlerden ve deneyimlerden dersler çıkartan ve buna göre haraket eden bir yapıda değildir. YZ algoritmaları ise bütün bu olasıkları içermektedir (Mazzone ve Elgammal, 2019). Günümüzde YZ'nin sağladığı bu olasılıklar izleyiciyi seyirci durumundan interaktif bir katılımcıya dönüştürmektedir. Liu (2020), sanat ve teknolojinin entegrasyonunun yenilikçi sanat değişimine katkıda bulunabileceğini belirtmektedir. Böylece çağdaş sanat dinamikleri ile farklı düşünme formları ortaya çıkabilecektir. Geleneksel formlar değişime uğramakta ve teknoloji araç olma durumundan sıyrılıp özne olma düzeyine çıkmaktadır. Böylece bu araştırmaya konu olan Eyüboğlu gibi sanatçıların düşünce dünyasına yönelik yeni perspektifler de oluşturulabilecektir.

4. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Eyüboğlu'nu tanımak için öncelikle sanatına ve memleketine bakış açısını anlamak gerekmektedir. Sanatçı işine ve hedeflerine olan bağlılığını sadece eserleri ile değil aynı zamanda kendisine verdiği yeminle de pekiştirmiştir. "Yemin" adlı şiirinden bir kısmının alıntılandığı aşağıdaki ifadeler, sanatçının nasıl bir koşullanma ile hareket ettiğini göstermektedir.

> Bugüne kadar resim sanatı alanında-yapılagelmiş olanları inceleyeceğime (…) elimden çıkan her çizgiye-her lekeye-her renge-her beneğe-kendi aklımı-kendi tecrübemi-kendi tasamı-kendi ömrümü, yüreğimi basacağıma-aldığım nefes, içtiğim su, bastığım toprak-gözüm, kulağım, burnum, elim, belim, dilim, derim üstüne-yemin ederim-yemini bozduğum gün-buradan giderim (Eyüboğlu, 2005: 504).

1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi ile bu idealist hayatına başlayan sanatçı; ilk yıl Nazmi Ziya Güran'ın sonraki yıl da Çallı'nın atölyesinde çalışmıştır. Yurtdışında ise Paris'te farklı atölyelerde çalışmış; Dufy ve Matisse gibi sanatçıların tarzlarını benimsemeye başlamıştır. Anadolu'ya döndüğünde de Matisse tarzı renk kullanımını kübik etkilerle arka planda Türk motifleri eşliğinde işlemiştir (Aydoğan, 2008). Turani (1984: 11) sanatçının çalışma şekline atıfta bulunurken: "(…) kâh kübizme, kâh Dufy şiirine, kâh Picasso neo-klasisizmine yaklaşan, Bursa kahveleri ve hanlarından, soyut lekeciliğe, hatta strüktüralizma değin çeşitli denemeleri yapan" şeklinde bir çıkarımda bulunmaktadır.

Sanatçı halk ve çağdaş sanat formalarını sentez yapma üzerine eserler oluşturmayı teşvik etmiştir. Zengin ve çeşitli sanatsal üslubuyla tanınan Eyüboğlu'nun eserleri, geleneksel motifleri modernist unsurlarla harmanlayarak Anadolu kültürünün ruhunu yansıtmaktadır. Sanatçının Osmanlı minyatürleri ve halk el sanatları da dâhil olmak üzere geleneksel sanatın çeşitli biçimlerine maruz kalması, estetik duyarlılığını derinden

etkilemiştir. Sanatçı için Anadolu heyecan verici ve üretme dürtüsünü arttıran bir sanata sahiptir (Negir ve Korkmaz, 2019). Sanatçı Anadolu'nun derinliklerini ve sanatına olan yaklaşımını bir yazısında şu şekilde ifade etmiştir:

> 1930'dan 1974 yılına kadar meslek hayatıma kuşbakışı göz atınca beni sevindiren ve üzen iki nokta var. Halk sanatlarını, örneğin bir kilimi, bir İznik çinisini, su katılmamış bir Orta Anadolu bakır işini, tahta oymayı, kızılcık dalından örülen sepeti, kurt başlı baltayı, nacağı, nakışlı keçeyi her zaman sevdim. Onları hiçbir zaman büyük Garplı ustalardan ayırt etmedim. Sevincim, mesleğe başladığım anda ana kaynaklara elimi uzatmış olmaktan geliyor. Üzüntüm de bu güzel, cömert kaynaktan dilediğim kadar faydalanamamış olmaktan geliyor (Eyüboğlu, 2005: 24).

Sanatçı akademik öğreticiliğinin ve ressamlığının yanı sıra yazarlık da yapmıştır. Özellikle Çorum gezisi bu anlamda sanatçı için farklı yönelimlerini birleştiren ve sonuca götüren süreci doğurmuştur. Kahveler, pazarlar, halay, köylerden kentlere hasta taşıyıcıları, alışveriş yapıp köyüne dönenler, sazlar, âşıklar vb. gibi durumlar sanatçıyı bu sonuca ulaştıran temalar olmuştur (Erol, 1984). Anadolu toplumlarının emekleri ile ortaya çıkardıkları çoraplar, nakışlar, örtüler vb. gibi ürünler ortaya çıktığı gibi değiştirilmeden sanatçının eserlerinde yer almıştır. Bütün bu etkiler sanatçının resimlerine ve şiirlerine yansımıştır (Başbuğ, 2019: 203; Soylu ve Köroğlu, 2017: 2000). Eyüboğlu'nun şiirleri de sanatçının sanatsal duyarlılıklarını yansıtmaktadır. Genellikle görsel ve edebi sanatlar arasında paralellikler kurar. Şiirlerini, resimlerinin canlılığını ve sembolik doğasını yansıtan imge ve metaforlarla zenginleştirmiştir. Sanatçı, özellikle halk türküleri ve sanatlarına şiirlerinde fazlasıyla yer vermiştir. Şiirlerinde bazen bölgesel ağızlara da yer vermesi onun halktan biri olarak görülmesinde rol oynamıştır.

5. "Hüzün Geldi": YZ Tasarımları

Eyüboğlu yaşamının uzun bir bölümünü İstanbul'da ve farklı Avrupa başkentlerinde geçirmiş fakat Anadolu'ya ve Anadolu insanına sadık kalmıştır. Sanatçı; yaşamın, mutlu olmanın ya da hayatının kendisinin Anadolu'nun sevimli küçük şehirlerinde anlam kazandığını düşünmüştür (Doğan, 2012). Araştırmanın bu bölümünde de sanatçının "Hüzün Geldi" isimli şiiri YZ aracılığı ile görsel tasarımlara dönüştürülmüştür. "Hüzün Geldi" şiirinde şair "sevda karşısında yorgun düşmüş bir yüreği olduğunu ifade etmektedir. Hayat karşısında pasif kalan şair, akıp giden zamana ve yaşananlara ayak uyduramamaktadır" (Bulut, 2023: 438).

Sanatçının sevdiğine hüzünlü vedasına dair bu şiirin Anadolu imgeleri ifadesi sanatçının Anadolu ve sevgili özdeşimini çağrıştırmaktadır. Bu nedenle sanatçının Anadolu imgesi ve sanatçı kişiliği ile ortaya çıkan mısralar canlandırılmaya ve kültürel belleğe aktarılmaya çalışılmıştır. Tasarımlar Chat GPT 4.o pragramının sunduğu Dall-E üzerinden yapılmıştır. Promtlar sanatçının Türk kültürel mirası içerisindeki yeri, önemi vb. gibi

yazışmalar yapıldıktan sonra verilmiştir. Herbir mısra için aynı promt verilmiştir.

"Hüzün Geldi" isimli şiir 16 mısradan oluşmaktadır. Sadece 7-8 ve 9. mısralar şiirdeki anlam bakımından bir tasarım olarak uygulanmıştır. Diğer mısralar ise ayrı tasarımlar olarak araştırmada yer almıştır. Tasarımlar mısralarla uyumlu olarak kodlanmıştır (A, B, C vb. gibi). Bu kodlamalar ve tasarımların çözünürlüklerinin arttırılması Photoshop programı aracılığı ile sağlanmıştır.

Ayrıca araştırmada şiirlerdeki kıta örneğine benzer şekilde, görsel bir düzen oluşturmak adına; tasarımlar dörderli ve ikişerli resimleri bir araya getiren bir yapıda sunulmuştur. Örneğin Görsel 1. "Hüzün Geldi" isimli şiirin ilk dört mısrasını kapsamaktadır. "Bedri Rahmi "Hüzün Geldi" şiirinde acısını yaşarken sevdiğini kaybetmenin o çok sevdiği türkülerinden, horonundan, halayından da kendi acısına katılmasını bekler" (Doğan, 2012: 886). Şiir sevgili Anadolu gibidir, Anadolu'ya benzetilebilir sonucuna götürmektedir. "Şiiri taşıyan, ona ruh veren şiirlerin unutulmamasının sebebi, canlı halde içimizde yaşamış olmasıdır" (Üstten, 2016: 35).

Görsel 1: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Hüzün Geldi"* şiiri ilk dört mısra (A: Türküler bitti, B: Halaylar durdu, C: Horonlar durdu, D: Al damar, mor damar, şah damar sustu), YZ tasarımları, Chat GPT 4.o-Dall-E.

Sanatçının şiirin ilk dört mısrasının YZ aracılığı ile görselleştirildiği Görsel 1.' e bakıldığında; "Türkülerin bitmesi"nin (A) Anadolu ve Türk çalgı aletleri olan kopuz ve davulu çağrıştıran enstrümanların yine bir Anadolu mahallesindeki sakinliği ile betimlendiği görülmektedir. Enstrümanlar türkü ile ilişkilendirildiğinden Hindistan'ın geleneksel çalgısı "Tabla" ve ud

ile de benzeştirilmiş olabilir. Kullanılan soğuk renkler, evlerin harap olmaya yüz tutmuş havası ve canlıya dair bir figürün bulunmaması hüznün gelişine dair belirgin bir yansıtma olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca evlerin yapısal özellikleri de Anadolu'yu çağrıştırmaktadır. Burada programın sanatçının özelliklerinden hareketle ve türkü kelimesi ile ilişkili olarak bir süreç yürüttüğü düşünülmektedir. Yuvarlanmış kilim ise yine kültürel bir öğe olarak tasarımda yerini almıştır.

YZ programının şiire ilişkin anlatımda başvurduğu öğeler bakımından bu mısra bakımından başarılı bir sonuç ortaya koyduğu söylenebilir. "Halaylar bitti" (B) mısrasının görsel tasarımına bakıldığında ise; zamanın durması ile ifade edilebilecek hareketli bir sessizlik hâkimdir. Figürler kerpiç bir duvara işlenmiş kabartmaların sahnedeki gösterisi gibi gözükmektedir. Anadolu'ya özgü mimari, renk ve motif öğelerinin kullanılmaya çalışılmış olması dikkati çekmektedir. Özellikle klasik dönem renk kullanımlarında kobalt mavi, mercan kırmızı, zümrüt yeşili ve turkuaz başı çekmektedir (Karaca, 2022). Bu bağlamda Anadolu kültüründe birçok yerde özellikle mimaride kullanılan turkuaz çiniler, işlemeler "Türk rengi" (Özkul, 2020: 291) metaforu ile de uyumluluk göstermektedir. Şair şiirlerinde mavi renk ifadesini "sonsuzluk ve özgürlük" imgesi olarak kullanmıştır (Sungurlar, 2023: 153). Bu bağlamda YZ programının bu bağlamdaki renk kullanımı da önemli görülmektedir. Ayrıca boşluktaki yaşamın kaydına ilişkin ayak izleri, motifler ve bir döngüyü işaret eden işlemeler "halaylar durdu" ifadesine çarpıcı ve düşündürücü bir yoğunluk katmaktadır. Motiflerin yıpranmış ve silik durumu da eskide var olan fakat izleri devam eden bir gönderme olarak düşünülebilir.

"Horonlar durdu" (C) mısrasında ise programın farklı bir mekân tasarımı oluşturduğu görülmektedir. Fakat yine soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bir önceki tasarımda olduğu gibi zeminde benzer ifadeler kullanılmıştır. Ayrıca dini mekân, giysiler ve figürler Anadolu üzerinden ifade edilmiştir. Özellikle yerdeki giysilerin bırakılmış olması Anadolu'ya özgü bir eylemin terkedilmiş olması ile bağdaştırılabilir. Yine figürlerdeki durgunluk ve hareketsizlik mısranın anlamına atıfta bulunmaktadır. Sanatçı her bir rengi şiirlerinde farklı kelimelerle betimlemiştir. Örneğin yeşil'i zehire benzeterek: "Bir defa bulaşmaya görsün yüzüne gözüne / Vallahi billahi çıkmaz" der (Eyüboğlu, 2005: 188). "Al damar, mor damar, şah damar sustu" (D) mısrasında da renk ifadeleri yoğunluktadır. Program damar kavramı üzerinden şiirde belirtilen renklerle yine bir durgunluk ortamı betimlenmiştir. Alt kısımda ise insan betimlemesi ile yine duygusal yoğunluk oluşturulmuştur.

Görsel 2: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Hüzün Geldi"* şiiri ikinci dört mısra (E: Bahçeler put kesildi birer birer, F: Meyveler salkım saçak taş, G: Bir bulut uçardı, başıboş bedava, yandı kül oldu, Ğ: Hüzün geldi başköşeye oturdu), YZ tasarımları, Chat GPT 4.o-Dall-E.

Sanatçı meyve metaforunu da şiirlerinde sıkça kulanmıştır. "Karadut" isimli kitabı buna örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra bahçe, çiçek, yaprak vb. gibi ifadeler de sanatçının şiirlerinde kullandığı başlıca ifadelerdendir (Aydoğan, 2005: 85).

Görsel 2.'de de şiirin ikinci bölümüne ilişkin YZ tasarımına bakıldığında; "Bahçeler put kesildi" (E) mısrasının heykelimsi bir durağanlık ile betimlendiği görülmektedir. Özellikle ağaçlardaki tükenmişlik ve buna karşın sağlam duruşları anıtsal bir özellik katmaktadır. Kullanılan renk ve hava, güneşi çekilmiş bir ölüm sahnesi hissettirmektedir. Bu durum da heyecanlı ve berekete dair imge oluşturan bahçelerin put kesilmesine işaret etmektedir. Tasarım tam olarak bir bahçe özelliği taşımamakla birlikte havada uçuşan meyveler de mısrada verilmek istenen soyut anlama gönderme olabilir.

"Meyveler salkım saçak taş" (F) mısrası ise taş rengi ile uyumlu olarak yine heykelimsi bir ifade ile tasvir edilmiştir. Tasarımın ifade bakımından mısrayı güçlü bir şekilde yansıttığı söylenebilir. Ayrıca kullanılan renkler de bu ifadeyi güçlü kılmıştır. Meyvelerin sıkı, sıradışı bir şekilde verilmesinin salkım ifadesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Elma meyvesinin ve kökleri sağlam ağaçların temsil edilmesi de dikkat çekicidir. Çünkü elma kelimesi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde "13" kez geçmektedir (Aydoğan, 2005: 89).

"Bir bulut uçardı, başıboş bedava, yandı kül oldu" (G) ifadesinin ise; anlamına uygun bir şekilde yanan ve küle dönüşmeye yüz tutmuş bir bulut üzerinden tasvir edildiği görülmektedir. Tasarımın bilinçli olarak yakın

geçmişin taklidini yapan ve modasını türeten (retro) bir havada sunulduğu görülmektedir. "Hüzün geldi başköşeye oturdu" (Ğ) mısrası ise boş bir mekân içerisinde boş bir sandalye ile temsil edilmiştir. Burada YZ programının yalın bir biçimde; figürsüzlük ve yaşama dair terkedilmişlik üzerinden ifadeyi güçlü bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Mekândaki boşluk ve boş sandalye metaforu Gestalt terapisindeki gibi psikolojik bir yansıtma aracı olarak düşünülebilir (URL-6).

"Hüzün Geldi" şiirinin üçüncü dörtülüğünün tasarlandığı Görsel 3.'e bakıldığında; "yoruldu yüreğim yoruldu" (H) mısrasının anlam ile uygun yürek olarak adlandırılan kalp üzerinden doğrudan betimlenmiştir. Fakat insan için hem edebi hem de yaşam olarak hassas olan bu organ parçalanacak bir durumda yine nötr renklerle tasvir edilmiştir. Programın burada yorulan yürek metaforuna (sanatta da sıklıkla kullanılan şiddet renkleri olarak gri ve siyahlar üzerinden) gönderme yaptığı söylenebilir. Ayrıca burada da anıtsal bir yapı oluşturulmuştur.

"Ağaç büyür arkasında koşamam" (İ) mısrasında ise büyüyen bir ağaç kökler üzerinden betimlenmiştir. Burada tersine bir durum görülmektedir. Büyüyen ağaç kuru olarak tasvir edilmesine rağmen kökleri ağacın üst kısmından daha boyutlu gözükmektedir.

Görsel 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Hüzün Geldi"* şiiri üçüncü dört mısra (H: Yoruldu yüreğim yoruldu, İ: Ağaç büyür arkasında koşamam, I: Kervan yürür peşi sıra düşemem, J: Yıldız akar uçsam da yetişemem), YZ tasarımları, Chat GPT 4.o-Dall-E.

Bu durumda da ağacın yanında betimlenen insan figürü geç kalmışlık üzerinden görünmeyen bir etkiye maruz bırakılmış bir perspektif sunmaktadır. YZ görseli ağacın büyüklüğüne karşın insanın acizliği ortaya koymuş olabilir. "Ağaç büyür arkasında koşamam (İ)" mısrası, zamanın

erimesi ve bu değişim karşısında insanın çaresizliğini de ifade etmektedir. Bu bağlamda YZ bu tasarımda saatler üzerinden bir gönderme yapabilirdi. Çünkü şairin yaşamın hızla akıp gittiğini ve özellikle geçmişte bırakılan değerler ve ilişkilerin geri getirilemeyeceği vurguladaığı görülmektedir. Bu bağlamda "ağaç" büyümeyi ve gelişimi temsil ederken, "arkasında koşamam" ise geç kalınmışlığın metaforu olarak düşünülebilir. Kullanılan renkler ve figürün orta kısma yerleştirilmesi de ifade yoğunluğunu arttırmaktadır. Bu nedenle burada YZ'nin farklı düşünme ve yansıtma sürecine dair farklı bir bakış oluşturması beklenebilir. "Kervan yürür peşi sıra düşemem" (I) tasarımında; göç, kervan ve göçerlerin renkleri ile tasarlanmıştır. Göçün temsili öğeler göç coğrafyası ile ve uygun renklerle tasvir edilmiştir. Geride kalan insan ise uzaklardan geç kalmışlığına devam etmektedir. Fakat burada YZ'nin tasarımda figürler arasında oran orantı bakımından uyumsuzluk oluşturduğu görülmektedir. "Yıldız akar uçsam da yetişemem" (J) mısrasında da yıldızlı gece, kayan yıldızlar dağların yamacında insan figürü ile tasvir edilmiştir. Tasarımda gecenin renkleri hâkimdir. Fakat kullanılan insan figürünün fiziksel özellikleri ve giysisi yine heykelimsi yani anıtsal bir havada yansıtılmıştır. Giysi kıvrımları; dağlar, bulutlar vb. gibi figürlerle uyumluluk oluşturmuştur. Aynı zamanda bu figür birçok Avrupa kentinde bulunan İsa heykelleri ile benzeştirilebilir.

Görsel 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *"Hüzün Geldi"* şiiri son iki mısra (K: Hüzün geldi başköşeye kuruldu, L: Yoruldu yüreğim yoruldu), YZ tasarımları, Chat GPT 4.o-Dall-E.

Görsel 4.'te ise "Hüzün geldi başköşeye kuruldu" (K) mısrası Görsel 2.' de ki "Ğ" ile benzer bir şekilde tasarlanmıştır. Mısranın tekrarı bu duruma sebep olmuştur. Fakat sadece iki mısra arasında oturdu ve kuruldu kelimeleri farklılık göstermiştir. Bu durumda da sandalyelerin yönü tasarımda farklılık göstermiştir. Kuruldu daha emin bir biçimde tam ortaya yerleştirilmiş sandalye figürü ile desteklenmiştir. Yoruldu yüreğim yoruldu mısrası ise yine Görsel 3.'teki "H" ile benzer şekilde tasvir edilmiştir. Burada da mısra benzerliği aynı sonuca götürmüştür. Fakat burada eklenen özgür uçan kuş figürü, dolunay, su ve ağaç figürleri farklılık göstermektedir. Burada betimlenen yürek figüründen akan kan benzeri sıvılarda diğer farklılıklar olarak gösterilebilir. YZ'nin bu tasarımda artık sona gelinen bir

nokta olarak özgürleşmesi gereken bir ruh haline atfen, yorulan yüreğe bir çıkış arayışı olarak bir perspektif oluşturduğu söylenebilir.

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Hüzün Geldi" şiirinin çalışıldığı bu araştırma; YZ aracılığı ile yürütülmüştür. Sanatçının şiirinde yer alan sembol ve imgeleri, YZ algoritmalarının sağladığı farklı imkânlarla harmanlayarak, izleyicilere yeni bir sanatsal deneyim sunmak amaçlanmıştır. Böylece yazınsal bir eser, interaktif ve dinamik bir yapıya dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu sayede her bir izleyici ve okuyucu sanatçının şiirlerinden esinlenen dijital görsellerle etkileşime geçebilir ve bu etkileşim sayesinde şiirlerin anlam derinliğini daha yakından deneyimleyebilirler. Bu durum da, istenilen tema öncesinde YZ'ye detaylı bir şekilde tanıttırılarak kültürel hafızanın korunması ve yaşatılmasına katkı sağlayabilir. Ayrıca bu şekilde araştırma hem edebi bakımdan hem de sanatsal olarak literatüre katkı sağlayabilir. Bu nedenle araştırmanın alandaki boşluğu doldurma adına özgün bir içerik sunduğu düşünülmektedir.

Araştırmadaki görseller bir insan tasarımına oranla daha hızlı bir süreç ile tamamlanmıştır. Fakat insan tasarımı sanat ürünlerinde olduğu gibi YZ programının ortaya koyduğu görsel tasarımlarda da; çıkarımda bulunmak zorlayıcı olabilmektedir. Çünkü şiirin mısraları YZ tarafından derinlik, ifade ve duygusal yoğunluk bakımından kayda değer bir biçimde ele alınmıştır. Bu nedenle "makinelerin duyguları ve insani derinliği yoktur" tartışmaları da tasarımlar açısından yeniden değerlendirilebilir.

Araştırma sonuçları ise YZ 'nin kültürel imgeleri simgelere dönüştürme bakımından tamamen olmasada başarılı olduğunu göstermektedir. Özellikle kültürel ipuçlarını yakalama ve buna yönelik figürler ve renkler kullanma konusunda YZ etkileyici tasvirler ortaya koymuştur. Fakat bu göndermeler nicelik bakımından sanatçının yaşamı ve Anadolu tutkusu düşünüldüğünde bazı tasarımlarda zayıf kalmıştır. Ayrıca YZ kendi algoritmaları ile ortamda var olan bilgilerden hareketle Eyüboğlu üzerinden de tasarımlara eklemeler yapmıştır. YZ'nin özelikle meyve, renk ve motifler bakımından sanatçının diğer şiirleri ile de benzerlikler oluşturduğu görülmüştür. Özellikle olumsuz söylemler YZ tarafından soğuk veya nötr renkler ile ele alınmıştır. Ayrıca YZ oluşturduğu görsellerde figür ve nesneleri anıtsal bir yapıda sunmuştur. Özellikle Görsel 3.'te yıldızlı gecede gökyüzünde kayan yıldıza uzana el (J) tasarımı ile Otto Dix'in La Guerre'sinde heykelimsi figürle benzerlik bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca YZ'nin soyut ifadeleri somutlaştırmada etkili sonuçlar oluşturduğu görülmüştür. "Hüzün Geldi" şiirinin bu bağlamda görselleştirilmesi de hem kültürel öğelerin canlandırılması adına hem de YZ'nin bir araç olarak kullanılması bakımından farklı bir perspektif oluşturmuştur. Bu nedenle (tasarlanacak temanın önceden tanıtılması ve promtların detaylı verilmesi özelinde) hem kültürel hem de sanatsal anlamda YZ gelecek adına umut verici bir adım olarak değerlendirilebilir.

Buna benzer çalışmalar, kültürel mirasın (halkın mahsülü olan ve kökleri geçmişe dayanan sanat ve sanatçının) ortaya çıkarılmasında, yaşatılmasında, değerlendirilmesinde ve canlandırılmasında önemli bir rol oynayabilir. Henüz başlangıç olarak, gelişim aşamasında olan ve başarılı sonuçlar oluşturan YZ programlarının gelecekte nasıl bir alt yapı sunacağı merak uyandırıcıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akpınar, A. (2022). Sanat yapıtında gerçek nesneden uzaklaşma sürecinde teknolojinin rolü ve dijital sanat nesnesi. *Art Vision*, 28 (48), 101-109.

Artut, S. (2019). Yapay zekâ olgusunun güncel sanat çalışmalarındaki açılımları. *İnsan ve İnsan*, 6 (22), 767-783.

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

Aydoğan, E. B. (2008). Sanat eğitiminde bir duayen sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 10'lar grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), 312-326.

Aydoğan, Y. (2005). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde meyvelerin önemi ve kullanılışı. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 85-106.

Bastaban, Ü. (2024). Küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisi: Pragmatist bir perspektif. *Beykoz Akademi Dergisi ("Sınırsız: Dünya Yapmak & Ötesi")*, 119-142.

Başbuğ, Z. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun iki eserinde bulunan Türk kültürü imgeleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 201-208.

Bulut, Y. (2023). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun otoportre şiirleri aracılığıyla kendisine ve hayata karşı bakış açısı üzerine bir inceleme. *Selçuk Türkiyat*, (57), 423-444.

Doğan, B. (2012). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde halk bilimi unsurları. *Electronic Turkish Studies*, 7 (1), 873-887.

Erll, A. (2011). *Memory in culture*. (çev.: Sara B. Young), London: Palgrave Macmillan Memory Studies.

Erol, T. (1984). *Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetişme koşulları, sanatçı kişiliği*. İstanbul: Cem Yayın Evi.

Eyüboğlu, B. R. (2005). *Halk sanatı ve yazmalar. İnsan kokusu-yazılar (1945-1952)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (2005). *Resme başlarken.* İstanbul: Türkiye İş Bakası Kültür Yayınları.

Gülensoy, T. (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü (A-N)*. 2. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*. Columbia: Columbia University Press.

Karaca, N. (2022). Türk çini sanatında uygulanan renk, motif, desen ve kompozisyon özelliklerinin sultan I. Ahmed türbesi duvar çinileri örneğinde incelenmesi. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 209-239.

Koçay, T. (2022). Heykelde yapay ışık ve hareket: Lumino-kinetik heykel. *Pearson Journal*, 7 (21), 52-66.

LeCun, Y. et al. (2015). Deep learning. *Nature*, 521(7553), 436-444.

Liu, X. (2020). Artistic reflection on artificial intelligence digital painting. *Journal of Physics: Conference Series*, 1648 (3), 032125.

Marcos, A. F. (2007). Digital art: When artistic and cultural muse merges with computer technology. *IEEE computer graphics and applications*, 27 (5), 98-103.

Mazzone, M.- Elgammal, A. (2019). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. *Arts*, 8 (1), 26.

Osadcha, K.-Baluta, V. (2021). The influence of modern trends in digital art on the content of training in computer graphics and digital design. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*, 9 (1), 1-12.

Özkul, K. (2020). Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarında turkuaz. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 6 (13), 291-318.

Paul, C. (2003). *Digital art*. London: Thames & Hudson.

Paul, C. (2015). *Digital art*. 3th ed., London: Thames & Hudson.

Russell, S. J. - Norvig, P. (2021). *Artificial intelligence: A modern approach*. 4th ed., New Jersey: Pearson.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), 217-229.

Soylu, R.-Köroğlu, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Âşık Veysel" adlı resminin göstergebilim çözümlemesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (35), 1987-2001.

Sungurlar, I. (2023). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerindeki ve şiirlerindeki renk anlayışı. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11 (29), 149-164.

Taylor, E. B. (1958). *The origins of culture and religion in primitive culture*. New York: Harper & Brothers.

Tegmark, M. (2019). *Yaşam 3.0 yapay zekâ çağında insan olmak*. (çev.: Ekin Can Göksoy). İstanbul: Pegasus Yayınları.

Traverso, E. (2009). *Geçmişi kullanma kılavuzu: Tarih, bellek, politika*. (çev.: Işık Ergüden) İstanbul: Versus Kitap.

Topbaş, R. (2022). Türkiye'de dijital sanat, sanatçıları ve eserleri hakkında bir araştırma. *Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3 (5), 170-186.

Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum süreci içinde dijital sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Turani, A. (1984). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı*. (çev.: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Yıldırım, Ö. (2022). Teknoloji ve sanatın dönüşümü: Dijital sanat. *Journal of Arts*, 6 (1), 49-54.

Negir, Y. E.-Korkmaz, T. (2019). Bedri Rahmi Eyüboğlu ve resim yüzeyi olarak seramik malzeme. *ulakbilge*, 42, 853-866.

Vargün, Ö. (2023). Teknoloji ve sanatın dönüşümü: Dijital Sanat. *Journal of Arts,* 6 (1), 49-54.

Yıldırım, M. (2019). Dijital sanat ve kolaj. *EKEV Akademi Dergisi*, 80, 319-338.

Yusa, I. M. vd. (2022). Reflections on the use of artificial intelligence in works of art. *Journal of Aesthetics, Design, and Art Management*, 2 (2), 152-167.

Zelan, Z. (2022). Yeni medyanın kültürel bellek aktarım aracı olarak kullanımı: Kültür portalı örneği. *EREN*, 1 (1), 14-31.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Artificial intelligence index report 2024. Stanford University. https://aiindex.stanford.edu/report/ (Erişim: 12.08.2024)

URL-2: Liedtke, M. (2024). Google unleashes AI in search, raising hopes for better results and fears about less web traffic. AP. https://apnews.com/article/google-search-ai-overviews-internet-traffic-ebb6bbbde17ed29a5f7b630d9e5e285b (Erişim: 15.05.2024)

URL-3: TDK. (2024). *Güncel Türkçe sözlük*. TDK. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 15.07.2024)

URL-4: Thomson-Jones, K.-Moser, S. (2015). The philosophy of digital art. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/entries/digital-art/ (Erişim: 15.07.2024)

URL-5: Tripathi, S. A. (2023). The subsets of artificial intelligence. Scaler Topics. https://www.scaler.com/topics/artificial-intelligence-tutorial/subsets-of-ai/ (Erişim: 07.06.2024)

URL-6: Yıldırım, H. (2024). Gestalt terapi-boş sandalye tekniği. https://www.lalpsikoloji.com/post/gestalt-terapi-bo%C5%9F-sandalye-tekni%C4%9Fi (Erişim: 18.08.2024)

Extended Summary

Artificial intelligence (AI) can be expressed as a high-level development in terms of digital design among today's digital art themes. By Tegmark (2019: 60): AI, expressed as "non-biological intelligence" by Tegmark (2019: 60), covers all the software used for digital art production processes. For this reason, artistic designs produced through AI also attract attention. In this context, advanced technologies such as AI can play a critical role in the processes of revitalizing and visualizing cultural memory. AI has many dimensions such as visual, auditory, linguistic and video creation. In this context, AI can take artistic expressions to much different dimensions. AI algorithms can also transform the images contained in poems into symbols. These visuals, which we can call digital canvases, can assume the role of cultural transmission in the transition from traditional art to digital art.

In this research, the world full of rich symbols and images in Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem "Hüzün Geldi" was visualized through AI and tried to be transformed into different works of art reflecting the spirit of Anatolia. The powerful visual descriptions in the artist's poems can create vivid pictures in the reader's mind while at the same time keeping the cultural memory alive. This study aims to offer a new artistic experience to the audience by blending the symbols and images in Eyüboğlu's poems with the extraordinary possibilities provided by AI algorithms. When the depth of Eyüboğlu's works meets the analytical and original effect of artificial intelligence, the resulting visuals can convey the emotional and cultural dimensions

of the poems to a wider audience. The use of digital art in this context is of great importance for the preservation and transmission of cultural heritage to the future. Audiences can interact with digital visuals inspired by Bedri Rahmi Eyüboğlu's poems, and through this interaction, they can experience the depth of meaning of the poems more closely. This means that cultural memory is not only preserved but also actively kept alive. Discussing the process of visualizing Eyüboğlu's works through artificial intelligence aims to provide a perspective on how cultural memory can be enriched through digital art.

The concept of memory, which comes from the root "Bel" (Gülensoy, 2011: 130), which is expressed as a sign (Zelan, 2022: 17). This is because memory, as a recording center, contributes to the act of remembering. For this reason, the relationship between cultural memory and the mind, and between minds and cultural memory, continues from generation to generation. When it comes to the memory of societies or nations, culture comes to mind first. Culture is defined as "a whole that encompasses habits and skills such as morals, beliefs, knowledge, art, and traditions" (Taylor, 1958: 269). Therefore, cultural memory is social and public. Individual memory is subjective.

In this context, the development of digital technology has created very different processes for artistic expression. It has enabled artists to create new forms, styles and effects that have not been experienced before. This interaction of art and technology has supported the exhibition of digital art, interactive installations such as 3D, and applications such as virtual reality (Paul, 2015). For this reason, the artist may not feel obliged to emulate the traditional on a contemporary ground; he can also create an economic and productive space of originality based on existing technological possibilities. AI tools, also referred to as thinking machines, are exciting in terms of all these features and the impact they will have in the future (Russell & Norvig, 2021). The 2024 AI index report by Standfor University Human-Centered Artificial Intelligence (HAI) reveals the global effects of this excitement and uneasiness. In the report, while AI investments have almost "quintupled to $25.2 billion" since 2022, it is seen that people globally are "more aware of the implications of the potential of AI and at the same time there is a sense of unease" (URL-1: 5-6).

However, despite the uneasiness, the use of AI applications is rapidly expanding. For example, in May 2024, Google launched a search engine designed to replace web links in response generation processes with an AI-enabled response system (Liedtke, 2024). Subsets of AI (machine learning, deep learning, neural networks, computer vision and natural language processing) (URL-5) have played a crucial role in the recent success of AI technologies. Machine learning in particular involves the use of algorithms and statistical models to enable machines to improve their performance on tasks through experience. This approach has supported breakthroughs in areas such as image and speech recognition, natural language processing and autonomous systems. For example, deep learning algorithms have contributed to applications ranging from virtual assistants to autonomous vehicles, demonstrating the practical utility of AI in society (LeCun et al., 2015).

Case design, one of the qualitative research designs, was used in the study. Research data were analyzed by document analysis. Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem "Hüzün Geldi" was preferred as a sample. Reporting principles, which are important in qualitative research, were considered in detail both ethically and in order to ensure reliability.

This research, in which Bedri Rahmi Eyüboğlu's poem "Hüzün Geldi" was studied, was conducted through AI. By blending the symbols and images in the artist's poem with different possibilities provided by AI algorithms, it is aimed to offer a new artistic experience to the audience. Thus, a literary work was tried to be transformed into an interactive and dynamic structure. In this way, each viewer and reader can interact with digital visuals inspired by the artist's poems and through this interaction, they can experience the depth of meaning of the poems more closely. This may contribute to the preservation and perpetuation of cultural memory. In addition, this research can contribute to the literature both in literary and artistic terms. It can be said that the research offers an original content to fill the gap in the field.

The visuals in the research were completed in a faster process than a human design. However, as in human design art products, it was challenging to make sense of, interpret and infer the visual designs created by the AI program. Because the verses of the poem were handled by AI

in a remarkable way in terms of depth, expression and emotional intensity. For this reason, the arguments that "machines do not have emotions and human depth" can also be re-evaluated in terms of designs.

The research results show that AI is successful in transforming cultural images into symbols. Especially in capturing cultural clues and using figures and colors for this purpose, AI has produced impressive depictions. In addition, AI made additions to the designs through Eyüboğlu based on the information available in the environment with its own algorithms. It was observed that AI created similarities with other poems of the artist, especially in terms of fruits, colors and motifs. Especially negative discourses were handled by YZ with cold or neutral colors. In addition, YZ presented figures and objects in a monumental structure in the visuals he created. Especially the similarity between the design of the hand (J) reaching out to the shooting star in the sky on the starry night in Image 3 and the sculptural figure in Otto Dix's La Guerre can be associated with this situation. Therefore, both culturally and artistically, AI can be considered as a promising step for the future.

Studies like these can play an important role in revealing, sustaining, evaluating and revitalizing the cultural heritage; the art and artist that is the product of the people and rooted in the past. It is intriguing to see what kind of infrastructure the AI programs, which are still in their infancy, in the development stage and have produced successful results, will offer in the future.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 17.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1551529
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 340-354.

Araştırma Makalesi
Research Article

BİLDİRİŞİM SÜRECİNDE "BEKLENTİ"NİN ROLÜ: "ESTAĞFURULLAH" ÇIKMAZI

♦

THE ROLE OF "EXPECTATION" IN THE COMMUNICATION PROCESS: THE "ESTAĞFURULLAH" DILEMMA

Vural AKBOĞA*

ÖZ: Günlük kullanımda sıradan bir bildirişimin büyük oranda başarıyla gerçekleştiği bilinse de başarısız örneklerle de karşılaşılmaktadır. R. Jakobson'un şablonu temel alındığında alıcı, verici, bildiri, kod, kanal ve bağlam bileşenlerindeki olası aksaklıkların bu tür sorunlara yol açtığı genel kabuldür. Bu çalışmada bir bildirişimin başarılı ya da başarısız olmasında rol oynadığını düşündüğümüz *beklenti* kavramının genel/sıradan bildirişim açıklamalarında ve özel bağlamlarda oluşan sıra dışı bildirişim süreçlerinin açıklamalarındaki yeri araştırılmaktadır. Edimbilimsel bakış açısının bildirişime katkılarından biri, bildirişimin sadece kodlama ve kod çözme işleminden ibaret olmadığı, konuşur ve dinleyici arasında gerçekleşen bir çıkarım sürecinin var olduğunu ortaya koymuş olmasıdır. Bu bakış açısı konuşurun yanında dinleyiciyi de aktif bir şekilde bildirişimde temsil etmektedir. Bu nedenle *beklenti* gibi dinleyicinin aktif olduğu bir durumda edimbilimsel yöntemler (Bildirişimsel Sezdirim Kuramı ve Bağıntı Kuramı) kullanılarak konuşur ve dinleyicinin bu süreçteki rollerini ayrı ayrı değerlendirebilmek amaçlanmıştır. Beklentinin bildirişimdeki yeri araştırılırken bunun genel ve özel bağlamlarda ayrı şekillerde işlediği görülmüştür. Genel bir bildirişim için sıradan, varsayımsal örnekler oluşturulmuş; özel bağlamdaki yeri için "estağfurulah" kalıp sözüne odaklanılmıştır. Sonuç olarak bildirişimin başarılı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için *beklenti* unsurunun konuşur ve dinleyici tarafından gözetilmesinin bir zorunluluk olduğu tespit edilmiş; dinleyicinin, konuşurun kast edimine ulaşma sürecindeki başarısızlığı ve yine dinleyicinin, konuşurun beklentisiyle ilgili varsayımlarının belirsizliğinin, onu bildirişimsel bir çıkmaza soktuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edimbilim, Çıkarımsal Bildirişim, Türk Dili, Estağfurullah, Beklenti

ABSTRACT: *Although it is widely known that ordinary communication in daily use largely occurs successfully, there are also instances of failure. According to R. Jakobson's model, it is generally accepted that potential failures in the elements of the receiver, sender, message, code, channel, and context lead to such issues. This study investigates the role of the concept of expectation, which is thought to influence whether a communication is successful or not, in both general/ordinary communication explanations and in the explanations of exceptional communication processes that arise in specific contexts. One of the contributions of the pragmatics perspective to communication is that it has demonstrated that communication is not merely a process of encoding and decoding, but also involves an inference process that occurs between the speaker and the listener. This perspective highlights the active role of the listener alongside the speaker in communication. Therefore, with the aim of separately evaluating the roles of the speaker and the listener in this process, it is intended to use pragmatic methods (such*

* Arş. Gör. Dr.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Nevşehir-vuralakboga@nevsehir.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8506-3956)

This article was checked by Turnitin.

as Implicature Theory and Relevance Theory) in situations where the listener is active, such as with the concept of expectation. When examining the role of expectation in communication, it has been observed that it functions differently in general and specific contexts. For general communication, ordinary hypothetical examples have been created, while for the specific context, the focus has been on the phrase "estağfurulah." As a result, it has been determined that for communication to be successfully achieved, it is essential for both the speaker and the listener to consider the element of expectation. It has been concluded that the listener's failure to reach the speaker's intended meaning and the uncertainty regarding the listener's assumptions about the speaker's expectations can lead to a communicative impasse.

Keywords: *Pragmatics, Inferential Communication, Turkish Language, Estagfurullah, Expectation*

Giriş

Bildirişimin temel amacı herhangi bir bildirinin verici tarafından alıcıya ulaştırılması olarak özetlenebilir. Bu bildirinin nitelikleri değişse de temelde amaç aynı olmaktadır. Roman Jakobson'un bildiri şeması temel alındığında verici, kod, kanal, bağlam, bildiri ya da alıcı düzeyinde gerçekleşen bir hata ya da eksikliğin bildirişimin başarısız olmasına (communicative failure, communicative misunderstanding) yani vericinin amacına ulaşamamasına yol açabileceği düşünülmektedir.

Verici, kod, kanal, bağlam, bildiri ya da alıcı düzeyinde gerçekleşen sorunlara bakıldığında bu sorunlara dil ve kültürel farklılıklar, algılama farklılıkları, duygusal durumlar, iletişim becerileri, gürültü vb. fiziksel engeller, bildirişim teknolojileri vb. etkenlerin yol açtığı görülmektedir. Bu çalışmada bu etkenlerden bazılarının içinde değerlendirilebilecek ya da ayrı bir etken olarak düşünülebilecek olan *beklenti*nin başarılı ve başarısız bir bildirişim sürecindeki etkisine odaklanılmaktadır.

Olası bütün söylemler ve tüm bildirişim eylemleri, sürecin içinde belirli bir rol oynayan bir beklentinin bulunmasıyla başlamalı ve gerekçelendirilmelidir. Beklenti olmadan konuşma, dinleme, anlama mümkün değildir (Cagliari, 2016: 51). Bununla paralel olarak bireylerin günlük etkileşimlerde yetkin iletişimciler olabilmek için ilişkisel bağlamlarda ortaya çıkan beklentilere uyum sağlayabilmeleri gerekmektedir (Kelly and Keaten, 2015: 606). Konuşur ve dinleyicinin beklentilere uyum sağlama konusundaki eylemleri, ayrıntıya muhtaç bir araştırma konusudur.

Sözceyi yorumlama/anlamlandırma sürecini konu edinen alanlardan biri edimbilimdir. Edimbilimsel bakış açıları içerisinde Bildirişimsel Sezdirim Kuramı, Bağıntı Kuramı ve bu kuramların geliştirilmesiyle ortaya koyulan çalışmalarda bildirişimi mümkün kılan ilkesel bir çıkarım süreci söz konusudur. Bu çalışmalarda konuşurun belli ilkeleri (iş birliği ilkesi, bağıntı ilkesi, nicelik ilkesi vb.) takip ettiği varsayılır. Buradaki varsayım birden fazla beklentiye temel oluşturur. Öncelikle konuşur, dinleyicinin kendisinin bazı ilkeleri takip edeceğini bekleyeceğini düşünerek bildirişimi yönlendirmektedir. Dinleyici de konuşurun böyle bir beklenti içerisinde

olduğunu beklemelidir ki gerekli çıkarımları yapabilsin. Bu ve benzer açıklamalar, çıkarımsal bildirişim modelleri içerisinde beklentinin rolünü açıkça göstermektedir.

Bildirişimin başarılı bir şekilde gerçekleştirildiği durumlarda olduğu gibi başarısız örneklerinde de beklentinin belirleyici olduğu gözlemlenmektedir. Bu nedenle bu çalışmada beklentinin başarılı ve başarısız tüm bildirişim süreci içerisindeki etkisini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Bunu yaparken çıkarımsal bildirişim modeli kullanılarak bu etkinin somut bir şekilde görülebileceği düşünülmektedir. Böylece bildirişim sürecinde belirsizliğin söz konusu olduğu bazı sorulara alternatif cevaplar üretilmesi beklenmektedir.

Estağfurullah, Türkçe bir bildirişimde sıklıkla ve farklı amaçlarla kullanılan ifadelerden biridir. Bu ifadenin kullanımı sırasında bildirişimsel bazı başarısızlıkların/belirsizliklerin ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada beklentinin özel bağlamlardaki bildirişimsel başarısızlık /belirsizlik üzerindeki etkisi bu örnek üzerinden değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda Bağıntı kuramsal inceleme yönteminden uyarlanarak oluşturulmuş bir ilkesel inceleme şablonu kullanılmaktadır.

1. Edimbilim

Dilbilim çalışmaları içerisinde edimbilimin sınırları, henüz üzerinde uzlaşım sağlanamamış konulardan biridir. Kıran ve E. Kıran (2018: 297) tüm bu belirsizliğin içinde birbirine yakın iki görüşün söz konusu olduğunu ifade eder. Birincisi dili kullanan kişilerle (konuşur ve dinleyici) göstergeler arasındaki ilişkileri inceleyen görüş, ikincisi konuşmayı bir edim olarak kabul eden ve sözceyi bilgi vermenin ötesinde bir edimsöz vb. olarak değerlendiren görüştür.

Bu çalışmada söz edimleriyle ilgili bir inceleme yapılmamaktadır. Göstergeler ve dil kullanıcıları arasındaki ilişkilere odaklanılmıştır. Edimbilimle ilgili bu bakış açısı, kişilerin dil kullanımları sırasında iletmek istedikleri özel anlamı konu edinir. Konuşurun bildirişim sırasında kullandığı tümcelerin ne anlama geldiğiyle değil, konuşurun bu tümceyle ne anlatmak istediğiyle ilgilenir. Bu süreçte dil dışı bağlamı belirleyen unsurların (yer, zaman, kişiler, psikolojik etkenler, sosyal ilişkiler vb.) bu anlamsal değişimde aldıkları rolleri belirlemeyi hedefler. Bu yönüyle ele alındığında edimbilim çalışmalarıyla ilgili ortak görüş, edimbilimin "konuşma bağlamında anlamı" ve "konuşurun amaçladığı anlamı" incelediği yönündedir (Yule, 1996: 3; Kocaman, 1996: 26; Huang, 2007: 211-212).

Yetmişli yıllarda dilbilimin çöplüğü olarak tanımlanma eğiliminde olunan edimbilim, günümüzde birçok dilsel soruna dilbilimsel olmayan bir bakış açısıyla farklı cevaplar verilmesini sağlamaktadır (Günay, 2018: 133). Tümceyi değil sözceyi konu edinen edimbilim, "sözcelerin yorumlanmasında dilbilimsel olmayan bilgileri dikkate alır ve bağlama dayalı olarak, genel anlamın yanında özel anlamların da ortaya çıkarılmasını ve incelenmesini amaçlar." (Yılmaz, 2020: 1). Bu bağlamda *beklenti* gibi

konuşur ve dinleyicinin niyetinde var olan bir kavram üzerinden inceleme yaparken edimbilimsel yöntemlerin kullanılmasının somut çıktılara ulaşmada uygun olacağı düşünülmektedir.

Yule (1996: 3) edimbilimin dört temel çalışma alanının olduğunu ifade eder. Bunlar konuşurun/yazarın amaçladığı anlamı incelemek, konuşma bağlamında anlamı incelemek, söylenenden daha fazlasınının nasıl iletilebildiğini incelemek ve göreceli uzaklığın ifade edilişini incelemek olarak özetlenebilir. Bu çalışmada konuşur ve dinleyicinin beklentileriyle ilgili somut bilgilere ulaşabilmek için konuşma bağlamında, konuşurun amaçladığı anlama odaklanılmaktadır. Benzer amaçlara sahip edimbilim araştırmacılarının çalışmaları, çıkarımsal bildirişim modellerini ortaya çıkarmıştır. Burada edimbilimsel bakış açısının ortaya çıkardığı Bildirişimsel Sezdirim Kuramı (Communicative Implicature Theory) ve Bağıntı Kuramı (Relevance Theory) temel alınmaktadır.

2. Beklenti

Beklenti sözcüğü TDK'de iki ayrı anlamda yer almaktadır. İlkinde "gerçekleşmesi beklenen şey", ikincisinde "bireyin belli şart ve durumların alacağı biçimler veya kendisinden beklenenler konusundaki öngörüsü" ifadeleriyle açıklanır. Sözcüğün farklı sözlüklerdeki anlamına bakıldığındaysa *umut edilen şey*, *ümit edilen şey*, *umut* vb. anlamlarda kullanıldığı görülür (Çağbayır, 2007: 531; Ayverdi, 2010: 129).

Yukarıdaki tanımlara bakıldığında beklentiyle ilgili farklı açıklamalar yapıldığı açıkça görülmektedir. Buradaki kilit noktanın beklenti sahibinin bir isteğe, arzuya sahip olma durumu olduğu söylenebilir. Birinci durumda beklenti, *içinde bulunulan şartlara göre gerçekleşmesi ya da gerçekleşmemesi beklenen bir olgu;* ikinci durumda *herhangi bir şart gözetmeksizin gerçekleşmesi ya da gerçekleşmemesi istenen, arzu edilen bir olgu* olarak tanımlanabilir.

Bu çalışmada beklenti sözcüğü bildirişim modelleri ve özel bağlam içerisinde farklı kullanımlara sahiptir. Öncelikle çıkarımsal bildirişim modelleri içerisinde beklenti sözcüğünün konuşur ya da dinleyicinin isteğiyle bir ilgisi yoktur. Burada dinleyici ve konuşurun belli ilkelere uyacaklarının ön kabulünden bahsedilebilir. Özel bağlam içerisinde beklentiden bahsederken ise konuşurun isteği, umudu ön plandadır. Böyle durumlarda bildirişimin sağlıklı şekilde ilerlemesini etkileyen şey, konuşur ve dinleyicinin birbirlerinin istekleriyle ilgili bilgisi ya da tahmini olmaktadır. Bu bağlamda yukarıdaki iki farklı beklenti tanımının her ikisinin de bildirişimin farklı aşamalarında etkin olduğu söylenebilir.

2.1. Bildirişim Modelleri İçerisinde Beklenti

Edimbilim içerisinde bildirişimin konu edildiği çalışmalar Grice'la başlamaktadır. Onun bildirişim sezdirimleri kuramının geliştirilmesiyle birçok bildirişim modeli ortaya koyulmuştur. Bunların her biri çeşitli değişikliklere gitmiş olsa da temelde hepsi çıkarımsal bildirişim modeli olarak değerlendirilebilmektedir.

Grice insanların etkili, sağlıklı, başarılı bir bildirişim sürecini yönetebilmelerini çeşitli ilkeleri takip etmelerine bağlamaktadır (1975: 47). Ona göre dinleyiciler, konuşurların bildirişim sırasında iş birliği yapmaya çalışacağını varsayabilirler. Bu kişilerin bildirişime olan katkılarını doğru, bilgilendirici, ilgili ve açık bir hâlde yapacağı da varsayılabilir. Böylece bu *beklenti*ler sözcelerin yorumlanmasında yol gösterici olmaktadır (Allot, 2018: 1).

1. Örnek:

Durum: Cemil ve Suat aralarında konuşurken önlerinden ortak arkadaşları olan Yusuf geçer.

Cemil: Bu adam da iyice sıyırdı.

Suat: (Suat arkadan gelen, Yusuf'un yakın arkadaşı olan Orhan'ı fark eder. Ardından Cemil'e şunu söyler:) Gel de bir çay içelim.

a. Suat "Gel de bir çay içelim." der.

b. Cemil'ın Suat'ın iş birliği ilkelerini gözetmediğini düşünmesi için hiçbir nedeni yoktur. Ancak Cemil'in söylediği söze karşı Suat'ın verdiği cevap iş birliğine aykırı görünmektedir.

c. Bu durumda Cemil'in Suat'ın sezdirmek istediği düşünceye ulaşabilmesinin tek yolu, Suat'ın aslında iş birliğine uygun davrandığı *beklenti*si içinde olmasına bağlıdır.

ç. Cemil'in "Gel de bir çay içelim." ifadesinin makul cevap olabileceği bir bağlam arar ve Orhan'ı fark eder. Böylece Suat'ın söylemek istediği asıl şeye, yani "o şartlar altında o konuyla ilgili konuşamayacağı" düşüncesine ulaşır.

Örnekte her ne kadar iş birliği ilkesine aykırı davranılmış gibi görünse de sonunda Suat'ın iş birliğine uymuş olduğu anlaşılmaktadır. Buradaki bildirişimin başarılı bir şekilde sağlanması da Cemil ve Suat'ın iş birliği ilkelerine uyulacağına olan güvenine bağlıdır. Suat; Cemil'in, kendisinin iş birliğine uyacağını düşüneceği beklentisindeyken Cemil de gerçekten Suat'ın iş birliği ilkelerine uymuş olduğu beklentisindedir.

Grice'tan sonra L. Horn, S. Levinson, D. Wilson ve D. Sperber farklı ilkeler üzerinden bildirişim süreciyle ilgili benzer açıklamalar yapmışlardır (Akboğa, 2023). Bunlar içerisinde Wilson ve Sperber'in Bağıntı Kuramı'nda *beklenti* çok daha önem atfedilerek açıklanmaktadır. Bu kuramın temelini oluşturan varsayım, insan zihninin bağıntılı olana meyilli olduğudur. Açık bir uyaranı bağıntılı kılan iki şeyse şudur:

a. En azından muhatabın onu işleme çabasına değecek kadar bağıntılıdır.

b. Konuşurun yetenekleri ve tercihleri ile bağdaşan en bağıntılı olanıdır (Wilson and Sperber, 2004: 612).

Sperber ve Wilson'un bağıntının sözce yorumlamasındaki işleyişiyle ilgili açıklaması yine iki maddede özetlenebilmektedir. Burada dikkat

çekmek istediğimiz yer aşağıdaki **b.** maddesinde yer alan beklentinin karşılanma şartıdır.

a. Bilişsel etkilerin hesaplanmasında en az çaba gerektiren yolu izleyin. Erişilebilirlik sırasına göre yorumlayıcı hipotezleri (belirsizlik giderme, sezdirimler vb.) test edin.

b. Bağıntı beklentileriniz karşılandığında (veya terk edildiğinde) durun (Wilson and Sperber, 2004: 613).

2. Örnek:

Sinan: Dünkü toplantı nasıl geçti?

Mert: Hangi toplantı? [***Sezdirim*:** Öyle kötü geçti ki varlığını unutmak istiyorum/hatırlamak istemiyorum.]

Bu örnekteki bildirişim süreci, Bağıntı Kuramına ait "insan zihninin bağıntılı olana meyilli olduğu" varsayımı temel alınarak açıklanmaktadır. Bildirişim sürecinin tamamının somutlaştırılabilmesi için Sperber ve Wilson'ın uyguladığı şema örnek alınarak aşağıdaki gibi bir inceleme taslağı oluşturulmuştur. Buna göre bildirişim süreci şu şekilde ilerlemektedir:

a. Mert, Sinan'a "Hangi toplantı?" der.

b. Mert'in ifadesinin Sinan'ın sorusuyla bağıntılı olması gerekir. Çünkü insan zihni bağıntılı olana meyillidir. Bu durumda Sinan'ın bağıntı beklentisi karşılanana kadar çıkarım yapması gerekmektedir.

c. Bağıntıyı sağlayacak olan şey, Mert'in toplantının nasıl geçtiği sorusuyla ilgili cevap vermesi olacaktır.

ç. Bir gün önce gerçekleşen önemli bir toplantının hatırlatılmaya çalışılmasına rağmen hatırlanmaması çok düşük bir ihtimaldir.

d. Bu durumda Mert, hatırlamak istemediğini iletmek için hatırlamamış gibi cevap vermiş olmalıdır.

e. Kişi genellikle kendiyle ilgili kötü anılarını hatırlamak istemez. Bu durumda toplantı kötü geçtiği için hatırlamak istemediğini iletmek istiyor olmalıdır.

f. Mert'in ilettiği ve Sinan'ın ulaşmasını beklediği bu düşünce, "toplantının Mert'in hatırlamak istemeyeceği/ unutmak isteyeceği kadar kötü geçmiş olduğu" olmalıdır.

Gerek Grice'ın gerekse Sperber ve Wilson'un bildirişimi açıklama yöntemleri içerisinde beklentinin göz ardı edilemeyecek bir rol oynadığı açıktır. Bu açıklamaların herhangi bir bildirişimin temelinde yer alan ilkesel bir beklentiye işaret ettiği de anlaşılmaktadır. Bu durumda beklentinin buradaki işlevi herhangi bir bağlamda ortaya çıkmaz. Aksine her koşulda konuşur ve dinleyici arasında gerçekleşen bir süreçtir.

2.2. Özel Bağlamlarda Beklenti

Bildirişim sırasında konuşur ve dinleyici arasındaki beklenti ilişkisinin özel bağlamlarda da ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Şüphesiz bu durum, beklentinin yukarıdaki işlevinden çok daha farklı şekilde

işlemektedir. Burada beklenti, bildirişim sürecinin aşamalarından biri olarak değil, o bildirişimin özel bağlamını oluşturan unsurlardan biri olarak yer almaktadır. Bu yönüyle R. Jakobson'un bağlam/gönderge başlığı altında değerlendirilebilmektedir. Nitekim konuşur ve dinleyicinin "önyargısı, beklentisi, kişisel ya da toplumsal beklentilerini bilmek bildirinin bağlamsal durumlarıyla ilgilidir." (Günay, 2013: 62).

Edimbilimsel bakış açısının bağlam odaklı inceleme modelleri, konuşur ve muhatabın özel bağlamlardaki tutumlarıyla ilgili çıkarım yapılabilmesi için yeterli imkânı sağlamaktadır. Bu yöntemlerin bildirişim sürecine dinleyiciyi de aktif bir şekilde dahil etmeleri önemlidir. Çıkarımsal bildirişim modellerinden önce yer alan düzenekçi yaklaşım bildirişimi çok daha kontrollü bir mekanizma olarak görmektedir. Bu yaklaşım içerisinde, konuşur tarafından kodlanan düşüncenin çözülmesi için gerekli olan bağlamsal bilgilerin dinleyiciye hazır olarak sunulduğu düşünülmektedir. Bu bakış açısının bildirişimi fazla kolay ve fazla risksiz bir eylem olarak tanımladığı söylenebilir (Doğan, 2009: 84). Ancak bu örneklerde dinleyicinin üstlendiği rolün çok daha aktif olduğu ve bildirişim sürecinin çok daha karmaşık olduğu açıktır. Çıkarımsal modellerin amacı, bildirişim sırasında muhatabın, elde ettiği verileri kullanarak konuşurun anlamına ya da niyetine nasıl ulaştığını açıklamaktır (Wilson ve Sperber, 204: 607). Bu durumda çıkarımsal bildirişim modellerinin; süreci açıklığa kavuşturmak, süreçte katılımcıların tutumunu betimlemek gibi hedeflere sahip çalışmalarda yeterli veriyi sağlayacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda konuşur ve dinleyicinin beklentilerinin belirli bağlamlardaki durumunun incelendiği bu bölümde Bağıntı kuramı temel alınmaktadır.

Bağıntı Kuramı'na göre bağıntı arayışı, insanın bilişsel bir özelliğidir. Bir görüntü, ses ya da söz kişinin önemli sonuçlara ulaşmasını sağlamak için, sahip olduğu arka plan bilgisiyle bağlantı kurduğunda bağıntılıdır. Bu durum farklı şekillerde görülebilmektedir: Kişinin aklındaki soru yanıtlanabilir, kişide önceden var olan bir bilgi güncellenebilir, bir şüphe ortadan kaldırılabilir ya da yanlış bir izlenim düzeltilebilir (Wilson ve Sperber: 608). Buradaki sorun ve çözüm önerisi birden fazla bağıntılı girdi söz konusu olduğunda sürecin nasıl işlediğidiğiyle ilgilidir. Sperber ve Wilson'ın düşüncesi, dinleyicinin böyle durumlarda en bağıntılı olanı tercih edeceği yönündedir. En bağıntılı olan ise en az çabayla en yüksek sonuca ulaştırandır.

3. Örnek[1]

Durum: Mary et yemeyi sevmez ve Mary'nin tavuğa alerjisi vardır. Menüde ne olduğunu öğrenmek için ev sahibini arar. Ev sahibi cevap olarak üç seçenekten birini söyleyebilir.

a. Et servisi yapıyoruz.

b. Tavuk servis ediyoruz.

[1] Bu örnek ve açıklama Wilson ve Sperber'dan (2004: 609) alınmıştır.

c. Ya tavuk servis ediyoruz ya da (72 – 3) = 46 değil.

Öncelikle "a" ve "b" arasında elde edilen verim bakımından bir fark olduğu için "b" daha bağıntılı görünür. Çünkü "a", "b"'yi zaten gerektirir. "a"dan çıkarılabilecek tüm sonuçları verir ve Mary'nin kişisel durumuyla ilgili fazladan bir sonuca ulaşılmasını da sağlar. "b" ve "c" arasındaki fark ise işleme çabasındadır. İki seçenek arasında mantıksal bir fark olmadığı için daha az çabayla elde edilen daha bağıntılıdır. Bu durumda her bir seçenek Mary için bağıntılı olsa da "b"nin çaba ve verim açısından en bağıntılı seçenek olduğu kabul edilir. Sperber ve Wilson, insan bilişsel sisteminin ve çıkarımsal mekanizmaların girdiyi en verimli şekilde işleme eğiliminde olduğu düşüncesiyle bilişsel bağıntı ilkesi oluşturmuştur. Buna göre "insan bilişi, bağıntının en üst düzeye çıkarılmasına yönelik olma eğilimdedir." (Wilson ve Sperber, 2004: 610).

Estağfurullah Örneği

Günlük dil kullanımı içerisinde bazı bağlamlarda konuşurun dinleyiciye *estağfurullah* ifadesiyle karşılık vermesi ya da vermemesi sezgisel olarak onu iki durumda da bildirişimsel bir sorun içerisine sokabilmektedir.

4. Örnek:

Durum: Sinan yakın arkadaşı olan Mete'yle karşılaşır:

Sinan: Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım.

Mete: Estağfurullah.

5. Örnek:

Durum: Sinan yakın zamanda kırdığı bir potla ilgili Mete'ye bilgi vermektedir.

Sinan: Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım.

Mete: Estağfurullah.

Yukarıda oluşturulan her iki bağlamda da Mete'nin "estağfurullah" ifadesini kullanırken bir ikilem yaşama ihtimali söz konusudur. Bu ikilemin "estağfurullah" deyip dememek arasında olduğu ve kişi, yer, zaman, duygu durumu vb. etkenlere bağlı olarak herkes tarafından hissedilmediği düşünülmektedir. Bu durum kişi için bağıntılı olan ihtimalin belirlenmesiyle paralellik gösterir. Çünkü bir girdi, kişinin sahip olduğu arka plan bilgisiyle bağlantı kurduğunda bağıntılıdır. Dolayısıyla dinleyicinin arka plan bilgisine bağlı olarak elde edeceği sonuç değişkenlik göstermektedir. Buradaki ikilemin temelinde yatan bilgi şöyle özetlenebilir: Bir düşünceyle ilgili onay ya da ret bekleyen kişinin, o düşüncenin doğruluğuna inanmış olması gerekmektedir. Bu arka plan bilgisine ya da bu görüşe herkesin sahip olması zorunluluk değildir. Ancak bu arka plan bilgisine sahip olan kişiler için bağıntılı olanın belirlenmesi, bilgiye sahip olmayana göre çok daha kolay ilerlemektedir. Bu durum aşağıda çıkarımsal bildirişim modeli üzerinden açıklanmaktadır.

Bağıntı Kuramı'nda çıkarım sürecinin ilk aşaması konuşurun kastediminin belirlenmesinden oluşur. Burada bağlamsal bilgiler üzerinden konuşurun ifadesinin en açık hâline ulaşılmaktadır. Bu durumda "estağfurullah" ifadesinin uzlaşımsal anlamı ve farklı bağlamlarda kullanılan farklı işlevlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Estağfurullah sözcüğü, TDK'de sorgulandığında sözcüğün "incelik ve alçak gönüllülük göstermek üzere teşekkür edilen veya övülen bir kimsenin söylediği bir söz" şeklinde, kullanım alanına işaret eden bir tanımla karşılandığı görülmektedir. Dilber'de (2016) yapılan corpus temelli çalışmada ise *estağfurullah* ifadesinin Türkçede sekiz işlevde kullanıldığı gösterilmektedir. Bunlar

- Nezaket göstermek,
- Alçak gönüllülük göstermek,
- Düşüncenin kabul edildiğini göstermek,
- Düşüncenin reddedildiğini göstermek,
- Tövbe etmek,
- Kızgınlık göstermek,
- Çaresizliği göstermek,
- Birinin saygınlığını kurtarmak, olarak özetlenebilir.

Estağfurullah ifadesiyle ilgili eldeki bilgiler ışığında Örnek-4'ün çıkarımsal bildirişim modeli üzerinden incelenmesi şöyle açıklanabilir:

6. Örnek:

Durum: Sinan yakın arkadaşı olan Mete'yle karşılaşır:

Sinan: Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım.

Mete: Estağfurullah.

a. Mete, arkadaşına "Estağfurullah" der. Bunu yaparken "estağfurullah" sözcüğüyle neyi kastettiği belirsizdir.

b. Sinan, geçmiş bilgilerini ve anlık bağlamsal şartları değerlendirerek "estağfurullah" sözcüğüyle kastedilenin ne olduğunu belirlemeye çalışır.

Burada dinleyicinin *estağfurullah* ifadesinin Türkçede kullanılan işlevlerinden hangisine ulaşacağını belirlemede sorun yaşadığı düşünülmektedir. İlgili örnekte Mete büyük olasılıkla ilki olmakla birlikte bu işlevlerden ikisini kullanmış olabilir:

- Düşüncenin kabul edildiğini göstermek,
- Düşüncenin reddedildiğini göstermek,

Burada dikkat edilmesi gereken nokta muhatabın, konuşurun söylediği şeye inanma ihtimaliyle ilgili yorumu olacaktır. Çünkü kişi için en bağıntılı olan, en az çabayla en verimli sonucu iletendir. En verimli sonuç ise kişinin hayat görüşü, ansiklopedik bilgileri vb. etkenlere bağlıdır. Bir düşünceyle ilgili onay ya da ret bekleyen kişinin o düşüncenin doğruluğuna inanmış olması gerekmektedir. Dolayısıyla "Ben tam bir geri zekâlıyım."

ifadesiyle ilgili yorum yapmak, aynı zamanda o kişinin bu düşüncesini doğruluğuna inanarak söylediğini kabul etmektir. Bu durumda muhatap Sinan'ın geri zekâlı olma ihtimalini tartışmaya açmış demektir. Bu durumdan kaçınmak isteyen muhatabın yapabileceği şey "estağfurullah" ifadesini kullanmadan Sinan'ın ifadesini karşılıksız bırakmaktır. Bu durumda çıkarımsal bildirişim süreci şöyle gerçekleşir:

Durum: Sinan yakın arkadaşı olan Mete'yle karşılaşır:

Sinan: Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım.

Mete: (Hiçbir cevap vermez.)

a. Sinan, arkadaşına "Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım." der. Bunu yaparken "oğlum", "ben" ve "geri zekâlı" sözcükleriyle neyi kastettiği belirsizdir.

b. Mete, geçmiş bilgilerini ve anlık bağlamsal şartları değerlendirerek "oğlum", "ben" ve "geri zekâlı" sözcükleriyle kastedilenin ne olduğunu belirlemeye çalışır.

- Oğlum **(Mete)** ben **(Sinan)** tam bir geri zekâlıyım **(akıl dışı eylemler gerçekleştiren kişi).**

c. Mete bu ifade karşısında bir yorumda bulunmaz.

ç. Mete'nin yorum yapmaması Sinan'ın ifadesiyle bağıntılı olmalıdır. Çünkü insan zihni bağıntılı olana meyillidir.

d. İnsanlar çoğunlukla kendilerine iletilen düşünceyi kabul ettikleri ya da reddettikleri durumlarda yorumsuz kalırlar. Dinleyicinin konuşuru muhatap olarak kabul etmemesi vb. durumlarda yorumsuz kaldığı bilinse de bu örnekte konuşur ve dinleyici arasındaki yakınlık bu ihtimalleri ortadan kaldırmaktadır.

e. Bu durumda Mete, Sinan'ın düşüncesinin itiraz edilecek bir düşünce olmadığını sezdirmek istiyor olmalıdır.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta Sinan'ın Mete'nin yorum yapmama durumunu nasıl anlamlandıracağıdır. Sinan *geri zekâlı* olduğuna gerçekten inanmadan böyle bir ifade kullanmış olsa dahi Mete'nin yorum yapmamasının ardından *estağfurullah* gibi *düşüncesinin doğru olmadığını gösteren* başka bir ifadeyi duyma ihtiyacı hissedebilir. Böyle bir durumda kilit nokta Sinan'ın beklentisinin var olma ihtimalinde yatar. Bu durumda Mete'nin cevabını belirleyecek olan ise konuşurun beklentisiyle ilgili tahmini olacaktır. Mete için en bağıntılı olan, Sinan'ın beklentisiyle ilgili yorumu üzerinden ulaşacağı sonuçtur. Bu durumda kişinin beklenti durumuna göre değişecek olan en bağıntılı seçenekler aşağıdaki gibidir.

Birinci ihtimalde Sinan, zaten böyle bir ifadeyi gerçek düşüncelerini yansıtmadığı, bu ifadeyi abartılı bir şekilde ilettiğini bilerek herhangi bir yorum beklemez.

İkinci ihtimalde Sinan, ifadesinin gerçek dışı olduğunu bilse dahi bildirişim sürecine yüzeysel baktığı için ifadesinin aksine işaret eden bir söz bekleyecektir.

Böyle bir durumda Mete'nin tutumunu belirleyecek olan Sinan'ın bu iki ihtimalden hangisine yakın olduğuyla ilgili seçim yapmaktır. Bu süreç bilinç düzeyinde bir hesap sonucu değil, iki kişinin yakınlığıyla bağlantılı olarak kısa bir anda hızla gerçekleşecektir.

Estağfurullah örneğinde kilit rolün *beklenti* olduğu sonucuna ulaşılsa da kişiyi böyle bir seçim içine sokan şey, kendisine iletilen bir ifadeyle ilgili yorum yapmanın o ifadenin doğruluğunu kabul etmek olabileceğininin farkında olmaktır. Bu durum doğrudan kişinin edimbilimsel yetisiyle (pragmatic competence) ilgilidir. Edimbilimsel yeti genel ifadeyle söz edimlerini bilmeyi ve kullanmayı, dili bağlamsal şartları gözeterek uygun şekilde kullanabilmeyi, sosyo-kültürel bağlamı ve sosyal geleneği dikkate almayı gerektirmektedir. Dolayısıyla kendiyle ilgili olumsuz düşüncelere sahip kişilere "estağfurullah" cevabını vermek ne kadar sosyal geleneği bilmekse kendisine iletilen bir ifadeyle ilgili yorum yapmanın o konuyu tartışmaya açmak olduğunu bilmek de bir o kadar söz edimlerini kullanabilmek anlamına gelmektedir. Edimbilimsel yetinin bu iki gereğinin farkında olan kişinin bir çıkmazın içine girmesi kaçınılmazdır. Sadece sosyal geleneğe hâkim, edim sözler konusunda eksik bir muhatap için bu belirsizlikler söz konusu olmayacaktır. Böyle bir durumda diyalog büyük olasılıkla şöyle gerçekleşecektir:

Sinan: Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım.

Mete: Estağfurullah.

a. Sinan, arkadaşına "Oğlum, ben tam bir geri zekâlıyım." der. Bunu yaparken "oğlum", "ben" ve "geri zekâlı" sözcükleriyle neyi kastettiği belirsizdir.

b. Mete, geçmiş bilgilerini ve anlık bağlamsal şartları değerlendirerek "oğlum", "ben" ve "geri zekâlı" sözcükleriyle kastedilenin ne olduğunu belirlemeye çalışır.

- Oğlum **(Mete)** ben **(Sinan)** tam bir geri zekâlıyım **(akıl dışı eylemler gerçekleştiren kişi).**

c. Mete buna cevap olarak "Estağfurullah." der. (Burada Mete'nin ironi yapma ihtimali jest ve mimiklerinde saklıdır.)

ç. "Estağfurulah" ifadesinin burada kullanılan işlevi bağıntıyı sağlamalıdır. Çünkü insan zihni bağıntılı olana meyillidir.

d. Bu ifadenin işlevleri içerisinde "düşüncenin reddedildiğini göstermek" bağıntıyı sağlamaktadır.

e. Bu durumda Mete, "Estağfurullah." diyerek Sinan'ın düşüncesine katılmadığını söylemek istemiş olmalıdır.

Sonuç

Beklenti kavramının bildirişim sürecindeki etkisinin araştırıldığı bu çalışmada iki farklı sürecin ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiği görülmüştür.

İlk durumda her türlü bildirişim örneğinin çıkarımsal bildirişim modeliyle incelenmesinde beklentinin dinleyicinin yorumlama işlemi için belirleyici bir kavram olduğu somut bir şekilde tespit edilmiştir. Dinleyicinin buradaki beklentisi tercih sebebi değil, zihinsel yorumlama sürecinin bir gereği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum başarılı bir bildirişimde beklentinin rolünü göstermenin yanında örtük kullanımlarda gerçekleşen başarısız bildirişimlerde sorunun beklentiden kaynaklanabileceğini de açıkça göstermiştir.

İkinci durumda ise beklentinin rolü çok daha özeldir. Burada dinleyicinin konuşurun beklentisiyle ilgili yorumu kişiye özel bir tercihtir. Bu durumda beklentinin varlığı ya da yokluğu dinleyici için anahtar roldedir. Burada konuşur ve dinleyici arasındaki ilişkinin gücü devreye girer. Tarafların karşıdakinin beklentisiyle ilgili yorumu, bildirişimin akışını değiştirmektedir. Estağfurullah örneği özelinde bildirişimin başarılı ya da başarısızlığının dinleyicinin, konuşurun beklentisiyle ilgili düşüncesine bağlı olduğu görülmüştür. Dinleyiciyi bu düşünceye yönlendiren etkenin ise edimbilimsel yetinin kişisel farklılıkları olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak söylem çözümlemelerinde konuşur ve dinleyicinin karşılıklı beklentilerinin incelemeye dâhil edilmesinin elde edilen sonuçta açık farklılıklara yol açtığı tespit edilmiştir. Başarılı ya da başarısız tüm bildirişim sürecini inceleme temelli bu tür çalışmalarda beklentinin bağlamsal bir etken olarak işleme alınmasının, olası sorunların cevabını bulma konusunda somut katkıları olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akboğa, V. (2023). *Sezdirim ve Türkçede sezdirim bildiren edimbilimsel yapılar*. Ankara: Gazi Kitabevi

Allott, N. (2018). Conversational implicature. *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics (Online Encyclopaedia)*, (ed.: M. Aranoff), Oxford: Oxford University Press.

Ayverdi, İ. (2010). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Cagliari, L.C. (2016). An outline of a theory of expectation. *International Journal of Linguistics and Communication*, 2016, 4(1), 49-57.

Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*. C. 1, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Dilber, E. (2016). The use of Arabic cognate estağfurullah in Turkish language as a discourse marker: A corpus driven research. *English Education International Conference*, 1(2), 157-163.

Doğan, G. (2009). Söylemin yorumlanması. *Söylem Üzerine*, (hzl. A. Kocaman), 82-104, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, (ed. P. Cole - J. L. Morgan), 41-58, New York: Academic Press.

Günay, D. (2013). *Dil ve iletişim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Günay, D. (2018). *Söylem çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Huang, Y. (2007). *Pragmatics*. New York: Oxford University Press.

Kelly, L.; Keaten J.A. (2015). The transformation of everyday talk: The impact of communication technology on notions of communication competence. *Communication Competence,* (ed. F. Hannawa and B. H. Spitzberg). 605-628, Berlin: De Gruyter Mouton.

Kıran, Z.; E. Kıran A. (2018). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kocaman, A. (1996). Edimbilim üzerine. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 7, 11-36.

Wilson, D. - Sperber, D. (2004). Relevance theory. *The Handbook of Pragmatics*. (ed. L R. Horn - G. Ward), 607-632, Malden: Blackwell Publishing.

Yılmaz, E. (2020). *Edim bilimine giriş: Kavram-kuram-uygulama*. Ankara: Pegem Akademi.

Yule, G. (1996). *Pragmatics*. USA: Oxford University Press.

Extended Summary

Introduction and Research Questions & Purpose: The main purpose of communication can be summarized as the delivery of a message from the transmitter to the receiver. Although the qualities of this message may change, the purpose is basically the same. Based on Roman Jakobson's schema of communication, it is thought that an error or deficiency at the level of the sender, code, channel, context, message or receiver can lead to communicative failure, communicative misunderstanding, that is, the sender's failure to achieve its purpose. When we look at the problems that occur at the level of sender, code, channel, context, message or receiver, it is seen that these problems are caused by factors such as language and cultural differences, perception differences, emotional states, communication skills, physical barriers such as noise, communication technologies, etc. This study focuses on the effect of expectation, which can be considered within some of these factors or as a separate factor, on successful and unsuccessful communication processes. The questions sought to be answered in this direction can be expressed as follows: What is the role of expectation in the communication process? Does the concept of expectation have an impact on successful and unsuccessful examples of communication?

All possible discourse and all acts of communication must begin and be justified by the presence of an expectation that plays a specific role in the process. Speaking, listening and understanding are not possible without expectation (Cagliari, 2016: 51). In parallel, individuals need to be able to adapt to the expectations that arise in relational contexts in order to become competent communicators in everyday interactions (Kelly and Keaten, 2015: 606). The actions of the speaker and the listener in adapting to expectations is a research topic in need of elaboration. Explaining the communicative process is one of the main goals of all discourse-oriented research fields. For this reason, it is thought that determining the effect of the concept of expectation in the communicative process will help to understand the process in examples that meet certain conditions. In order to fulfill this need, this study aims to explain the function of the concept of expectation in general and specific instances of communicative processes.

Literature Review: During the literature review, studies on the concept of expectation and specific studies on the expression “estağfurullah” were also reviewed. In this process, it was seen that the concept of expectation is frequently used especially in non-linguistic fields, but

it is not specifically examined in the process of communication. Inferential communication models have used this and similar concepts as their basic premises. However, the aim of these studies is to determine how the speaker and the listener realize this process. The determinant of expectation here is not focused on.

In the case of Estağfurullah, a few linguistic studies have been conducted in the relevant literature. It can be said that the aim of these studies is to determine the functions of the expression in Turkish. At this point, there is no examination of the interpretation and interpretation process of the speaker and the listener during the use of the expression "estağfurullah". Except for the example of estağfurullah, there is no study on the role of expectation in any specific context. In this respect, it is thought that this study will fill a gap in the literature.

Methodology: First of all, this study examines expectation under two main headings. The first is the expectation that is part of the basic hypotheses of inferential explanations of communication, which is thought to be present in all instances of communication, while the second is a special expectation that is only relevant in certain contexts. A theoretical analysis is provided for both cases.

The first case refers to the role of expectation in an ordinary communicative process. This section examines the function of expectation in different theories using inferential models of communication. Within the pragmatic perspectives, there is a principled inferential process that makes communication possible in Communicative Implicature Theory, Relevance Theory and the studies developed by the development of these theories. In these studies, it is assumed that the speaker follows certain principles (the principle of cooperation, the principle of correlation, the principle of quantity, etc.). This assumption is based on more than one expectation. First of all, the speaker directs the communication by thinking that the listener will expect him/her to follow certain principles. The listener should also expect that the speaker has such an expectation in order to make the necessary inferences. These assumptions underlying inferential models of communication are based on the concept of expectation. For this reason, no special preference was made when determining the example, since any example of communication will reflect the function of expectation here.

In the second case, the role of expectation is much more specific. Here the listener's interpretation of the speaker's expectation is a personal choice. There is a need to make inferences about the attitudes of the speaker and the addressee in specific contexts. It is important that Relevance Theory actively involves the listener in the communicative process. It is clear that the role of the listener in the communicative process is much more active and that the communicative process is much more complex. The aim of Relevance Theory is to explain how the interlocutor reaches the meaning or intention of the speaker by using the data he/she obtains (Wilson and Sperber, 204: 607). In this case, it is thought that this theory will provide sufficient data in studies with objectives such as clarifying the process and describing the attitude of the participants in the process. Accordingly, this section, which examines the situation of speaker and listener expectations in specific contexts, is based on Relevance Theory.

The use of expectation in specific contexts is related to many factors such as person, place, time, relationship between people, emotional state, etc. One of the examples where these conditions are thought to occur is the use of the expression "estağfurullah" in Turkish. This usage is thought to put the person in a dilemma in certain contexts. A hypothetical example of communication that meets these contextual conditions was created and a Relevance Theoretic analysis was conducted on this example. In this analysis, the basic relation principle of Relevance Theory and inferential communication schema were used. The data obtained from these examinations were interpreted and the role of expectation in the process was tried to be determined.

Results and Conclusions: In this study, in which the effect of the concept of expectation on the process of communication was investigated, it was seen that two different processes should be evaluated separately. In the first case, it was concretely determined that expectation is a determining concept for the interpretation process of the listener in the analysis of all kinds of communication examples with the inferential communication model. The listener's

expectation here is not a reason for preference, but a requirement of the mental interpretation process. This situation not only shows the role of expectation in successful communication, but also clearly shows that the problem in unsuccessful communication in implicit uses may stem from expectation. In the second case, expectation comes into play only in certain/specific contexts. Here, expectation is not included as one of the stages of the communication process, but as one of the elements that constitute the specific context of that communication. In the process of reaching the optimal relavance, which is a requirement of the relevance principle, the background information and immediate information that the listener has can create the possibility of an expectation in the listener. The parties' interpretation of the other's expectation changes the flow of the communication. In the Estağfurullah example, it has been determined that the listener's entering into a dilemma, that is, the success or failure of the communication, depends on the speaker's thought about the expectation. It has been concluded that the factor that directs the listener to this thought is the personal differences of pragmatic competence.

As a result, it has been determined that the inclusion of the mutual expectations of the speaker and the listener in the discourse analysis leads to clear differences in the results obtained. It is thought that the inclusion of expectation as a contextual factor in such studies based on examining the entire communication process, whether successful or unsuccessful, will make concrete contributions to finding answers to possible problems.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note*: Bu makale, 26-28 Ekim 2023 tarihinde Atatürk Üniversitesi tarafından düzenlenen "Cumhuriyet'in 100. Yılında Bilge Kağan'dan Atatürk'e Uluslararası Türkçe ve Türk Edebiyatı Kurultayı"nda sunulan bildirinin genişletilmesiyle üretilmiştir./ *This article is develpment of the paper presented at the "International Turkish and Turkish Literature Congress from Bilge Kagan to Atatürk in the 100th Year of the Republic" held at Atatürk University on October 26-28, 2023.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1551007
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 355-379.

Araştırma Makalesi
Research Article

YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE DERS KİTAPLARINDAKİ ÜRETİCİ DİL BECERİLERİ ETKİNLİKLERİNDE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

♦

CULTURAL INTERACTION IN PRODUCTIVE LANGUAGE SKILLS ACTIVITIES IN TURKISH AS A FOREIGN LANGUAGE TEXTBOOKS

Elif AKTAŞ*-Ahmet Turan EŞ**

ÖZ: Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğrencilerin hedef dili öğrenirken o dilin kültürüne ilişkin de birtakım bilgiler edinmeleri ve bunları kendi kültürleri ile ilişkilendirerek anlamlı bir öğrenme gerçekleştirmeleri beklenmektedir. Yani yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğrenme-öğretme sürecinde kültürel bilgiler tek taraflı bir aktarım şeklinde değil, öğrencilerin hedef dili öğrenirken o dilin kültürü ile kendi kültürleri arasında ilişki kurarak etkileşimli bir öğrenim sürecini gerçekleştirmiş olmaları beklenmektedir. Bu nedenle ders kitaplarının tek yönlü bir kültürel aktarımı değil etkileşimi esas alan bir öğretme yaklaşımını benimsemeleri gerekmektedir. Bu araştırmanın amacı, yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarındaki üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerini kültürel etkileşim ögeleri bakımından incelemektir. Araştırma kapsamında incelenen dokümanlar; Yeni İstanbul, Yeni Hitit ve Yedi İklim Yabancılar için Türkçe B seviyesi ders kitaplarıdır. Çalışmada veri toplama aracı olarak Kültürel Etkileşim Ögelerine İlişkin Ölçüt Formu hazırlanmış ve formda yer alan 8 öge esas alınmıştır. Araştırma, nitel bir desene sahiptir. Nitel bir yaklaşımla desenlenen araştırmada doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Verilerin analizinde ise betimsel analiz tekniklerinden yüzde ve frekans analizi kullanılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre incelenen ders kitaplarındaki etkinliklerde kültürel etkileşimin değil kültür aktarımının ön plana çıktığı dikkat çekmektedir. Bu açıdan ders kitaplarındaki etkinliklerin kültürel aktarımı değil etkileşimi ön plana çıkararak öğrencilerin kaynak kültür ile hedef kültür arasında etkileşim kurması sağlanmalıdır.

Anahtar Kelimler: Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi, Kültürel Etkileşim, Kültür Aktarımı, Üretici Dil Becerileri, Konuşma Yazma

ABSTRACT: *In teaching Turkish as a foreign language, students are expected to acquire some information about the culture of that language while learning the target language and to achieve meaningful learning by associating this with their own culture. In other words, in the learning-teaching process of teaching Turkish as a foreign language, cultural information is not expected to be a one-sided transfer, but students are expected to carry out an interactive learning process by establishing a relationship between the culture of that language and their own culture while learning the target language. For this reason, textbooks need to adopt a teaching approach based on interaction, not a one-way cultural transfer. The purpose of this research is to examine productive language skills (speaking and writing) activities in Turkish as a foreign language textbooks in terms of cultural interaction elements. Documents examined*

* Prof. Dr.-Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı-Alanya-Antalya/elif.aktas@alanya.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5573-2274)

** Arş. Gör.- Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı-Alanya-Antalya/turan.es@alanya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7225-3934)

This article was checked by Turnitin.

within the scope of the research; Yeni İstanbul, Yeni Hitit and Yedi İklim are Turkish B level textbooks for foreigners. In the study, the Criteria Form for Cultural Interaction Elements was prepared as a data collection tool and 8 items in the form were taken as basis. Document analysis method was used in the research designed with a qualitative approach. Percentage and frequency analysis, which are descriptive analysis techniques, were used to analyze the data. According to the research results, it is noteworthy that cultural transfer, not cultural interaction, comes to the fore in the activities in the textbooks examined. In this respect, students should be enabled to interact between the source culture and the target culture by emphasizing interaction rather than cultural transfer of the activities in the textbooks.

Keywords: *Turkish as a Foreign Language Teacging, Cultural Interaction, Culture Transfer, Productive Language Skills, Speaking Writing*

Giriş

Öğretim materyalleri, Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde sıklıkla kullanılmaktadır. Söz konusu kitaplarda dile ait birtakım kurallar yanında yaşam ve deneyim alanları kapsamında kültür ögelerinin de etkileşimli bir şekilde aktarılması gereklidir. Bu sayede hem öğrenilen dile ait kültürel unsurlar yansıtılır hem de kültürel çeşitlilik sağlanmış olur (Özışık, 2004; Haley ve Austin, 2007). İkinci/yabancı bir dil öğrenmek, öğrenilen dilin konuşulduğu toplum hakkında bilgi sahibi olma ve onun kültürünü tanıma fırsatı sunmaktadır. Nitekim birey, yabancı dil öğrendiğinde aynı zamanda o dilin konuşulduğu toplumun kültürel yapısını ve o toplumda yaşayan kişilerle kendinin benzer yanlarını da öğrenmiş olmaktadır (Melanlıoğlu, 2013).

Yabancı dil öğretiminde farklı dünya görüşü ve kültürel kimliklerden gelen bireylerin birbirleriyle iletişim kurması bazı durumlarda çatışmaya yol açabilmektedir. Bu nedenle iletişim sürecinde farklı kültürlere dair bilgi sahibi olmak ve hedef kültür ile kaynak kültür arasında etkileşim kurmak oldukça önemlidir. Yabancı dil öğrenen kişi bir taraftan evrensel kültür unsurları aracılığıyla hedef kültür ile kendi kültürü arasında yakınlık görüp ön yargılarından uzaklaşırken öte yandan kendi kültürüne yönelik farkındalığını artırmakta ve diğer kültüre karşı hoşgörü kazanarak kültürlerarası iletişim becerisini geliştirmektedir (Bayraktar, 2015). Yabancı dil öğretiminde kültürlerarası etkileşim, ön yargıları ve yanlış anlamaları ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Sınıflarda oluşturulan çok kültürlü ortamların bu amaca hizmet etmesi beklenmektedir. Bu nedenle yabancı dil olarak Türkçe öğretimi sürecinde kültürel ögelerin ders içerisinde verilmesi gerekmektedir. Ancak kültürel unsurların aktarımında amaç, hedef kültürü benimsetmek ya da eleştirmek değil tanıtmak olmalı, ön yargılı ve propaganda niteliği taşıyan anlayıştan ve söylemlerden uzak durulmalıdır. Bu şekilde kültürler arası etkileşim sağlanmış olacaktır (Asutay, 2003).

İkinci/yabancı dil öğrenme-öğretme sürecinde öğretmenlerin ve hazırlanan materyallerin hedef kültür ile birlikte öğrencinin kültürünü de dikkate alması gerekmektedir. Çünkü yabancı bir dil öğrenen bireyin bu süreçte hedef kültüre dair birtakım bilgiler edinirken bunu kendi kültürüyle

ilişkilendirmesi kendisini değerli hissetmesini ve öz güveninin artmasını sağlayacaktır. Ayrıca bu etkileşimli öğrenme ortamı, yabancı dil öğrenen bireyin hedefteki dil ve kültüre sempati duymasını sağlayacak ve kültürel uyumu da beraberinde getirecektir (Aydın ve Gültekin, 2023).

Yabancı dilde iletişim kurmak ve yetkinlik kazanabilmek için bilinmesi gerekenleri ortaya koyan çerçeve programı Diller için Avrupa Ortak Başvuru Metni (CEFR, 2020), yabancı dil öğretiminde öncelikli hedefin o dille ilişkili birtakım sosyo-kültürel değerleri iletmek olduğunu vurgulamaktadır. Çerçeve metinde yabancı dil öğretimiyle ilgili vurgulanan noktalar, kültürel aktarım ve etkileşim kavramlarıdır. Buna göre yabancı dil öğretimi esnasında gerçekleştirilen kültürel aktarım, öğrencileri hedef kültürün işaret ettiği toplumsal yaşama hazırlayıcı bir rol üstlenmektedir. Bunun sayesinde öğrenciler, öğrenmek istedikleri dilin kültürel yapısına ait bilgiler de edinmekte bu da onların sosyal hayatta karşılaşabileceği iletişim sorunlarını en aza indirgemeye yardımcı olmaktadır. Çerçeve metinde 'kültürel farkındalık, kültürel duyarlılık, kültürlerarasılık, kültürler arası yeterlilik ve beceriler, kültürler arası etkileşim/iletişim, kültürlerarası diyalog, çok kültürlülük' şeklinde vurgulanan kavramlar, kültürel etkileşim bağlamında değerlendirilmesi gereken ifadelerdir. Bu kavramlar sadece hedef dile ait kültürün tek taraflı iletimi şeklinde ele alınmamalı, dil öğretiminde hedef dil ile ana dili arasındaki etkileşimin de bu kültürel unsurlarla sağlanmasına çalışılmalıdır. Kültürlerarası yeterlik, farklı kültürel geçmişe sahip olan bireylerin birbirleriyle etkileşim içerisine girerek iş birliği yapma becerisi olarak tanımlanmaktadır (Aydın, 2020). Bu açıdan hedef dildeki kültürel içeriğin dil öğretiminde kullanımından söz ederken 'kültür aktarımı' yerine 'kültürel etkileşim' ifadesinin kullanılması gereklidir. Oysa Türkçe literatürde, aktarım ifadesi sıklıkla kullanıldığı gibi bu alanda yapılan çalışmalar yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarında kültürel aktarım unsurlarını tespit etmeye yönelik çalışmalar şeklindedir (Bayraktar, 2015; Bölükbaş ve Keskin, 2010; Demirel, 2022; Erdem, Gün ve Karateke, 2015; İşcan, 2017; Kocayanak, 2019; Mutlu ve Set, 2020; Okur ve Keskin, 2013; Ökten ve Kavanoz, 2014; Sever, 2019). Söz konusu çalışmaların ortak noktası ders kitaplarında hangi kültürel ögelerin ne sıklıkla yer aldığını betimlemeye dolayısıyla kültür aktarımını tespit etmeye yöneliktir.

Kültürel etkileşimin önemli unsurlarından biri olan ders materyallerinin hedef dile ve kültüre ait unsurlar içermesi ve ön yargıdan uzak bir şekilde hazırlanması gerekmektedir (Haley ve Austin, 2013). Bu çalışmada, Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılan kitaplardaki üretici dil becerilerine dönük etkinlikler, kültürel etkileşim unsurları açısından ele alınıp incelenmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi "Yeni İstanbul, Yeni Hitit ve Yedi İklim B seviyesi/orta düzey Türkçe ders kitaplarında yer alan üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerinin kültürel etkileşim ögelerini yansıtma durumu nedir?" şeklinde ifade edilmiştir. Alt problemler ise şu şekilde ifade edilebilir:

1. Yeni İstanbul Türkçe B seviyesi/orta düzey ders kitaplarındaki üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerinde yer alan kültürel etkileşim ögeleri nedir?
2. Yedi İklim Türkçe B seviyesi/orta düzey ders kitaplarındaki üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerinde yer alan kültürel etkileşim ögeleri nedir?
3. Yeni Hitit Türkçe B seviyesi/orta düzey ders kitaplarındaki üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerinde yer alan kültürel etkileşim ögeleri nedir?
4. Yeni İstanbul, Yeni Hitit ve Yedi İklim Türkçe B seviyesi ders kitabında yer alan üretici dil becerileri etkinliklerinde yer alan kültürel etkileşim ögelerinin karşılaştırılması nasıldır?

Yöntem

Araştırmanın Deseni

Yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarındaki üretici dil becerilerine (konuşma ve yazma) yönelik etkinlikleri kültürel etkileşim unsurları açısından incelemeyi amaçlayan bu çalışma, nitel bir desenle tasarlanmıştır. Nitel araştırmalarda gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemleri kullanılarak olaylar ve algılar, gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konur (Baltacı, 2019; Yıldırım ve Şimşek, 2016; Morgan, 1996). Veri toplama yöntemi olarak doküman analizinin tercih edildiği bu araştırmada, yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarında yer alan üretici dil becerileri etkinlikleri, kültürel etkileşim ögeleri açısından doküman incelemesi yöntemiyle incelenmiştir. Bir veri kaynağı olarak mevcut kayıt veya belgelerin sistemli bir şekilde incelenmesi demek olan doküman analizi; ilgili belgelerin bulunması, incelenmesi ve sentezlenmesi aşamalarından oluşmaktadır (Karasar, 2007; Merriam, 2013).

İncelenen Dokümanlar

Araştırmada incelenen dokümanlar, Yeni İstanbul, Yeni Hitit ve Yedi İklim Türkçe B seviyesi/orta düzey ders kitaplarıdır. Örneklem seçiminde amaçlı örneklem tercih edilmiştir. Buna göre yabancı dil öğretiminde kültürel ögelerin yoğun bir şekilde aktarıldığı düzeyler, B ve C düzeyleridir (CEFR, 2020). Çünkü A seviyesi, bir dili öğrenmek isteyen temel düzeydeki kullanıcılara yöneliktir. Bu açıdan A seviyesinde kültürel ögeler yoğun olarak yer almaz ve doğrudan ifadelerle aktarılır. B seviyesi orta düzeydeki dil kullanıcılarına kültürel aktarımın bazen doğrudan bazen dolaylı olarak sunulduğu bir aşamadır. C seviyesinde ise kültürel aktarımın ve etkileşimin boyutu daha da derinleşir (Okur ve Keskin, 2013).

İncelenen kitaplarda yer alan üretici dil becerilerine ait etkinlik sayılarına ve bu etkinliklerin ünitelere göre dağılımına Tablo 1'de yer verilmiştir:

Tablo 1. Üretici dil becerileri etkinliklerinin ünitelere göre dağılımı

	Üniteler	Konuşma	Yazma
Yeni İstanbul B1	1. Ünite: Yeni Bir Hayat	3	3
	2. Ünite: İş Dünyası	3	3
	3. Ünite: Her Şeyin Başı Sağlık	3	3
	4. Ünite: Eğitim Hayatı	3	3
	5. Ünite: Hayallerimiz	3	3
	6. Ünite: Bir Dünya Kültür	3	3
	Toplam	18	18
Yeni İstanbul B2	1. Ünite: Leyleği Havada Görmek	3	3
	2. Ünite: Geçmişten Günümüze	3	3
	3. Ünite: Değişen Dünya	3	3
	4. Ünite: Dünyadan Haberler	3	3
	5. Ünite: Harikalar Dünyası	3	3
	6. Ünite: Bilinmeyene Yolculuk	3	3
	Toplam	18	18
	Üniteler	**Konuşma**	**Yazma**
Yedi İklim B1	1. Ünite: Haberin Var mı?	4	3
	2. Ünite: Yorumlar ve Görüşler	4	4
	3. Ünite: Eğitim	4	4
	4. Ünite: Gelin Tanış Olalım	4	3
	5. Ünite: Engelleri Kaldıralım	4	5
	6. Ünite: Kurgu	3	4
	7. Ünite: Kutlama	3	4
	8. Ünite: Ömür Dediğin	5	4
	Toplam	31	31
Yedi İklim B2	1. Ünite: Mesleğimde İlerliyorum	4	5
	2. Ünite: Değerlerimiz	6	4
	3. Ünite: Bir Ömür Böyle Geçti	3	5
	4. Ünite: Mutfakta Kim Var?	5	5
	5. Ünite: Tercihiniz Nedir?	4	5
	6. Ünite: Neler Oluyor Hayatta?	5	3
	7. Ünite: Öğrendim, Çalıştım, Başardım	5	5
	8. Ünite: Misafir Sever misiniz?	5	4
	Toplam	37	36
	Üniteler	**Konuşma**	**Yazma**
Yeni Hitit	1. Ünite: İş Dünyası	4	2
	2. Ünite: Şimdi Spor Zamanı	3	2
	3. Ünite: Hayaller Gerçek Olsa	4	3

4. Ünite: Bu Yıl Moda Ne?	3	1
5. Ünite: Eğitim Şart	5	4
6. Ünite: Estetik ve Yaratıcılık	4	1
7. Ünite: İcatlar Mucitler	2	1
8. Ünite: Tabiat Ana	3	3
9. Ünite: Sinema Dünyası	4	2
10. Ünite: İster İnan İster İnanma	3	2
11. Ünite: Bugün Bayram	1	4
12. Ünite: İnsana Dair	2	1
Toplam	38	26

Tablo 1'e göre, Yeni İstanbul B1 ders kitabında üretici dil becerilerine yönelik toplam etkinlik sayısı 36'dır. Bu etkinliklerden 18'i konuşma, 18'i ise yazma becerisine yöneliktir. Konuşma ve yazma becerisine ait, her bir ünitedeki etkinlik sayısı ise 3'tür. Yeni İstanbul B2 ders kitabında da etkinlik sayıları ve dağılımları aynı şekildedir. Yedi İklim B1 ders kitabında üretici dil becerilerine yönelik toplam etkinlik sayısı 62'dir. Bu etkinliklerden 31'i konuşma, 31'i ise yazma becerisine ait etkinliklerdir. Yedi İklim B2 ders kitabında üretici dil becerilerine yönelik etkinlik sayısı 73'tür. Bu etkinliklerden 37'si konuşma, 36'sı ise yazma becerisine yöneliktir. Yeni Hitit 2 ders kitabında üretici dil becerilerine yönelik toplam etkinlik sayısının ise 64 olduğu görülmektedir. Bu etkinliklerden 38'i, konuşma, 26'sı ise yazma becerisine aittir.

Veri Toplama Aracı

Kitapta yer alan kültürel etkileşim ögelerini incelemek amacıyla 8 kültürel unsur ve bu unsurlara ait alt ögeleri içeren bir form hazırlanmıştır (CEFR, 2001; 2020; Okur ve Keskin, 2016):

Tablo 2. Kültürel Etkileşim Ögelerine İlişkin Ölçüt Formu

Nu.	Kültür Ögeleri
1	**Günlük yaşam:** Yiyecek-içecekler, yemek zamanları, sofra adabı, ulusal bayramlar, çalışma saatleri ve uygulamaları, boş zaman etkinlikleri, hobiler, spor, okuma alışkanlıkları, medya.
2	**Kişiler arası ilişkiler:** Kişiler, selamlaşma ifade ve davranışları, aile yapıları ve ilişkileri, politik ve dinsel gruplar arası ilişkiler, konuk etme, ikram ve hediyeler.
3	**Değerler ve eğitim:** Değerler, eğitim, dil ve tarih bilinci/sevgisi.
4	**Edebiyat, sanat ve müzik:** Edebiyat, müzik, sanat, gösteri sanatları, el sanatları geleneği.
5	**Gelenekler ve folklor:** Özel günler ve gelenekler, sözlü anlatımlar ve gelenekler, dinî kurallara dayalı davranışlar, doğum ve evlilik gelenekleri, festivaller, törenler, kutlamalar, danslar, toplumsal uygulamalar, ritüeller, bâtıl inançlar, halk bilgisi, evren ve doğa ile ilgili uygulamalar.
6	**Sosyal yaşam:** Moda, yasaklar, alkış ve güzel hareketler.
7	**Coğrafya ve mekân:** Yer (iller veya diğer yerleşim yerleri)
8	**Beden Dili:** İşaret etme (parmak, el, bakış, başını sallama), uygulama yoluyla gösterme (el, kol hareketi, göz teması, beden teması).

Verilerin Analizi

Bu araştırmada veriler, nitel araştırma tekniklerinden betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Betimsel analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlemek ve yorumlamak suretiyle okuyucuya sunmaktır. Bu analizde önce kavramsal bir çerçeve oluşturulur, ardından tematik çerçeveye göre veriler işlenir, bulgular düzenlenip tanımlanarak doğrudan alıntılar ve güçlü örneklerle desteklenir, son olarak da tanımlanan bulguların açıklanması ve yorumlanması işlemi yapılır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu çalışmada da aynı yol izlenmiş; ders kitaplarındaki üretici dil becerileri etkinlikleri, kültürel etkileşim ögelerine ilişkin yukarıdaki ölçüt listesine göre sınıflandırılmış, yorumlanmış ve doğrudan alıntılarla desteklenmiştir. Böylelikle ders kitaplarındaki etkinliklerin kültürel ögeler açısından etkileşim içerip içermediği tespit edilmiştir.

Geçerlik ve Güvenirlik

Nitel araştırmalarda güvenirlik uzman görüşü yoluyla sağlanır. Bu işlemde, araştırmanın konusu ya da nitel araştırma yöntemi hakkında uzman olan kişilerden, görüş istenerek güvenirlik sağlanabilir. Bu süreçte uzman kişi, verilerin analizi ve sonuçların raporlanması gibi aşamalarda eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak araştırmacıya dönüt verir (Creswell, 2003). Bu çalışmada da veri analizi sürecinde benzer bir yol izlenerek iki araştırmacının birbirlerinden bağımsız olarak analiz ettiği bulguların karşılaştırılması yoluna gidilmiştir. Bu şekilde kodlayıcılar arası uyum düzeyine bakılarak gerekli kontroller ve düzeltmeler yapılmıştır (Patton, 2014). Bu aşamada Miles ve Huberman'ın (1994) güvenirlik formülü [görüş birliği / (görüş birliği + görüş ayrılığı) x 100] esas alınmış ve iki araştırmacı tarafından analiz edilen veriler için uyum yüzdesi hesaplanmıştır. Ardından uzlaşma sağlanamayan veriler üzerinde görüş birliğine varılarak süreç tamamlanmıştır.

Bulgular

1. Yeni İstanbul B1 Ders Kitabında Kültürel Etkileşim

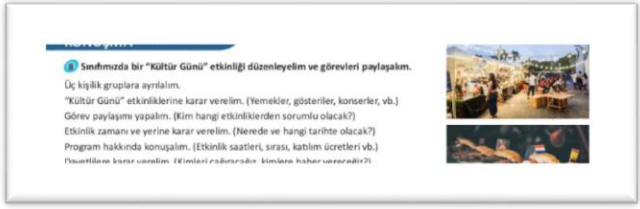
Tablo 3. Yeni İstanbul B1 Ders Kitabındaki Kültürel Etkileşim İçeren Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinin Dağılımı

Kültürel Ögeler		Konuşma				Yazma			
		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim	
		f	%	f	%	f	%	f	%
1.	Günlük Yaşam	2	11	1	5,5	1	5,5	1	5,5
2.	Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	-	-
3.	Değerler ve Eğitim	1	5,5	1	5,5	-	-	-	-
4.	Edebiyat, Sanat ve Müzik	-	-	-	-	-	-	-	-

5.	Gelenekler ve Folklor	1	5,5	1	5,5	1	5,5	1	5,5
6.	Sosyal Yaşam	-	-	-	-	-	-	-	-
7.	Coğrafya ve Mekân	-	-	-	-	-	-	-	-
8.	Beden Dili	-	-	-	-	1	5,5	1	5,5
	Toplam	**4**	**22**	**3**	**16,5**	**3**	**16,5**	**3**	**16,5**

Tablo 3'e göre ilgili ders kitabında 6 ünite içerisinde 18 konuşma ve 18 yazma etkinliği yer almaktadır. Tablo 3'te görüldüğü üzere kitapta yer alan 18 konuşma etkinliği içerisinden 4 tanesi kültür aktarımı içermektedir. Bu etkinlikler "günlük yaşam", "değerler ve eğitim" ile "gelenekler ve folklor" başlıkları altında yer almaktadır. Kültür aktarımı içeren bu 4 etkinlikten 3'ünün öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini destekler nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Yine Tablo 3'e göre kitaptaki 18 yazma etkinliği içerisinden yalnızca 3'ü kültürel öge içermektedir. Kültürel öge içeren bu 3 etkinliğin 3'ünde de kültürel etkileşimin bulunduğu göze çarpmaktadır.

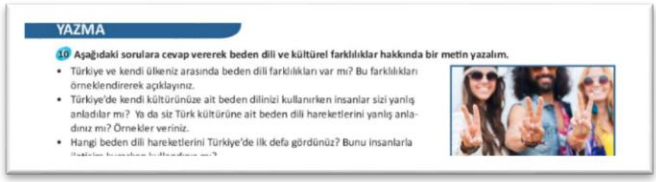
Aşağıda öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlayan konuşma ve yazma etkinlik örnekleri yer almaktadır:



(Yeni İstanbul B1 Ders Kitabı, 123)

Şekil 1. Kültürel Etkileşim İçeren Konuşma Etkinliği Örneği

Şekil 1'de yer alan konuşma etkinliğinde öğrencilerden bir kültür günü etkinliği düzenlemeleri istenmektedir. Kültür günü etkinliğinde yer alan yemekler, gösteriler, konserler vb. konular, ait olduğu ülkenin kültürel değerlerini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla etkinlikte her bir öğrenci kendi ülkesindeki bu kültürel değerleri grup ve sınıf arkadaşlarıyla paylaşacaktır. Bu yönüyle etkinliğin çok kültürlü bir sınıf ortamına olanak sağladığından bahsetmek mümkündür.



(Yeni İstanbul B1 Ders Kitabı, 113)

Şekil 2. Kültürel Etkileşim İçeren Yazma Etkinliği Örneği

Şekil 2'de yer alan yazma etkinliğinde öğrencilerden beden dili ve kültürel farklılıklar hakkında bir metin yazmaları istenmektedir. Öğrencilerin yazacakları metinde, Türkiye ve kendi ülkeleri arasında beden dili farklılıklarını vurgulamaları istenmiştir. Ayrıca öğrencilerden ilk defa Türkiye'de gördükleri beden dili hareketlerini ifade etmeleri de beklenmektedir. Dolayısıyla etkinlikte tek taraflı bir kültür aktarımı değil, çeşitli kültürel farklılıkların paylaşılıp dile getirildiği karşılıklı bir etkileşim söz konusu olduğu görülmektedir.

2. Yeni İstanbul B2 Ders Kitabında Kültürel Etkileşim

Tablo 4. Yeni İstanbul B2 Ders Kitabındaki Kültürel Etkileşim İçeren Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinin Dağılımı

Kültürel Ögeler		Konuşma				Yazma			
		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim	
		f	%	f	%	f	%	f	%
1.	Günlük Yaşam	-	-	-	-	1	5,5	1	5,5
2.	Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	-	-
3.	Değerler ve Eğitim	-	-	-	-	-	-	-	-
4.	Edebiyat, Sanat ve Müzik	1	5,5	1	5,5	1	5,5	-	-
5.	Gelenekler ve Folklor	2	11	2	11	-	-	-	-
6.	Sosyal Yaşam	-	-	-	-	-	-	-	-
7.	Coğrafya ve Mekân	3	16,5	3	16,5	5	27,5	4	22
8.	Beden Dili	-	-	-	-	-	-	-	-
	Toplam	**6**	**33**	**6**	**33**	**7**	**38,5**	**5**	**27,5**

Tablo 4'e göre ilgili ders kitabında 6 ünite içerisinde 18 konuşma ve 18 yazma etkinliği yer almaktadır. Tablo 4'te görüldüğü üzere kitapta yer alan 18 konuşma etkinliği içerisinden 6 tanesi kültür aktarımı içermektedir. Bu etkinlikler "edebiyat, sanat ve müzik", "gelenekler ve folklor" ile "coğrafya ve mekân" başlıkları içerisinde yer almaktadır. Bu 6 etkinliğin tamamının öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini destekler nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Yine Tablo 4'e göre 18 yazma etkinliği içerisinden 7'si kültürel öge içermektedir. Bu 7 etkinlikten 5 tanesinde ise kültürel etkileşimin söz konusu olduğu belirlenmiştir.

Aşağıda öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlayan konuşma ve yazma etkinlik örnekleri yer almaktadır:

KONUŞMA

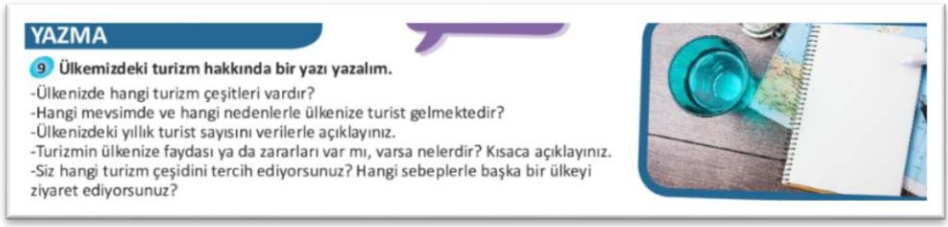
10 Ülkemizdeki müzik türlerini ve geleneksel müzik aletlerini tanıtan bir sunum hazırlayalım ve arkadaşlarımıza sunalım. Sunumda aşağıdaki konulara yer verelim.

- Müzik türleri
- Geleneksel müzik aletleri
- Önemli sanatçılar / besteciler
- Gençlerin genellikle dinlediği / dinlemediği müzik türleri
- Unutulmaz film müzikleri

(Yeni İstanbul B2 Ders Kitabı, 69)

Şekil 3. Kültürel Etkileşim İçeren Konuşma Etkinliği Örneği

Şekil 3'te yer alan konuşma etkinliğinde, öğrencilerden kendi ülkelerindeki müzik türleri ve geleneksel müzik aletlerini tanıtan bir sunum hazırlamaları istenmektedir. Bu etkinlik vasıtasıyla her bir öğrenci sunumunda, kendi ülkesine ve kültürüne ait müzik türleri, geleneksel müzik aletleri, önemli sanatçılar/besteciler ve unutulmaz film müzikleri vb. konulara değinecektir. Dolayısıyla etkinlikte, kültürün önemli bir parçası olan müzik ile ilgili bir kültürel etkileşim ortamı meydana geleceği görülmektedir.


YAZMA

9 Ülkemizdeki turizm hakkında bir yazı yazalım.

-Ülkenizde hangi turizm çeşitleri vardır?
-Hangi mevsimde ve hangi nedenlerle ülkenize turist gelmektedir?
-Ülkenizdeki yıllık turist sayısını verilerle açıklayınız.
-Turizmin ülkenize faydası ya da zararları var mı, varsa nelerdir? Kısaca açıklayınız.
-Siz hangi turizm çeşidini tercih ediyorsunuz? Hangi sebeplerle başka bir ülkeyi ziyaret ediyorsunuz?

(Yeni İstanbul B2 Ders Kitabı, 11)

Şekil 4. Kültürel Etkileşim İçeren Yazma Etkinliği Örneği

Şekil 4'te yer alan yazma etkinliğinde ise öğrencilerden turizm hakkında bir yazı yazmaları istenmektedir. Bu yazıda öğrencilerden kendi ülkelerindeki turizm çeşitleri ile ilgili farklı bilgiler vermesi beklenmektedir. Bu etkinlik sayesinde öğrenciler, sınıflarında farklı kültürel yapıya sahip kişilerle bilgi alışverişi yapma ve onlardan farklı kültürlere dair bilgiler öğrenme fırsatı elde etmiş olacaklardır.

3. Yedi İklim B1 Ders Kitabında Kültürel Etkileşim

Tablo 5. Yedi İklim B1 Ders Kitabındaki Kültürel Etkileşim İçeren Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinin Dağılımı

Kültürel Ögeler	Konuşma				Yazma			
	Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim	
	f	%	f	%	f	%	f	%
1. Günlük Yaşam	-	-	-	-	-	-	-	-

2.	Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	-	-
3.	Değerler ve Eğitim	1	3,2	1	3,2	-	-	-	-
4.	Edebiyat, Sanat ve Müzik	5	16	4	12,8	5	16	3	9,6
5.	Gelenekler ve Folklor	5	16	5	16	3	9,6	3	9,6
6.	Sosyal Yaşam	-	-	-	-	-	-	-	-
7.	Coğrafya ve Mekân	-	-	-	-	-	-	-	-
8.	Beden Dili	-	-	-	-	-	-	-	-
	Toplam	**11**	**35,2**	**10**	**32**	**8**	**25,6**	**6**	**19,2**

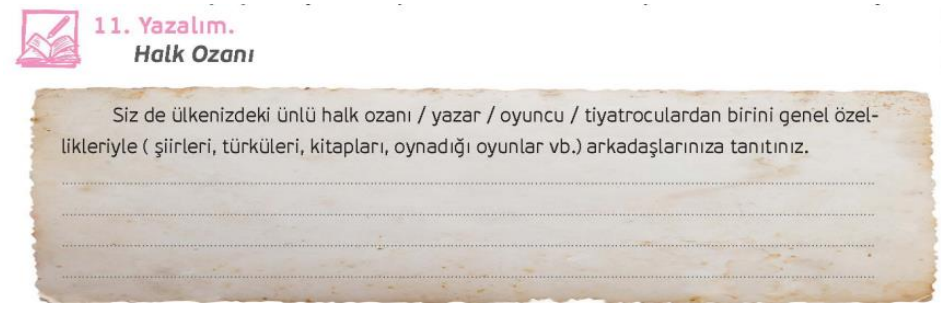
Tablo 5'te ilgili ders kitabında 8 ünite içerisinde 31 yazma ve 31 konuşma etkinliği bulunmaktadır. Tabloda görüldüğü üzere kitapta yer alan 31 konuşma etkinliği içerisinden 11'i kültür aktarımı içermektedir. Bu etkinlikler "Değerler ve Eğitim", "Edebiyat, Sanat ve Müzik" ve "Gelenekler ve Folklor" başlıkları altında yer almaktadır. Bu 11 etkinlikten 10 tanesi öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini destekler niteliktedir. Ayrıca etkinliklerin genellikle "edebiyat, sanat ve müzik" ile "gelenekler ve folklor" kültürel öge başlıklarında toplandıkları da dikkat çekmektedir. Yine Tablo 5'e göre 31 yazma etkinliği içerisinden yalnızca 8 tanesi kültürel öge içermektedir. Bunlardan 6 tanesinde ise kültürel etkileşim söz konusudur.

Aşağıda öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlayan konuşma ve yazma etkinlik örnekleri yer almaktadır:

(Yedi İklim B1 Ders Kitabı, 144)

Şekil 5. Kültürel Etkileşim İçeren Konuşma Etkinliği Örneği

Şekil 5'te yer alan konuşma etkinliğinde ülkeler arasında çeşitlilik gösteren uygulamalara dikkat çekilerek kültürel benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Etkinlikte öğrencilerden, ülkelerinde doğum günü kutlamasında neler yapıldığından bahsetmesi istenmektedir. Her bir kültürde farklı bir uygulamanın olabileceğinden hareketle bu etkinlikle öğrencilerin kültür etkileşimi içerisine girmeleri amaç edinilmiştir.



(Yedi İklim B1 Ders Kitabı, 32)

Şekil 6. Kültürel Etkileşim İçeren Yazma Etkinliği Örneği

Şekil 6'da yer alan yazma etkinliğinde öğrencilerden, ülkelerindeki ünlü bir halk ozanı/ yazar/ oyuncu/ tiyatrocunun genel özellikleri hakkında bilgi vermeleri istenmektedir. Bu etkinlikle beraber sınıf ortamında farklı ülkelerdeki farklı ünlü kişiler tanıtılacak ve kültürel açıdan karşılıklı bir etkileşim meydana gelmiş olacaktır.

4. Yedi İklim B2 Ders Kitabında Kültürel Etkileşim

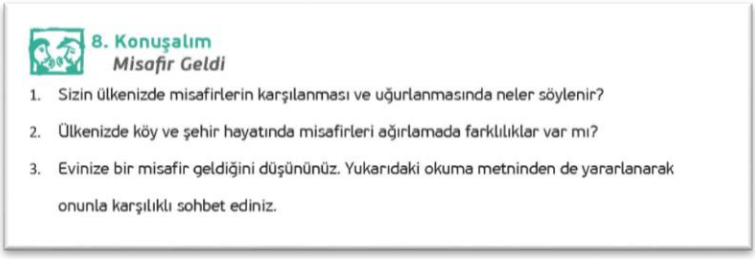
Tablo 6. Yedi İklim B2 Ders Kitabındaki Kültürel Etkileşim İçeren Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinin Dağılımı

Kültürel Ögeler		Konuşma				Yazma			
		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim	
		f	%	f	%	f	%	f	%
1.	Günlük Yaşam	1	2,7	-	-	3	8,3	2	5,5
2.	Kişiler Arası İlişkiler	3	8,1	3	8,1	1	2,7	1	2,7
3.	Değerler ve Eğitim	2	5,4	1	2,7	2	5,5	-	-
4.	Edebiyat, Sanat ve Müzik	1	2,7	-	-	2	5,5	2	5,5
5.	Gelenekler ve Folklor	4	10,8	4	10,8	2	5,5	2	5,5
6.	Sosyal Yaşam	1	2,7	1	2,7	-	-	-	-
7.	Coğrafya ve Mekân	2	5,4	2	5,4	1	2,7	1	2,7

8.	Beden Dili	-	-	-	-	-	-	-	-
	Toplam	**14**	**37,8**	**11**	**29,7**	**11**	**30,5**	**8**	**22,2**

İlgili kitapta 8 ünite içerisinde 37 konuşma ve 36 yazma etkinliği bulunmaktadır. Tablo 6'da görüldüğü üzere kitapta yer alan 37 konuşma etkinliği içerisinden 14 tanesi kültür aktarımı içermektedir. Bu etkinliklerin de formda yer alan 8 kültürel ögeden 7 tanesini içerdiği dikkat çekmektedir. Kitaptaki konuşma becerisi etkinliklerinde, "Beden Dili" dışındaki diğer bütün kültürel öge başlıkları karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu 14 etkinlikten 11'i öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlamaktadır. Yine Tablo 6'ya göre 36 yazma etkinliği içerisinden 11 etkinlik kültürel öge içermektedir. Bunlardan 8 tanesinde ise kültürel etkileşim söz konusudur.

Aşağıda öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlayan konuşma ve yazma etkinlikleri yer almaktadır:

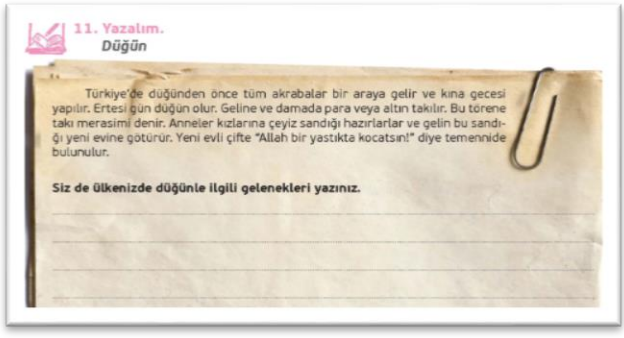

8. Konuşalım
Misafir Geldi

1. Sizin ülkenizde misafirlerin karşılanması ve uğurlanmasında neler söylenir?
2. Ülkenizde köy ve şehir hayatında misafirleri ağırlamada farklılıklar var mı?
3. Evinize bir misafir geldiğini düşününüz. Yukarıdaki okuma metninden de yararlanarak onunla karşılıklı sohbet ediniz.

(Yedi İklim B2 Ders Kitabı,167)

Şekil 7. Kültürel Etkileşim İçeren Konuşma Etkinliği Örneği

Şekil 7'de yer alan konuşma etkinliğinde farklı kültürlerde misafir ağırlama geleneği üzerinde durulmakta, öğrencilerden, ülkelerinde misafir karşılanırken ve uğurlanırken kullanılan kalıp ifadeleri paylaşmaları beklenmektedir. Bu etkinlikte de farklı ülkelerdeki söz varlığı unsurları sınıf ortamında paylaşılarak kültürel etkileşimin sağlanması amaçlanmıştır.


11. Yazalım.
Düğün

Türkiye'de düğünden önce tüm akrabalar bir araya gelir ve kına gecesi yapılır. Ertesi gün düğün olur. Geline ve damada para veya altın takılır. Bu törene takı merasimi denir. Anneler kızlarına çeyiz sandığı hazırlarlar ve gelin bu sandığı yeni evine götürür. Yeni evli çifte "Allah bir yastıkta kocatsın!" diye temennide bulunulur.

Siz de ülkenizde düğünle ilgili gelenekleri yazınız.

(Yedi İklim B2 Ders Kitabı, 41)

Şekil 8. Kültürel Etkileşim İçeren Yazma Etkinliği Örneği

Şekil 8'de yer alan yazma etkinliğinde, Türkiye'de düğün merasimi öncesinde ve sonrasında yapılan bazı geleneksel uygulamalar hakkında kısa

bir bilgi verilmiştir. Etkinliğin bu aşamasında tek taraflı bir kültür aktarımı görülmektedir. Daha sonra ise öğrencilerden kendi ülkelerindeki düğün âdetleriyle ilgili bildiklerini yazmaları istenmektedir. Dolayısıyla etkinliğin bu aşamasında karşılıklı bir etkileşimin söz konusu olduğu görülmektedir.

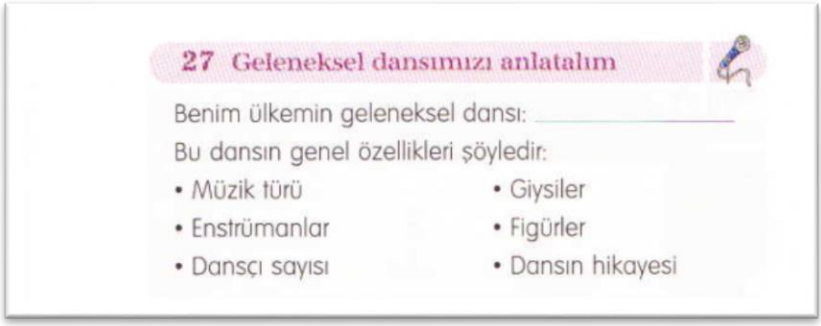
5. Yeni Hitit Orta Seviye (2) Ders Kitabında Kültürel Etkileşim

Tablo 7. Yeni Hitit 2 Ders Kitabındaki Kültürel Etkileşim İçeren Üretici Dil Becerileri Etkinliklerinin Dağılımı

Kültürel Ögeler		Konuşma				Yazma			
		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim		Kültürel Öge		Kültürel Etkileşim	
		f	%	f	%	f	%	f	%
1.	Günlük yaşam	2	5,2	1	2,6	1	3,8	-	-
2.	Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	-	-
3.	Değerler ve Eğitim	-	-	-	-	-	-	-	-
4.	Edebiyat, Sanat ve Müzik	2	5,2	1	2,6	-	-	-	-
5.	Gelenekler ve Folklor	1	2,6	1	2,6	-	-	-	-
6.	Sosyal Yaşam	1	2,6	1	2,6	1	3,8	1	3,8
7.	Coğrafya ve Mekân	-	-	-	-	-	-	-	-
8.	Beden Dili	-	-	-	-	-	-	-	-
Toplam		**6**	**15,7**	**4**	**10,5**	**2**	**7,6**	**1**	**3,8**

İlgili ders kitabında 12 ünite içerisinde 38 konuşma ve 26 yazma etkinliği bulunmaktadır. Tablo 7'de görüldüğü üzere kitapta yer alan 38 konuşma etkinliği içerisinden yalnızca 6 tanesi kültür aktarımı içermektedir. Bu etkinlikler "Edebiyat, Sanat ve Müzik", "Gelenekler ve Folklor", "Sosyal Yaşam" ve "Günlük Yaşam" başlıkları içerisindeki kültür ögelerini içermektedir. Bu 6 etkinlikten 4'ünün de öğrencilerin kültürel etkileşime girmesini destekler nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Yine Tablo 7'ye göre 26 yazma etkinliği içerisinden sadece 2 tanesinin kültürel öge içerdiği dikkat çekmektedir. Bunlardan yalnızca 1 tanesinde kültürel etkileşim söz konusudur.

Aşağıda öğrencilerin kültürel etkileşim içerisine girmesini sağlayan konuşma ve yazma etkinlik örnekleri yer almaktadır:


27 Geleneksel dansımızı anlatalım

Benim ülkemin geleneksel dansı: _____

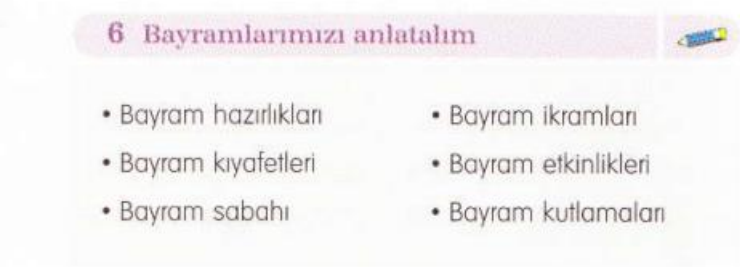
Bu dansın genel özellikleri şöyledir:

- Müzik türü
- Enstrümanlar
- Dansçı sayısı
- Giysiler
- Figürler
- Dansın hikayesi

(Yeni Hitit 2 Ders Kitabı, 65)

Şekil 9. Kültürel Etkileşim İçeren Konuşma Etkinliği Örneği

Şekil 9'da yer alan konuşma etkinliğinde öğrencilerden kendi ülkelerindeki geleneksel danslardan söz etmeleri istenmektedir. Her bir öğrenci kendi ülkesindeki geleneksel dansla ilgili olarak dansçı sayısı, giysileri, figürleri, dansın hikâyesi, müzik türü, enstrümanlar vb. konularda çeşitli bilgileri arkadaşlarıyla paylaşacaktır. Bu etkinlikteki paylaşım vasıtasıyla kültürel etkileşim ortamı sağlanacaktır.


6 Bayramlarımızı anlatalım

- Bayram hazırlıkları
- Bayram kıyafetleri
- Bayram sabahı
- Bayram ikramları
- Bayram etkinlikleri
- Bayram kutlamaları

(Yeni Hitit 2 Ders Kitabı, 129)

Şekil 10. Kültürel Etkileşim İçeren Yazma Etkinliği Örneği

Şekil 10'da yer alan yazma etkinliğinde ise bayramlar üzerinde durulmuştur. Öğrencilerden kendi ülkelerindeki bayramlarla ilgili çeşitli bilgiler (bayram hazırlıkları, kıyafetleri, ikramları, etkinlikleri, kutlamaları vb.) vermeleri istenmektedir. Her öğrencinin bayramla ilgili kendi kültürüne ait bilgileri sınıf ortamında sumasıyla kültürel etkileşim sağlanması amaçlanmıştır.

6. Üç Ders Kitabının Karşılaştırılması

Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler için Türkçe B1-B2, Yedi İklim Türkçe B1-B2 ve Yeni Hitit Yabancılar İçin Türkçe Orta Seviye (2) ders kitaplarında yer alan konuşma ve yazma etkinlikleri bu başlık altın karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve elde edilen sonuçlar tablo şeklinde sunulmuştur.

Tablo 8. Ders Kitaplarındaki Konuşma Etkinliklerinin Karşılaştırılması

Kültürel Ögeler	Kültürel Etkileşim										
	Yeni İstanbul				Yedi İklim				Yeni Hitit		Toplam
	B1		B2		B1		B2		Orta Seviye		
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f
1. Günlük Yaşam	1	5,5	-	-	-	-	-	-	1	2,6	2
2. Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	3	8,1	-	-	3
3. Değerler ve Eğitim	1	5,5	-	-	1	3,2	1	2,7	-	-	3
4. Edebiyat, Sanat ve Müzik	-	-	1	5,5	4	12,8	-	-	1	2,6	6
5. Gelenekler ve Folklor	1	5,5	2	11	5	16	4	10,8	1	2,6	13
6. Sosyal Yaşam	-	-	-	-	-	-	1	2,7	-	2,6	1
7. Coğrafya ve Mekân	-	-	3	16,5	-	-	2	5,4	-	-	5
8. Beden Dili	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Toplam	**3**	**16,5**	**6**	**33**	**10**	**32**	**11**	**29,7**	**3**	**10,5**	**33**

Tablo 8'e göre kitaplarda yer alan konuşma etkinlikleri incelendiğinde, en fazla kültürel etkileşim ögesi içeren kitabın Yeni İstanbul B2 ders kitabı (%33) olduğu görülmektedir. Yedi İklim B1 ve B2 ders kitaplarının ise bu anlamda yakın bir orana sahip olduğu göze çarpmaktadır (%32, %29,7). Üç ders kitabı içerisinde en az kültürel etkileşim ögesi içeren konuşma etkinliğinin Yeni Hitit Orta Seviye ders kitabında (%10,5) yer aldığı görülmektedir.

Kültürel ögeler açısından incelendiğinde, kitaplarda en çok "Gelenekler ve Folklor" kültür ögelerini içeren etkinliklerin yer aldığı görülmektedir. Bu kültürel ögeden sonra kitaplarda en çok sırasıyla "Edebiyat, Sanat ve Müzik" ve "Coğrafya ve Mekân" ile ilgili kültürel ögeler yer almaktadır. Kitaplardaki konuşma etkinlikleri içerisinde "Sosyal Yaşam" kültürel ögesi yalnızca 1 etkinlikte yer almış, "Beden Dili" kültürel ögesine ise hiç rastlanmamıştır.

Aşağıdaki tabloda ders kitaplarındaki yazma etkinliklerine ait veriler yer almaktadır:

Tablo 9. Ders Kitaplarındaki Yazma Etkinliklerinin Karşılaştırılması

Kültürel Ögeler	Kültürel Etkileşim										
	Yeni İstanbul				Yedi İklim				Yeni Hitit		Toplam
	B1		B2		B1		B2		Orta Seviye		
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f
1. Günlük Yaşam	1	5,5	1	5,5	-	-	2	5,5	-	-	4
2. Kişiler Arası İlişkiler	-	-	-	-	-	-	1	2,7	-	-	1
3. Değerler ve Eğitim	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
4. Edebiyat, Sanat ve Müzik	-	-	-	-	3	9,6	2	5,5	-	-	5
5. Gelenekler ve Folklor	1	5,5	-	-	3	9,6	2	5,5	-	-	6
6. Sosyal Yaşam	-	-	-	-	-	-	-	-	1	3,8	1
7. Coğrafya ve Mekân	-	-	4	22	-	-	1	2,7	-	-	5
8. Beden Dili	1	5,5	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Toplam	**3**	**16,5**	**5**	**27,5**	**6**	**19,2**	**8**	**22,2**	**1**	**3,8**	**23**

Tablo 9'a göre kitaplarda yer alan yazma etkinlikleri incelendiğinde, en fazla kültürel etkileşim içeren kitabın Yeni İstanbul B2 ders kitabı (%27,5) olduğu görülmektedir. Konuşma becerisi etkinliklerinde olduğu gibi yazma becerisi etkinliklerinde de bu kitabın ardından Yedi İklim B1 ve B2 ders kitapları, en çok kültürel etkileşim içeren kitaplar olarak göze çarpmaktadır. Üç ders kitabı içerisinde en az kültürel etkileşim ögesi içeren yazma etkinliğinin Yeni Hitit Orta Seviye ders kitabında yer aldığı görülmektedir.

Kültürel ögeler açısından incelendiğinde, kitaplarda en çok "Gelenekler ve Folklor" başlığı altındaki etkinliklerin yer aldığı görülmektedir. Bu kültürel ögeden sonra kitaplarda en çok "Edebiyat, Sanat ve Müzik", "Coğrafya ve Mekân" ve "Günlük Yaşam" kültürel ögeleri yer almaktadır. Kitaplardaki yazma etkinlikleri içerisinde "Sosyal Yaşam", "Kişiler Arası İlişkiler" ve "Beden Dili" kültürel ögeleri yalnızca 1 etkinlikte yer almış, "Değerler ve Eğitim" kültürel ögesine ise hiç rastlanmamıştır.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarındaki üretici dil becerileri (konuşma ve yazma) etkinliklerinin kültürel etkileşim ögeleri açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın ilk problem cümlesine yönelik bulgular incelendiğinde Yeni İstanbul Türkçe B1 ders kitabındaki 18 konuşma etkinliğinin yalnızca "Günlük Yaşam", "Değerler ve Eğitim" ile "Gelenekler ve Folklor" temalarında yer alan 3 tanesinin kültürel etkileşim ögeleri içerdiği tespit edilmiştir. Yazma etkinlikleri incelendiğinde ise ders kitabındaki 18 etkinliğin 3 tanesinin kültürel etkileşim içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde ise kitapta yer alan 36 etkinliğin yalnızca 7'sinin bu niteliği taşıdığı görülmektedir. Yeni İstanbul B2 Türkçe ders kitabında ise 18 konuşma etkinliği içerisinden 6 tanesinin kültür aktarımını etkileşim unsuruyla beraber içerdiği tespit edilmiştir. Bu etkinlikler "edebiyat, sanat ve müzik", "gelenekler ve folklor" ile "coğrafya ve mekân" başlıkları içerisindeki kültür ögelerini içermektedir. 18 yazma etkinliğinden ise 5 tanesinde kültürel etkileşimin söz konusu olduğu belirlenmiştir. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kültürel aktarım kadar etkileşimin de ön planda olması gerektiği düşünüldüğünde bu oranın yetersiz olduğu söylenebilir.

Araştırmanın ikinci problemine yönelik bulgular incelendiğinde Yedi İklim Türkçe B1 ders kitabında yer alan 31 konuşma etkinliğinden 10 tanesinin öğrencilerin kültürel etkileşime girmesini destekler nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu etkinliklerin "Edebiyat, Sanat ve Müzik" ve "Gelenekler ve Folklor" kültürel öge başlıkları altında toplandıkları da dikkat çekmektedir. Aynı kitabın yazma etkinliklerinde ise durum farklıdır. 31 yazma etkinliğinden yalnızca 6'sında kültürel etkileşim söz konusudur. Yedi İklim Türkçe B2 ders kitabında yer alan 37 konuşma etkinliği içerisinden 11 tanesi kültürel etkileşim içermektedir. Kitaptaki konuşma becerisi etkinliklerinde, "Beden Dili" başlığı hariç diğer bütün kültürel öge başlıklarını içeren etkinlikler karşımıza çıkmaktadır. Aynı kitaptaki 36 yazma etkinliği içerisinden 8 tanesinde de kültürel etkileşim söz konusudur. Bu sonuçlar söz konusu ders kitaplarında kültürel etkileşime yeterince önem verilmediğini göstermektedir.

Araştırmanın üçüncü problem cümlesine yönelik bulgular incelendiğinde, Yeni Hitit 2 orta seviye ders kitabında yer alan 38 konuşma etkinliği içerisinden yalnızca 4 tanesinin öğrencilerin kültürel etkileşime girmesini destekler nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Bu etkinlikler "Edebiyat, Sanat ve Müzik", "Gelenekler ve folklor", "Sosyal Yaşam" ve "Günlük Yaşam" başlıkları içerisindeki kültür ögelerini içermektedir. Aynı kitaptaki yazma etkinlikleri incelendiğinde ise 26 yazma etkinliği içerisinden yalnızca 1 tanesinde kültürel etkileşimin söz konusu olduğu belirlenmiştir.

Araştırmanın son problem cümlesi yabancılar için Türkçe ders kitaplarındaki üretici dil becerileri etkinliklerinin içerdiği kültürel etkileşim unsurları bakımından karşılaştırılmasıdır. Buna göre kitaplarda yer alan konuşma etkinlikleri incelendiğinde, en çok kültürel etkileşim unsuru içeren kitabın Yeni İstanbul B2 ders kitabı (%33) olduğu görülmektedir. Yedi İklim B1 ve B2 ders kitaplarının ise yakın bir orana sahip olduğu göze çarpmaktadır (%32, %29,7). Üç ders kitabı içerisinde en az kültürel etkileşim ögesi içeren konuşma etkinliğinin Yeni Hitit Orta Seviye ders kitabında olduğu tespit edilmiştir. Kitaplarda yer alan yazma etkinlikleri incelendiğinde, en çok kültürel etkileşim ögesi içeren kitabın Yeni İstanbul B2 ders kitabı (%27,5) olduğu görülmektedir. Konuşma becerisi etkinliklerinde olduğu gibi yazma becerisi etkinliklerinde de bu kitabın ardından Yedi İklim B1 ve B2 ders kitapları, en çok kültürel etkileşim unsurları içeren etkinliğe sahip kitaplar olarak göze çarpmaktadır. Üç ders kitabında en az kültürel etkileşim ögesi içeren yazma etkinliğinin Yeni Hitit Orta Seviye ders kitabında yer aldığı görülmektedir.

İlgili alanyazında yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarındaki etkinliklerin kültürel etkileşime uygunluğunu tespit eden bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ancak ders kitaplarındaki kültürel aktarım unsurlarını tespit etmeye yönelik pek çok çalışmaya rastlamak mümkündür. Örneğin Okur ve Keskin (2013) çalışmalarında İstanbul Yabancılar için Türkçe Öğretim Seti'ni incelemiş, A seviyesi kitaplarında kültürel ögelerden az yararlanıldığı, B seviyesinde bu ögelere daha fazla yer verilmesine rağmen yine de yetersiz olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Benzer şekilde Bayraktar (2015), Yeni Hitit 1 Temel Seviye ders kitabında kültürel unsurların aktarımının yeterli ve planlı bir şekilde yapılmadığı sonucuna ulaşmıştır. Yine aynı şekilde Kocayanak (2019) Türkçeye Yolculuk setinin A seviyesi kitaplarını kültür aktarımı açısından incelediği çalışmasında sosyal yaşam, gelenekler ve folklor başlığı altındaki kültürel ögelerin çok az yer aldığı buna karşılık coğrafya ve mekân başlığı altında daha fazla kültürel ögelerden yararlanıldığı sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca bu çalışmada alıcı dil becerilerine yönelik etkinliklerde kültürel ögelere daha fazla yer verilmişken üretici dil becerileri etkinliklerinde bu unsurlara daha az yer verildiği de tespit edilmiştir. Bu çalışmalar dışında Mutlu ve Set (2020) ile Erdem, Gün ve Karateke'nin (2015) çalışmalarında da Yeni İstanbul ileri düzey (C1) ders kitaplarında kültürel unsurların yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sonuç, C seviyesinin kültürel unsurlar açsısından daha yoğun ögeler içerdiğinin bir sonucu olarak kabul edilebilir. Kültürel ögelerin yabancı dil olarak Türkçe ders materyallerinde ne ölçüde yer alması gerektiği ile ilgili kesin bir ölçüt olmasa da incelenen kitaplardaki kültürel aktarım unsurlarının yeterli olmadığı ifade edilebilir.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders materyallerinde kültürel aktarımın zengin olması kadar bu unsurların etkileşimli bir şekilde öğrenciye kazandırılmasının da gerekli olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla ders kitabı yazarları metinlerdeki kültürel unsurları aktarırken iletişimsel

yaklaşımın bir gereği olarak da öğrencinin kendi kültürü ile hedef kültür arasında ilişki kurmasını sağlayacak şekilde etkinlikler tasarlamalıdırlar. Bu açıdan ders kitaplarında dil ile taşınan tüm kültürel unsurların hedef dil ve kültürle örtüşen yönleri ön plana çıkarılmalı, böylelikle kültürlerarası iletişimi/etkileşimi sağlayacak etkinlik ve uygulamalara yer verilmelidir.

KAYNAKÇA

Asutay, H. (2003). Yabancı dil öğretiminde kültür bağlamı ve öteki. *Dil Dergisi*, 113, 26-29.

Aydın, G. (2020). Kültür öğretiminin temel kavramları. *Yabancı/İkinci Dil Öğretiminde Kültür ve Kültürel Etkileşim,* (ed.: G. Aydın), 1-50, Ankara: PegemAkademi.

Aydın, G. - Gültekin, E. (2023). İkinci/yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kültürlerarası etkileşim becerisi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 27(3), 711-732.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (2), 368-388.

Bayraktar, S. (2015). Yeni Hitit 1 yabancılar için Türkçe ders kitabının kültür aktarımı açısından incelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Yabancı Dil Olarak Türkçe Araştırmaları Dergisi,* 2, 7-23.

Berg, B. L. - Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* (çev.: H. Aydın). Bursa: Eğitim Kitabevi.

Bölükbaş, F. - Keskin, F. (2010). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde metinlerin kültür aktarmadaki işlevi. *Turkish Studies,* 5 (4), 221-235.

CEFR (2020). *Common european framework of reference for languages: learning, teaching assessment companion volume with new descriptors.* Council of Europe.

Creswell, J. W. (2003). *Research design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches.* California: Sage.

Demirel, A. (2022). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kültür aktarım araçları: makale ve tezler üzerine bir inceleme. *Ases IV. Uluslararası Sosyal Bilimler Konferansı Konferans Kitabı,* (ed.: B. Gezer Sen), 196-207, Ases Publications.

Haley, M. H. - Austin, T. Y. (2013). *Content-based second language teaching and learning-an interactive approach.* London: Pearson Education Inc.

İşcan, A. (2017). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kültür aktarım aracı olarak filmlerden yararlanma. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 58, 437-452.

Kocayanak, D. (2019). Yabancı dil olarak Türkçe ders kitaplarında kültür aktarımı: Türkçeye yolculuk öğretim seti örneği a1-a2 düzeyi. *Prof. Dr. Sedat Sever'e Armağan Türkçe Eğitimi ve Çocuk Edebiyatı Kurultayı Kitabı,* (ed.: S. Karagül), 160-171, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Kutlu, A. (2014). Yabancılara Türkçe öğretiminde kültürün araç olarak kullanımı: Gazi yabancılar için Türkçe öğretim seti örneği (b1-b2 seviyesi). *Kastamonu Eğitim Dergisi,* 12 (2), 697-710

Melanlıoğlu, D. (2013). Kültürlerarası iletişim odaklı yaklaşım. *Yabancılara Türkçe Öğretimi El Kitabı,* (ed.: M. Durmuş - A. Okur), 129-134, Ankara: Grafiker Yayınları.

Memiş, M. R. (2016). Yabancı dil öğretiminde eğitim ortamı ve kültür aktarımı. *Turkish Studies,* 11(9), 605-616.

Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber.* (çev. ve ed.: S. Turan). Ankara: Nobel.

Miles, M, B. - Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook.* Thousand Oaks, CA: Sage.

Mutlu, H. - Set, G. (2020). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan c1 seviye ders kitaplarındaki kültür unsurlarının incelenmesi (Gazi yabancılar için Türkçe–İstanbul yabancılar için Türkçe). *Dil Dergisi,* 1 (171), 91-108.

Okur, A. - Keskin, F. (2013). Yabancılara Türkçe öğretiminde kültürel ögelerin aktarımı: İstanbul yabancılar için Türkçe öğretim seti örneği. *International Journal of Social Science,* 6(2), 1619- 1640.

Ökten, C. E. - Kavanoz, S. (2014). Yabancı dil olarak Türkçe öğretimini hedefleyen ders kitaplarında kültür aktarımı. *Turkish Studies,* 9(3), 845-862.

Özışık, C. (2004). *Yabancı dil öğretiminde kültürel farkındalık: New Headway ders kitaplarının kültür aktarımı açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. (çev. ve ed.: M. Bütün - S. B. Demir), Ankara: Pegem Akademi.

Sever, P. (2019). *Yeni Hitit dil öğretim seti ile Yedi İklim öğretim setinin Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kültür aktarımı açısından karşılaştırılması.* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Extended Summary

The Common European Framework of Reference for Languages (CEFR, 2020), a framework programme that sets out what needs to be known in order to communicate and gain competence in a foreign language, emphasises that the primary goal in foreign language teaching is to convey certain sociocultural values associated with that language. The point emphasised in the framework text about foreign language teaching is the concept of cultural interaction. Accordingly, the transfer of sociocultural knowledge during foreign language teaching plays a role in preparing students for the social life signalled by the target culture. In this way, students acquire knowledge about the cultural structure of the language they want to learn, which helps to minimise the communication problems they may encounter in social life. The concepts emphasized in the framework text as 'cultural awareness, cultural sensitivity, interculturalism, intercultural competence and skills, intercultural interaction/communication, intercultural dialogue, multiculturalism' are expressions that should be evaluated in the context of cultural interaction. These concepts should not only be considered as one-sided transmission of the culture of the target language, but also the interaction between the target language and the source language should be ensured through these cultural elements in language teaching. Intercultural competence is defined as the ability of individuals with different cultural backgrounds to interact and cooperate with each

other (Aydın, 2020). In this respect, the term 'cultural interaction' should be used instead of 'cultural transfer' when talking about the use of cultural content in the target language in language teaching.

In this study, the activities for productive language skills in the textbooks used in teaching Turkish as a foreign language are analysed in terms of cultural interaction elements. In this direction, the problem statement of the research is expressed as 'What is the status of the reflection of cultural interaction elements in the productive language skills (speaking and writing) activities in Yeni İstanbul, Yeni Hitit and Yedi İklim B level/intermediate level Turkish textbooks?'. The sub-problems are as follows:

1. What are the cultural interaction elements in the productive language skills (speaking and writing) activities in Yeni İstanbul Turkish B level/intermediate level textbooks?
2. What are the cultural interaction elements in the productive language skills (speaking and writing) activities in Yedi İklim Turkish B level/intermediate level textbooks?
3. What are the elements of cultural interaction in productive language skills (speaking and writing) activities in Yeni Hitit Turkish B level/intermediate level textbooks?
4. How is the comparison of the cultural interaction elements in the productive language skills activities in Yeni İstanbul, Yeni Hitit and Yedi İklim Turkish B level textbooks?

Textbooks are one of the most frequently used materials in teaching Turkish as a foreign language. In these books, in addition to some rules of the language, cultural elements within the scope of life and experience areas should be conveyed in an interactive way. In this way, both the cultural elements of the language learnt are reflected and cultural diversity is ensured (Özışık, 2004; Haley & Austin, 2007). Learning a second/foreign language offers the opportunity to learn about the society in which the language is spoken and to get to know its culture. As a matter of fact, when an individual learns a foreign language, he/she also learns the cultural structure of the society where that language is spoken and his/her similarities with the people living in that society (Melanlıoğlu, 2013).

In the second/foreign language learning-teaching process, teachers and prepared materials should take into account the culture of the learner as well as the target culture. This is because the individual who learns a foreign language, while acquiring some information about the target culture in this process, associating it with his/her own culture will make him/her feel valuable and increase his/her self-confidence. In addition, this interactive learning environment will enable the foreign language learner to sympathise with the target language and culture and bring cultural adaptation (Aydın & Gültekin, 2023). Course materials, which are one of the important elements of cultural interaction, should contain elements of the target language and culture and should be prepared without prejudice (Haley & Austin, 2013).

When talking about the use of cultural content in the target language in language teaching, the expression 'cultural interaction' should be used instead of 'cultural transfer'. However, in the Turkish literature, the term transfer is frequently used and the studies conducted in this field are in the form of studies aimed at identifying cultural transfer elements in Turkish as a foreign language textbooks (Bayraktar, 2015; Bölükbaş & Keskin, 2010; Demirel, 2022; Erdem, Gün, & Karateke, 2015; İşcan, 2017; Kocayanak, 2019; Mutlu & Set, 2020; Okur & Keskin, 2013; Ökten & Kavanoz, 2014; Sever, 2019). The common point of these studies is to describe which cultural elements are included in the textbooks and how often they are included, thus to determine the transfer of culture. In this study, the activities for productive language skills in the textbooks used in teaching Turkish as a foreign language were analysed in terms of cultural interaction elements.

This study, which aims to examine the activities for productive language skills (speaking and writing) in Turkish as a foreign language textbooks in terms of cultural interaction elements, was designed with a qualitative design. In qualitative research, events and perceptions are revealed in a realistic and holistic way by using data collection methods such as observation, interview and document analysis (Baltacı, 2019; Yıldırım & Şimşek, 2016; Morgan, 1996). In this study, in which document analysis was preferred as a data collection method, productive language skills activities in Turkish as a foreign language textbooks were examined in terms of cultural interaction elements. Document analysis, which means the systematic examination

of existing records or documents as a data source, consists of the stages of finding, examining and synthesising the relevant documents (Karasar, 2007; Merriam, 2013).
The documents analysed in the study are Yeni İstanbul, Yeni Hitit and Yedi İklim Turkish B level/intermediate level textbooks. Purposive sampling was preferred in sample selection. Accordingly, the levels where cultural elements are intensively included in foreign language teaching are levels B and C (CEFR, 2020). Because level A is aimed at basic level users who want to learn a language. In this respect, cultural elements are not intensively included in level A and are conveyed through direct expressions. Level B is a stage where sociocultural information is presented to intermediate language users, sometimes directly and sometimes indirectly. At level C, the dimension of sociocultural information transfer and interaction becomes deeper (Okur & Keskin, 2013).
Looking at the number of activities for productive language skills in the analysed textbooks, the total number of activities for productive language skills in Yeni İstanbul B1 textbook is 36. Of these activities, 18 are for speaking and 18 are for writing skills. The number of activities for speaking and writing skills in each unit is 3. In Yeni İstanbul B2 textbook, the number and distribution of activities are the same. In Yedi İklim B1 textbook, the total number of activities for productive language skills is 62. Of these activities, 31 are for speaking and 31 are for writing skills. The number of activities for productive language skills in Yedi İklim B2 textbook is 73. 37 of these activities are for speaking and 36 of them are for writing skills. In Yeni Hitit 2 textbook, the total number of activities for productive language skills is 64. 38 of these activities belong to speaking and 26 to writing skills.
In order to analyse the cultural interaction elements in the book, a form was prepared including 8 cultural elements and sub-elements of these elements.
In qualitative research, reliability can be ensured by asking for the opinion of people who are experts on the subject of the research or qualitative research method. In this process, the expert provides feedback to the researcher with a critical perspective at stages such as data analysis and reporting of results (Creswell, 2003). In this study, a similar path was followed in the data analysis process and the findings analysed independently by two researchers were compared. In this way, necessary controls and corrections were made by looking at the level of agreement between the coders (Patton, 2014). Accordingly, Miles and Huberman's (1994) reliability formula [agreement / (agreement + disagreement) x 100] was taken as a basis and the percentage of agreement was calculated for the data analysed by two researchers. Then, the process was completed by reaching consensus on the data that could not be reconciled.
In this study, it is aimed to analyse the productive language skills (speaking and writing) activities in Turkish as a foreign language textbooks in terms of cultural interaction elements. In this direction, when the findings related to the first problem sentence of the study were analysed, it was determined that only 3 activities under the titles of 'daily life', 'values and education' and 'traditions and folklore' among 18 speaking activities in Yeni İstanbul Turkish B1 textbook contained cultural interaction elements. When the writing activities were analysed, it was concluded that 3 of the 18 activities in the textbook contained cultural interaction. When evaluated in general, it is seen that only 7 of the 36 activities in the book have this quality. In Yeni İstanbul B2 Turkish textbook, it was found that 6 of the 18 speaking activities included cultural transfer with the element of interaction. These activities include cultural elements under the titles of 'literature, art and music', 'traditions and folklore' and 'geography and space'. Out of 18 writing activities, it was determined that 5 of them involved cultural interaction. Considering that interaction should be at the forefront as much as sociocultural knowledge transfer in teaching Turkish as a foreign language, it can be said that this ratio is insufficient.
When the findings related to the second problem of the research are analysed, it is concluded that 10 of the 31 speaking activities in the Yedi İklim Turkish B1 textbook support students' cultural interaction. It is also noteworthy that these activities are grouped under the cultural element titles of 'literature, art and music' and 'traditions and folklore'. The situation is different in the writing activities of the same book. Only 6 of 31 writing activities involve cultural interaction. Among the 37 speaking activities in Yedi İklim Turkish B2 textbook, 11 of them involve cultural interaction. In the speaking skill activities in the book, except for the title of 'body language', there are activities that include all other cultural elements. In the same

book, 8 out of 36 writing activities involve cultural interaction. These results show that cultural interaction is not given enough importance in these textbooks.

When the findings related to the third problem statement of the research were analysed, it was determined that only 4 of the 38 speaking activities in the Yeni Hitit 2 intermediate level textbook supported students' cultural interaction. These activities include cultural elements under the titles of 'literature, art and music', 'traditions and folklore', 'social life' and 'daily life'. When the writing activities in the same book were analysed, it was determined that only 1 of 26 writing activities involved cultural interaction.

The last problem statement of the research is to compare the productive language skills activities in Turkish for foreigners textbooks in terms of cultural interaction elements. Accordingly, when the speaking activities in the books are analysed, it is seen that the book containing the most cultural interaction elements is Yeni İstanbul B2 textbook (33%). Yedi İklim B1 and B2 textbooks have a close ratio (32%, 29,7%). Among the three textbooks, Yeni Hitit Intermediate Level textbook has the least number of speaking activities that contain cultural interaction elements. When the writing activities in the textbooks are analysed, it is seen that the textbook containing the most cultural interaction elements is Yeni İstanbul B2 textbook (27,5%). Following this book, Yedi İklim B1 and B2 textbooks stand out as the books with the most cultural interaction elements in writing skill activities as in speaking skill activities. It is seen that the writing activity with the least cultural interaction elements in the three textbooks is in the Yeni Hitit Intermediate Level textbook.

In the related literature, no study was found to determine the suitability of the activities in Turkish as a foreign language textbooks for cultural interaction. However, it is possible to come across many studies aiming to identify cultural transfer elements in textbooks. For example, Okur and Keskin (2013) analysed the Istanbul Turkish Language Teaching Set for Foreigners and concluded that cultural elements were used less in the A level books, and although these elements were included more in the B level books, they were still insufficient. Similarly, Bayraktar (2015) concluded that the transfer of cultural elements in Yeni Hitit 1 Basic Level textbook was not done in an adequate and planned manner. Similarly, Kocayanak (2019) analysed the A level books of the Journey to Turkish set in terms of cultural transfer and concluded that cultural elements under the title of 'social life, traditions and folklore' are very few, whereas more cultural elements are used under the title of 'geography and space'. In addition, in this study, it was also determined that while cultural elements were given more place in the activities for receptive language skills, these elements were given less place in the activities for productive language skills. In addition, Aktaş (2021) found in his study that the elements related to cultural images are not sufficiently and comprehensively included in Turkish as a foreign language textbooks (Yeni İstanbul, Yeni Hitit and Yedi İklim) and stated that these elements should be given plenty of space. Ökten and Kavanoz (2014) concluded that the elements of Turkish culture in textbooks aiming to teach Turkish as a foreign language are insufficient to support intercultural learning and do not have contextual cultural content that a foreigner can understand. İşçi (2012) criticised the fact that the text contents in the Yeni Hitit Turkish textbook are representative of Western culture and emphasised that there is very little space for national cultural elements in the book. Apart from these studies, Mutlu and Set (2020) and Erdem, Gün and Karateke (2015) also found that cultural elements were used intensively in Yeni İstanbul advanced level (C1) textbooks. This result can be accepted as a result of the fact that C level contains more intense elements in terms of cultural elements. Although there is no definite criterion for the extent to which cultural elements should be included in Turkish as a foreign language course materials, it can be stated that the cultural transfer elements in the examined books are not sufficient.

It can be stated that in the course materials used in teaching Turkish as a foreign language, it is necessary to provide these elements to the students in an interactive way as well as the rich transfer of sociocultural information. Therefore, while transferring the cultural elements in the texts, textbook authors should design activities in a way to enable students to establish a relationship between their own culture and the target culture as a requirement of the communicative approach. In this respect, the overlapping aspects of all cultural elements conveyed through language with the target language and culture should be highlighted in the

textbooks, and thus activities and practices that will ensure intercultural communication/interaction should be included.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note*: Makale, tezden üretilmemiş ve daha önce sözlü bildiri olarak sunulmamıştır./*The article was not produced from a thesis and has not been presented asan oral presentation before.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her iki yazar da makaleye eşit oranda katkı sunmuştur./*Both authors contributed equally to thearticle.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 05.03.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1508214
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 380-403.

İnceleme Makalesi
Review Article

BİR ARŞİV KAYDINA GÖRE ESMA SULTAN'IN ÇEYİZİNİN TESPİTİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

♦

IDENTIFICATION AND EVALUATION OF ESMA SULTAN'S DOWRY ACCORDING TO AN ARCHIVE RECORD

Gülser YARDIM*-Sema POLAT**

ÖZ: İncelenen defter, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinde bulunan TS.MA.d. 02386.0012.00 künyeli bir defterdir. İncelenen defter beş adet mikrofilm görüntüsüne sahiptir. Esma Sultan'ın çeyizinin yer aldığı sayfa 4 numaralı sayfadır. Defterde yer alan 1743 (1155 Zilhicce) tarihten anlaşıldığı kadarıyla incelenen belgede yer alan çeyizlerin sahibi III. Ahmed'in kızı Esma Sultan'dır. Belgede geniş bir eşya listesi bulunmaktadır. İlk olarak mutfak için hazırlanan eşyalara bakıldığında kap-kacaklar; sahan, tencere, tepsi, süzgeç, ibrik, leğen, lenger, kepçe, kahve ibriği, kahve askısı gibi gereçler bulunmaktadır. Genel olarak bu araçların bakır veya gümüşten yapıldığı tespit edilmiştir. Ev içi tekstil için hazırlanan ve çeyize dâhil edilen eşyalar ise minder, mak'ad, yastık, şilte, mefreş, sandık, gülabdan, nihâlî, cibinlik, kapı perdesi gibi eşyalardır. Bunun yanında çeyize eklenen aydınlatma gereçleri olarak şamdan ve mum mukavvası gibi eşyalar da mevcuttur. Minder, mak'ad, yastık gibi eşyalar için çeşitli kumaşlar ve işleme teknikleri kullanılmıştır. Bu kumaşlar atlas, çuka, diba, kadife, seraser gibi kumaşlardır. Kullanılan işleme teknikleri arasında yaygın olarak sırma işleme tekniği kullanılmış olmakla birlikte pesend, sûzenî, inci tarzında farklı işleme teknikleri de kullanılmıştır. Bunun dışında yenilenen ve tekrar kullanılmak üzere çeyize dâhil edilen eşyalar da vardır.

Anahtar Kelimeler: Esma Sultan, III. Ahmed, Çeyiz, Kap-Kacak, Mefruşat

ABSTRACT: *The notebook we have examined is a notebook with the tag TS.MA.d. 02386.0012.00 in the Ottoman Archive of the Presidency of the Republic of Turkey, Directorate of State Archives. The notebook we examined has five microfilm images. The page containing Esma Sultan's dowry is page 4. As it is understood from the date of 1743 (1155 Zilhicce) in the ledger, the owner of the dowry in the document we have examined is Esma Sultan, the daughter of III. Ahmed prepared for the kitchen, there are utensils such as utensils; sahan, pot, tray, strainer, ibrik, basin, lenger, ladle, coffee ibrik, coffee hanger. In general, these utensils were found to be made of copper or silver. The items prepared for domestic textiles and included in the dowry are items such as cushions, mak'ad, pillows, mattresses, mattresses, mefreş, chests, gülabdan, nihâlî, mosquito net, and door curtains. In addition, there are items such as candlesticks and candle cardboard as lighting materials added to the dowry. Various fabrics and processing techniques were used for items such as cushions, mak'ad and pillows. These fabrics include atlas, çuka, diba, velvet and seraser. Among the embroidery techniques used, the glaze embroidery technique was*

* Doç. Dr.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü/Nevşehir- gulseryardim@nevsehir.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3338-5982)

** Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Nevşehir-semapolat182@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0130-7376)

This article was checked by Turnitin.

commonly used, but different embroidery techniques such as pesend, sûzenî and pearl were also used. Apart from these, there were also items that were renewed and included in the trousseau to be used again, and from this point of view, it is possible to trace the traces of the transformation movement, which was a tradition of the Ottoman palace treasury.

Keywords: *Esma Sultan, III. Ahmed, Dowry, Pots and Pans, Furnishings*

Giriş

Bu çalışma, Osmanlı hanedanına mensup bir sultanın çeyizine dairdir. Bunun için Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nden elde edilen bir defterin içerisinde bulunan veriler kullanılacaktır. Çeyizin sahibi 1155 Zilhicce'sinde yani 1743 Ocak/Şubat tarihinde evlenen Esma Sultan'dır. Esma Sultan, III. Ahmed'in kızıdır ve Yakup Paşa ile evlenmiştir. Düğünleri Esma Sultan'ın Kadırga Sarayı'nda olmuştur. Düğünden bir sene sonra Yakup Paşa'nın öldüğü bilinmektedir (Uluçay, 2011: 139). Esma Sultan'ın yapmış olduğu ilk evlilik yani Yakup Paşa ile olan evliliği sırasında babası III. Ahmed hayatta değildi (Anafarta, 1971: 42). İncelenen bu defterde, Esma Sultan'ın Yakup Paşa ile evlenirken temin edilen çeyiz unsurlarının kayıtlı olduğu görülmektedir. Esma Sultan'ın çeyizine dair bulguları incelemeden önce cihaz yani çeyiz konusuna dair kısa bir giriş yapmak yerinde olacaktır.

Çeyiz kelimesinin kökeni cehaz (cihaz) kelimesidir. Bu kelime, Arapça'da ordunun, yolcunun ve gelinin ihtiyaç duyacağı eşya, gıda gibi malzemeler manasına gelmektedir. Türkçe'ye cihaz olarak geçen kelime cehiz ve çeyiz olarak halk arasında yayılmıştır. Genel olarak, gelinin baba evinden götürmüş olduğu elbise veya ev için gerekli bazı eşyalar için bu kelime kullanılmıştır (Ed-dib, 1993: 296).

Çeyiz(cihaz), Sultanların evliliğinde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur ve daima özenle hazırlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin saray düğünlerine dâhil olan çeyiz alayları oldukça görkemli ve gösterişli olmuştur. Şöyle ki çeyiz halka ilan edilir, tahsis edilen çeyiz araba ve katırlara yüklenerek halka gösterilirdi (Nutku, 1993: 298). Bu tören, aslında saltanatın sahibi Osmanlı hanedanının kudretini gösterme yollarından biriydi.

Sultanların çeyiz masrafları devletin maliye hazinesinden karşılanırdı. Sultanın evlenmesi belli bir gelenek çerçevesinde gerçekleşirdi. Çeyiz hazırlanırken oldukça büyük masraflar söz konusuydu; mücevherler, gümüş eşyalar, mutfak gereçleri, elbiseler, nişan takımı, yatak takımları, hamam ve seccade takımları, kürkler gibi pek çok kalemden eşya tahsis edilirdi. Bunun yanında sultanlara tahsis edilen sarayların tamiratı, genişletilmesi, eşyalarının düzenlenmesi de yapılırdı (Uru, 2010: 9). Padişahlar tarafından damadın mevkiine göre sultanların çeyizleri kıymetli takılar, mal mülk ve eşyalardan oluşturulurdu (Nutku, 1993: 298). Özdemir'e göre sultanların çeyizi ev/arsa, akçe/para ve eşyalar olmak üzere üç ana kategoriye ayrılabilirdi. Eşyalar kategorisine; mücevherler,

mutfak eşyaları, kıyafetler, kumaşlar, mefruşat veya diğer dâhil idi (Özdemir, 2021: 188).

Osmanlı hanedanına mensup Sultanların çeyizleri ile ilgili bugüne kadar bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların belirli bir planda anlatıldığı görülmektedir. Ali Doğan Demir'in yapmış olduğu yüksek lisans tezi gibi. Tezde dört sultanın çeyizi incelenmiştir. Tez iki ana bölümden ve onların alt başlıklarından oluşmaktadır. Birinci bölümde; aile kurumu, nişan, evlilik, çeyizin tarihçesi, çeyiz alayı, gelin alayı gibi başlıklar genel olarak incelenmiştir. İkinci bölümde ise Mihrimah Sultan, Fatma, Behice, Naile Sultanların hayatı, düğünleri çeyizleri anlatılmıştır. Çalışmada çeyizde yer alan eşyalar, mutfak eşyaları ve gündelik eşyalar olarak ayrılmıştır. Ekler kısmında ise eşyaların cinsleri ve adetlerinin neler olduğuna dair bilgiler tablolar halinde detaylı bir şekilde verilmiştir (Demir, 2021).

Sultanların çeyizleriyle ilgili tespit edilen diğer çalışmalar ise makale formatındadır. Bunlardan ilki Selçuklu hatunlarından Mahmelek Hatun'un çeyiz defterine dairdir. Çalışmada Mahmelek Hatun'un Abbasi halifesi ile olan evliliğinden, 74 katır ve 130 deve ile hilafet sarayına gönderilen gösterişli çeyizinden genel hatlarıyla bahsedilmiştir (Altın, 2021). Bir başka çalışma ise "Sultan II. Selim'in Kızları İsmihan Sultan, Gevherhan Sultan ve Şah Sultan'a verilen Çeyizler" ismini taşımaktadır. Makalede II. Selim'in kızlarına verdiği çeyiz ve düğün hediyelerinin adetleri ve neler oldukları tablo halinde detaylı bir şekilde verilmiştir (Nurdan, 2023). Bu tarzda kaleme alınan bir diğer örnek makale de "Bir Sultanın Mücevherleri: Ayşe Sultan'ın Cihaz (Çeyiz) Defteri" başlıklıdır. Makalede defterin tanıtılması ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışmada Ayşe Sultan'ın çeyizi için hazineden temin edilen ve yeniden yaptırılan eşyalar incelenmektedir (Yardım, 2023: 183-197).

Bu çalışmanın konusu olan Esma Sultan'ın hayatı bir başka tezde incelenmiştir. Bu çalışmanın bir kısmında Esma Sultan'ın Yakup Paşa ile evliliğinden ve çeyizinden de bahsedilmiştir. Fakat bahsi geçen çalışmada kullanılan kaynak, bu çalışmada kullanılan kaynakla aynı değildir. Bu da bize bir çeyiz için farklı defterlerde farklı kayıtların tutulduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Esma Sultan'ın çeyizi ile ilgili tezin bu çalışmada kullanılan kaynağı kullanmamış olması nedeniyle önem taşımaktadır. Eylül Aykan'ın[1] tezinde toplamda 345 mutfak eşyası olduğu tespit edilmiştir. Bunlar büyük-küçük sahan ve kapakları, baklava-börek tepsileri, tavalar, süzgeçler, kepçeler, ibrik, tencereler, hoşap maşrapası, höşmeri leğeni, güğüm gibi mutfak malzemeleridir (Aykan, 2019: 39). Bu tür kap kacakların incelenen defterde de olduğu tespit edilmiştir. Diğer

[1] Tezde Esma Sultan'a Yakup Paşa tarafından gönderilen nişan takımına dair bilgiler de mevcuttur. Toplam elmas bilezik, zümrüt kebir küpe, elmas kuşak, cevher ayine ve ile elmas istefan, elmas sorguç, inci mest ve papuç nalın, maşallah ve altın pul gibi kıymetli eşyaların da bilgisi verilmiştir (Aykan, 2019: 38-39). İncelenen belgede bu tarzda eşyalara rastlanmamıştır.

yandan bahsi geçen defterde bu gibi malzemelerin yanında kumaşlar, minderler, çeşitli mefruşatlar, kürkler, papuçlar, gümüş eşyalar gibi pek çok başka eşya tespit edilmiştir. Bunlar bahsi geçen tezde yoktur. Bu bakımdan yapılan bu çalışma Esma Sultan'ın çeyizine dair bir kısım eksiği tamamlama amacına da hizmet etmektedir.

Defterin Genel Özellikleri

Çalışmaya konu olan defter, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivinden alınmış olup yer bilgisi TS.MA.d. 02386.0012.00'dır. Deftere dair beş adet mikrofilm görüntüsü vardır. Esma Sultan'ın çeyizinin yer aldığı sayfa numarası dörttür. Defter, genel olarak temiz ve okunaklıdır. Defterin ilk sayfasında 1155 Zilhicce (1743 Ocak/Şubat) tarihi geçmektedir. Başka bir tarih bilgisi bulunmamaktadır.

Defterin Değerlendirilmesi

Esma Sultan'ın çeyizine dair incelenen defterde bulunan unsurlar, genel olarak ev eşyalarına dairdir. Bir evin içinin de pek çok unsurdan oluşacağı malumdur. Belgede genel olarak mutfak eşyaları ve ev içi tekstil veya evin döşenmesi için gerekli olan eşyalar yer almıştır. Bunun yanında az olmakla birlikte yaptırılan kürkler vardır. Konunun daha iyi anlaşılması açısından Esma Sultan'ın çeyizi beş başlık halinde incelenmiştir. Bunlar mutfak eşyaları ve kap kacaklar, ev içi tekstil, kumaş türleri, giyim unsurları ve diğer unsular başlıklarıdır.

Mutfak Eşyaları ve Kap Kacaklar

Esma Sultan'ın çeyizinde bulunan sofra gereçleri epey çeşitlidir. Defterde kayıt tutulurken mutfak eşyaları genel olarak malzemeye göre sınıflandırılmıştır. İlk önce sim(gümüş) eşyaların isimleri ve adetleri verilmiştir. Ardından bakır olan kap kacaklar kaydedilmiştir. Bu eşyaların içinde büyük-küçük tencere ve kapakları, lenger, büyük-küçük tâbe[2], ibrik, tepsi, kevgir, kepçe, gülabdan, leğen, havan, süzgü, sahan ve kapak, çorba tası ve kapak, baklava tepsisi, hoşap maşrapası ve kapak, taam tepsisi, çamaşır leğeni, kafesli leğen ve ibrik, hoşap tası ve maşrapası, yoğurt tası ve kapak, katık ve tereyağı lengeri, büyük-küçük höşmeri tâbesi, bakır kadayıf tepsisi, bakır büyük-küçük kepçe, kahve askısı, kahve ibriği, şerbet ibriği, şeker kutusu ve kaşık, nemekdan(tuzluk), kafes, büyük-küçük kasnak gibi gereçler mevcuttur.

Sahan ve Tencere: Sahan, derinliği tencereden az, içinde yemek yapılan bakır veya çelikten yapılmış olan kaplara verilen addır. Osmanlı Devleti'nde mutfakta sahanın genellikle kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin; Surname-i Vehbi'de bakır sahanların kullanıldığı belirtilmiş olup yine IV. Mehmed'in şehzadelerinin sünnet düğünlerinde düzenlenen ziyafette bakır sahanlar kullanıldığı anlaşılmaktadır (Özdemir, 2021: 194). Defterde, Esma Sultan'ın çeyizi içinde genellikle bakırdan yapılmış

[2] Tava manasına gelir (Develioğlu, 2023: 1179).

sahanlara rastlanmaktadır. Bu durum aynı dönemde yaşayan hatta Esma Sultan'ın kardeşi olan Fatma ve Ümmügülsüm Sultanların muhallefatında da görülmüştür. Örneğin; Fatma Sultan'ın muhallefatında 25 adet kebir, sagir ve vasat tencere ile kapağı bulunmaktadır. Bunun yanında 140 adet sahan ve 150 kapakta dikkate değerdir. Yine Ümmügülsüm Sultan'ın muhallefatından da on bir adet yaldızlı sahan ve kapak kaydı bulunmaktadır (Oğuz, 2018: 354-355). Esma Sultan'ın çeyizinde de çok sayıda sahan vardır. Bunlar, sim ve nuhas malzemeden yapılmıştır. Nuhas yani bakır olanlar, kapaklarıyla beraber takım olarak listelendirilmiştir. Bunların 40'ının kebir, 40'ının sagir olduğu belirtilmiştir. Nitekim Esma Sultan'ın çeyizinde toplamda on adet sim sahan vardır. Bunların ağırlıkları da 189, 189, 189, 185, 187, 189, 194, 184,183,189 gramdır. 5 adet sim sahan kapağı da vardır. Ağırlıkları 113, 108, 113, 111, 113 gramdır. Sonuç olarak 90 adet sahan ve 80 sahan takımının içinde kaydedilen büyüklü küçüklü bakır sahan kapağı ve beş gümüş sahan kapağı vardır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Aykan tezinde, toplamda 80 adet büyük-küçük ebatlarda sahan ve kapak olduğunu belirtmiştir (Aykan, 2019: 38).

Diğer çok kullanılan gereçlerden biri de tenceredir. Tencere, içinde yemek pişirilen, çeşitli madenlerden yapılan gereçtir. Esma Sultan'ın çeyiz defterinde toplamda 42 adet büyük, orta ve küçük boylarda tencere ile 42 adet kapak olduğu kaydedilmiştir. Bu tencereler de bakırdan yapılmıştır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Bunun yanında Aykan'ın çalışmasında da tencere olduğu belirtilmiştir. Yer alan tencere sayısı toplamda 42 adet olarak kaydedilmiştir (Aykan, 2019: 39).

Leğen: Ellerin, yüzün yıkanmasında veya abdest alınmasında kullanılan eşyadır (Pakalın, 1993: 357). Defterde tespit edilen on adet leğen vardır. Bu leğenlerden sekiz tanesi bakırdan yapılmıştır, iki tanesi ise simden yapılmıştır. Leğen adıyla kaydedilen bu kapların görülen o ki farklı farklı işlevleri vardır. Mesela; bir adet bakırdan çamaşır leğeni tespit edilmiştir. Bunun işlevi, adından da anlaşılacağı üzere çamaşır yıkamaktır. Yine iki adet bakır abdest leğeni vardır. Bu da abdest alırken kişilerin kullandığı bir kap çeşididir. Bunun yanında beş adet ibrik ile takım olarak kaydedilen kafesli bakır leğen vardır. Son olarak iki leğen gümüşten yapılmış ve kafesleri ile birlikte kaydedilmiştir. Ağırlıkları 599, 490 gram olarak belirtilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Bahsedilen tezde de; beş adet kafesli leğen ma'a ibrik, bir adet höşmeri leğeni, iki adet abdest leğeni olduğu belirtilmiştir. Bunların yanında iki tane de kaymak ve tereyağı leğeni vardır (Aykan, 2019: 39).

Lenger: Bakırdan yapılmış, kenarları enli ve yayvan bir çeşit sahan ya da tepsi demektir (Gündoğdu, 2018: 72). Defterde iki adet lengere rastlanmıştır. Bunlardan biri kaymak ve diğeri tereyağı lengeri olarak kaydedilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Kevgir ve Süzgü: Eleme ya da süzme işleri için kullanılan mutfak gereçleridir. Esma Sultan'ın çeyizinde büyük ve küçük boylarda bakırdan

dört adet kevgir bulunmaktadır. Yine bakırdan üç adet süzgü tespit edilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Esma Sultan'ın hayatı ile ilgili tezde üç adet süzgü dört adet süzgeç olduğu belirtilmiştir (Aykan, 2019: 39).

Maşrapa: Bardaktan daha büyük olan kulplu bir çeşit su kabıdır. Hem bakır hem de gümüş olanı mevcuttur (Pakalın, 1993: 415). Tespit edilen maşrapalar bakırdan mamul olup kapakları ile beraber kaydedilmiştir. Maşrapanın sayısı dörttür (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Yine söz konusu tezde de dört adet hoşab maşrapası mevcuttur (Aykan, 2019: 38).

Tepsi: Osmanlı kültüründe yemekler, yeme adabı olarak yere oturarak yenilirdi. Bu da bir kap çeşidi olan sini kullanımını yaygınlaştırmıştır. Tepsi "küçük sini, bir iki kişilik yemek, meze takımları çay, kahve fincanları ya da şerbet takımları gibi eşyalar için az kenarlı ve farklı şekillerde olan kap" demektir (Gündoğdu, 2018: 297). Esma Sultan'ın çeyiz defterinde toplamda 17 adet tepsi tespit edilmiştir. Bu tepsilerden üç tanesi gümüşten yapılmış olup bir tanesinin büyük olduğu belirtilmiştir. Ağırlığı 4618 gramdır. Diğer ikisinin ağılıkları ayrı ayrı 989, 989 gram olarak belirtilmiştir. Geriye kalan 14 adet tepsi ise bakırdan yapılmıştır. Tepsilerin farklı işlevler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mesela; baklava tepsisi, taam tepsisi, kenarlı hoşaf tepsisi ve kadayıf tepsisi gibi (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Esma Sultan'ın hayatının kaleme alındığı tezde de iki tane kadayıf tepsisi ile iki adet kenarî ve hoşab tepsisi olduğu belirtilmiştir (Aykan, 2019: 39).

Tas: Tas, genellikle içerisine sulu şeyler konulan ve farklı materyallerden yapılmış olan kap demektir (Parlatır, 2015: 2143). Elde edilen veriler ışığında toplamda 18 adet tas tespit edilmiştir. Bunlar çoğunlukla bakırdan yapılmıştır. Kullanım amaçları farklı farklıdır. Şöyle ki; bir adet gümüş tas vardır. Ağırlığı 302 gramdır. Yine iki adet turuncu, yaldızlı tas ve kapak kaydı vardır ve ağırlıkları 232, 222 gram şeklinde verilmiştir. Dokuz adet bakır çorba tası ve kapakları, dört adet bakır hoşaf tası ve kapakları, iki adet bakır yoğurt tası ve kapakları çeyize dâhil edilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Eylül Aykan da çalışmasında tas olduğundan bahsetmiştir. Bu taslar; iki adet yoğurt tası, dört adet hoşaf tası ve dokuz adet çorba tası ile beraber kapakları şeklinde belirtilmiştir (Aykan, 2019: 39).

Tâbe: Yayvan kap, tava anlamına gelen tâbeden Esma Sultan'ın çeyizinde beş adet vardır ve bakırdan yapılmıştır. Dört tanesi kebir ve sagir şeklinde tanımlanmıştır. Bir tanesi de höşmeri tâbesi şeklinde kaydedilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

İbrik ve Güğüm: İbrik, su ve sulu maddeler koymaya ve saklamaya yarayan kulplu ve emzikli kap olarak tanımlanmıştır (Parlatır, 2006: 682). Bu cümleden de anlaşılacağı üzere Esma Sultan'ın da ibrikleri çeşitli vasıflardadır. Yukarıda leğen ibrik türünden bahsedilmiştir. Bunun yanında kahve ibriği, el ibriği ve şerbet ibriği gibi çeşitleri de tespit edilmiştir. El

ibriği ve şerbet ibriği gümüştendir. 245, 93 gram ağırlıklarında 2 şerbet ve 309, 311gram ağırlıklarında 2 el ibriği vardır. İbrikle benzer bir görevleri olan güğümden de çeyizde altı tane vardır. Güğümlerin kapaklı olduğu ve bakırdan yapıldığı anlaşılmaktadır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Kahve Araç-Gereçleri: Kahve içme geleneği, Orta Doğu'dan yayılmıştır ve 16. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde popüler hale gelmiştir. Osmanlı Devleti'nde kahve kültürü oldukça zengin ve önemlidir. İstanbul'da bulunan kahvehaneler, sosyal hayatın önemli bir parçasıydı ve insanlar burada bir araya gelir, sohbet eder, tartışır ve hatta oyun oynarlardı. Zaman zaman dini ve sosyal sebeplerle kahve yasakları getirilmiş olsa da Osmanlı Devleti'nde kahve yasakları dönemsel olarak uygulanmış olup genellikle sürdürülebilir olmamıştır. Kahve kültürü zaman içinde kökleşmiştir ve Osmanlı toplumunun önemli bir parçası haline gelmiştir (Şehitoğlu, 2020: 95-99). Bu da kahve pişirme ve sunum araçlarının çeşitlenmesine sebep olmuştur (Alkoç, 2015:102).

Kahvenin bir içecek çeşidi olarak Osmanlı toplumunda ve sarayında çok sevildiği bilinmektedir. O kadar ki bu durum teşrifat kurallarının içine bile girmiştir (Tarım, 2016: 200-201). Yemek yenildikten sonra kahve içilmesi kahve fincanları, kahve takımları ile kahve ibriğinin kullanılmasını gerekli kılmıştır. Mesela 18. ve 19. yüzyıl tereke kayıtlarında veya çeyiz defterlerinde kahvenin hazırlanması ve sunumuna dair gereçlere rastlanmaktadır. Bu da Osmanlı toplumundaki kahve kültürünü yansıtmaktadır (Şehitoğlu, 2020: 95). Kahveye olan düşkünlükten ötürü olsa gerek kahvenin pişirilmesinde kullanılan kahve takımları çeşitlenmiştir. Mesela; kahve ibriği, kahve askısı, kahve tepsisi, fincan, fincan zarfı gibi eşyalar bu çeşitliliğe örnek verilebilir. Bu böyle olmakla beraber Esma Sultan'ın çeyizinde de kahve araç gereçleri ile ilgili verilerin son derece sınırlı olduğu görülmüştür. Aynı zamanda Eylül Aykan'ın tezinde de kahve araç gereçlerine rastlanmamıştır. İncelenen belgede tespit edilenler şunlardır; Esma Sultan'ın birer adet 685 gram kahve askısı ve 224 gram kahve ibriği vardır. Bu iki materyal simden yapılmıştır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Esma Sultan'ın mutfak eşyaları ve diğer kap kacakları arasında evin güzel kokması amaçlı gülabdan ve buhurdanları dikkat çekmektedir. İki adet buhurdanı vardır ve gümüşten 230, 225 gram ağırlıklarındadır. Yine iki adet gümüşten gülabdan da 115'er gram ağırlıklarındadır. Simden olan bir tane şeker kutusu ve kaşık 99 gramdır. Birer tane de 52 gram ağırlığında simden tuzluk(nemekdân) ve 3025 gram ağırlığında el sepeti vardır. Son olarak bir adet tunç havan bu kısımda sayılabilecek kaplardır.

Ev İçi Tekstil

Evin döşenmesi için gerekli olan yorgan, kilim, perde, halı gibi eşyalar ev içi tekstil eşyalarını oluşturmaktadır. Esma Sultan'ın çeyizinde yer alan eşyalardan çoğunluğunu mefruşat oluşturmaktadır. Bu döşemelikler mutfak gereçlerinden fazladır. Bunlar, odalara ve odalardaki bölümlere

göre yaptırılan veya hazırlanan eşyalardır. Bu eşyalar sayıca ve çeşit olarak fazladır. Bu başlık altında ev içi tekstil eşyalarının değerlendirilmesi yapılmıştır.

Yastık, Mak'ad ve Minderler: Günlük hayatta ev tekstilinde kullanılan ve odaların içinde genel olarak bulunan sedir bölümlerinde minder, yastık, mak'ad gibi eşyalar kullanılmıştır. Esma Sultan'ın çeyizinde de yastık, minder ve mak'adlar epey fazladır. Bu unsurların gerek işlemeleri, gerek renkleri çeşitlidir.

Yastık; başın altına koyulan ya da sırtın dayanması için kullanılan içi pamuk, yün, ot gibi malzemelerle doldurulan küçük minder manasına gelmektedir (Parlatır, 2015: 2404). Esma Sultan'ın çeyizinde bulunan yastık türleri şunlardır: "Telli kadife yastık, mai telli Sakızî yastık, telli penbe memlu yastık, mor telli Sakızî penbe memlu yastık, işleme havlu penbe memlu yastık, telli kadife penbe memlu yastık". Renk olarak mor, al, mavi, yeşil tercih edilmiştir. İç dolgusunda da "penbe memlu" ifadesinden pamuk kullanıldığı anlaşılmaktadır. Toplamda 68 adet yastık mevcuttur. Bu yastıkların "Kadırga Limanı'ndan, Beşiktaş'tan, Davut Paşa'daki Devletlü odasından, mevcûddan" gibi açıklamalarla temin edildikleri mekânlar hakkında bilgi verilmiştir. Diğerleri hazineden temin edilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Mak'ad, hem tahtadan yapılan divanı; hem de divanın üzerine yayılan önü saçaklı örtüyü ifade etmektedir (Özdemir, 2021: 196). Mak'ad olarak Esma Sultan'ın çeyizinde tespit edilen veriler şunlardır: Güvez atlas kenarı sırma işleme mak'ad, al çuka mak'ad, al kenarı telli kadife ma'kad, mor telli Sakızî mak'ad, işleme havlu mak'ad. Mak'ad için güvez, mor ve en fazla al renk tercih edilmiştir. Mak'adlarda işleme olarak sırma kullanılmıştır. Yapımında Sakızî, kadife ve çuka kumaş kullanılmıştır. Toplamda 17 adet mak'ad tespit edilmiştir. Bazen "Davut Paşa'daki Devletlü odasından" şeklindeki tanımlama ile geldiği mahal hakkında bilgi verilmiştir.(BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Esma Sultan'ın çeyizindeki minderlere de bakıldığında; genel olarak minderlerin pamuk ve yapağıdan doldurulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Minder ve yastıklar için gulaflık bez temin edildiği de tespit edilmiştir. Toplamda 16 adet minder bulunmaktadır. Minderlerden beş tanesi "Beşiktaş mefruşatından" diye belirtilmiştir. Defterde, bazen bir kaydın altında hangi mekâna yaptırıldığı ile ilgili açıklaması bulunmaktadır. Mesela bir kayıtta yapılan açıklamada "bu minderlerden bir tanesinin haremde yüksek kubbeli iki setli odaya" denilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Şilte: Şiltenin sözlük anlamı; "İçerisi pamuk veya yün ile doldurulmuş üzerine oturulan, yatılan döşek"tir. Şilte eski dönemlerde yastık veya yorgan gibi eşya grubu içinde yer almıştır (Parlatır, 2015: 2096). Defterde de toplamda altı adet şilte bulunmaktadır. Bunlardan beş tanesi pamuk

doldurulmuş büyük şiltelerdir. Bir tanesi ise yine pamuk doldurulmuş şiltedir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Havlu: Havlu sözlükteki anlamıyla, "kurulanmak amacıyla kullanılan dokuma bezi, yüz veya hamam havlusu" olarak geçmektedir (Parlatır, 2015: 962). Esma Sultan'ın çeyizinde, bir adet işleme havlu vardır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Diğer yandan yukarıda da görüldüğü üzere "işleme havlu penbe memlu, işleme havlu mak'ad" gibi kayıtlar da vardır. Buradaki "havlu" tabirinin burada bahsedilen eşya ile aynı anlamda olmadığı, kumaşın yapısıyla alakalı olduğu düşünülmektedir. Hav, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde "kadife, çuha, yün vb.nin yüzeyindeki ince tüy, ülger" şeklinde tanımlanmıştır (https://sozluk.gov.tr/). Bu tanım da bu varsayımı güçlendirmektedir.

Bohça: Dört köşeli, dört köşesi aynı yere gelen bağlamaya ya da sarmaya yarayan ve bu amaçla kullanılan kumaşa denir (Parlatır, 2015: 156). Çeyizde mor ve güvez renklerde atlas kumaştan ve üzeri çuka işleme üç adet bohça tespit edilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Seccade: Kaynağını İslamiyet'ten almış olan ve mana olarak ise "üzerinde namaz kılınan küçük halı" demek olan seccadeler, boyutları ve motifleri ile diğer halılardan hemen ayırt edilirler (Bayraktaroğlu, 1997: 57). Esma Sultan'ın çeyizinde üç adet seccade tespit edilmiştir. Bu seccadeler neftî, limonî ve mor renklerdedir. Bazıları inci, sûzenî ve sırma işleme biçimleri ile işlenmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Nihâlî: Halı, kilim veya sahan altlığı demektir (Develioğlu, 2023: 977). İncelenen çeyiz defterinde de bir adet nihâlî vardır. "Kırmızı çuka üzeri sırma işleme büyük nihâlî" şeklinde kaydedilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Perde: Perde, herhangi bir yeri örtmek için kullanılan ev içi gereçlerden bir tanesidir. Esma Sultan'ın çeyizinde de "sim pullu atlas duvar perdesi, al atlas üzeri sim pullu kapu perdesi, al çuka kapu perdesi, yeşil çuka kapu perdesi" şeklinde kaydedilen çeşitleri vardır. Kumaş olarak atlas ve çukanın tercih edildiği ve bazılarının pullarla süslendikleri anlaşılmaktadır.

Kumaş Türleri ve İşlemeler

Osmanlı Devleti'nde 17. yüzyıla kadar İpek Yolu üzerinden kumaş ticareti sağlanmıştır. Avrupai kumaşlar da Osmanlı Devleti'nde kullanılmıştır. Osmanlı toplumunda kişilerin rütbesi, maddi durumu, sınıfı gibi durumların anlaşılmasında kumaş türleri belirleyici olmuştur. Bu sebeple olmalı yüzyıllar boyu Osmanlı Devleti'nin sarayında çeşit çeşit değerli kumaş türünden yapılan kıyafetler her tür şenlikte, törende kişilerin üzerinde sergilenmiştir (Öz, 1946: 61). Genel olarak kumaşlar hammaddeleri ve yapıldıkları yerler ile öne çıkmış ve bu özellikleriyle anılmıştır. Atlas, çuka/çuha, diba, seraser, kemha, boğası, yemeni, tülbent,

Hâtâyî, hare gibi kumaşlar kaynaklarda sık rastlananlardır (Özdemir, 2021: 199).

Osmanlı Devleti'nde kullanılan kumaşlar giysinin ve iç dekorasyonun temel malzemesi olmuştur. Esma Sultan'ın çeyiz defterinde de kutni, atlas çuka, seraser, kadife türünde kumaşlar vardır. Rastlanılan kumaşların çeşidinin az olduğunu da belirtmek gerekir[3]. Bunun sebebi incelenen çeyiz defterinin çeyizin bir kısmını kapsaması olmalıdır. Bu kumaşlardan ilki kullanım alanı oldukça geniş olan kutni kumaştır. Kutninin pek çok alanda kullanıldığı bilinmektedir (Berkli & Gültepe & Pınar, 2021: 21). Defterde de toplamda 16 adet kutni mevcuttur. Yastıklar için yedi adet düz kutni ve astarlar için de dokuz adet kutni vardır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Esma Sultan'ın çeyiz defterinde sıklıkla karşılaşılan diğer kumaş türü çukadır. Çuka, Osmanlı Devleti'nde yün ipliğin boyanıp dokunması ile kullanıma hazır hale getirilen kumaş türü idi (Dingeç, 2021: 10). Çeyizde çuka kumaşında kullanılan renkler; kırmızı, yeşil, al, çimeni, mor, neftî idi[4]. Bu kumaş seccade, bohça, nihâlî, sandık, kapı perdesi, mak'ad türünde eşyalar için kullanılmıştır. Yorgan ve yastık yüzlerinde de çok fazla çuka kumaşı kullanılmıştır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

İnce ipekten ve eskiden kırmızı renkte dokunan bir tür olan atlas (Demir, 2021: 88) da Esma Sultan'ın çeyizinde rastlanan kumaş türüdür. Atlas kumaşın bohça, sofra, cibinlik, duvar perdesi, kapı perdesi, mak'ad, yastık gibi eşyalarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kumaş türü bazen "atlas", bazen de "sim pullu" olarak kaydedilmiştir. Atlas kumaşın Esma Sultan'ın çeyizinde güvez rengi tercih edilmiştir.

Defterde geçen bir başka kumaş çeşidi ise kadifedir. Kadife kumaş; ipekten ya da pamuktan dokunan havlı bir kumaş çeşididir. Kaftan yapımında genel olarak kullanılan bir kumaş türüdür (Özdemir, 2021: 199). Esma Sultan'ın çeyizinde; yastık, mak'ad gibi eşyalarda kullanılmıştır. Siyah, al renklerde kadifeler kullanıldığı tespit edilmiştir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s.4).

Bunların dışında daha az sayıda seraser ve diba gibi kıymetli kumaşların da çeyizde kullanıldığı görülmüştür. Seraser; kelime olarak "baştanbaşa" demektir. Baştanbaşa altın ve gümüş tellerle işlenen, sırma ve ipekle dokunmuş bu kumaş en pahalı kumaşlardandır (Öztoprak, 2010: 114). Osmanlı Devleti'nin görkem ve kudretini göstermeye aracılık eden en zengin ve kıymetli kumaş türlerinden biri olarak bahsedilmiştir (Atasoy-Denny vd., 2001: 220). Bu kumaş türünün çeyizde mefreş ve sandık kaplamasında ve yorgan yüzünde kullanıldığı görülmüştür. Dibaya dair ise

[3]Beyhan Sultan'ın sahip olduğu kumaş türlerini Esma Sultan'ınkiyle kıyaslayabilmek için bkz. (Pekşen, 2021: 56).

[4] Türk kumaşlarında en çok kullanılan renk kırmızıdır. Ondan sonra mavi, yeşil, siyah, beyaz, bej ve sarı gelir (Öz, 1951: 83).

iki kayıt vardır. Bir yerde kumaş olarak temin edildiği bir yerde de kürkün içinin diba kumaş olduğu belirtilmiştir.

Esma Sultan'ın çeyizi hazırlanırken eşyaların süsüne de özen gösterildiği anlaşılmaktadır. Özellikle yastık, yorgan veya minder gibi eşyaların üzerine yapılan desen ve işlemeler dikkat çekicidir. Çoğunlukla sırma işleme tekniği kullanılmıştır. Bunun yanında pesend, sûzenî, inci gibi işlemeler de tespit edilmiştir. Sırma işleme biçimi; ipek ipliğe sarılmış gümüş veya altın alaşımlı telin kullanılması ile yapılırdı (Dingeç, 2011: 10). Bu teknik seccade, bohça, mak'ad, yastık, nihâlîlerde kullanılmıştır. Bu işleme çuka ve atlas kumaşlara uygulanmıştır. Bir başka işleme tekniği olan pesend ise büyük desenlerin içinin büyük ve küçük yaprak desenleriyle doldurulan bir hesap işi iğnesi olarak bilinmektedir (Onuk, 2005: 231). Esma Sultan'ın çeyizinde pesend işlemenin 20 adet siyah kadife üzeri pesend işleme yastıkta olduğu tespit edilmiştir. Yine bir başka işleme tekniği "sûzenî"dir. Bu işleme tekniği, ipliğinin ucu kapalı ipliklerin içinden geçirilerek yapılması ile oluşmaktaydı (Baykasoğlu & Gilik, 2020: 315). Çeyizde sûzenî işlemenin bir seccadede kullanıldığı görülmüştür. Son olarak inci işleme tekniği tespit edilmiştir ve seccadede kullanılmıştır. İnci işlemenin çuka kumaş üzerine yapıldığı anlaşılmıştır. Kumaşta kullanılan renk ise neftîdir (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Giyim Unsurları

Giyim kuşam, toplumların kültür unsurlarından biridir. Bu durum Osmanlı Devleti için de geçerlidir. Bu noktada dönemlere göre, bölgelere göre giyim kuşam unsurlarında farklılıklar gözlemlenebilir. Giyilen kıyafetler toplumların kendini ifade etmesi açısından önemlidir. Kullanılan kumaş türleri, renkleri ve yapılışları kişilerin toplumsal veya ekonomik düzeyi hakkında da bilgi verici olmuştur.

XVIII. yüzyıl saray giyimine dair izler, arşiv kaynaklarından ya da o dönemde yaşamış gözlemcilerin aktardıklarından öğrenilebilir. Mesela dönemin gözlemcilerinden olan Lady Montaqu'nun bu konuyla alakalı aktardıkları şunlardır; "*Entari sanki vücuda göre dikilmiş bir ceket benim ki Şam kumaşından yapılmış, kenarı ise gayet kalın sırma işlemeli. Bu çeşit elbiselerde düğmenin inci veya elmas olması lazım. Zengin kadınların kemerleri elmas veya kıymetli taşlarla süslüydü ayrıca önden bir elmas toka ile bağlanıyor bu kemerler. Türk kadınları kürk'ü bazen ev elbisesi olarak giyip çıkarıyorlar. Bu kürkler ağır dibadan, iç kısımları samurla kaplanmış, kolları omuzlardan aşağı inmiyordu. Kışın giyilen kürkler inci ve elmas işlemeli kadifeden, yazın ise bol sırma işlemeli kumaşlardan yapılıyor. Başa giyilen şapkalara kalpak deniyor başın öbür yanındaki saçlarda toplanıyor, üstüne çiçek yahut sorguç gibi şeyler konuluyor. Erkekler cübbeye büründükleri gibi kadınlar da feraceye bürünmektedirler. Bu feraceler kışın çuhadan, yazları ise ince ipek kumaşlardan yapılmaktadır."* (Montaqu, 1977: 52-53).

Esma Sultan'ın çeyizinde giyim kuşama dair unsurların son derece sınırlı olduğu görülmüştür. Tespit edilen giyim unsurları hilat ve kürkten ibarettir.

Hilat: Bir çeşit üst giysi olan kaftanın diğer adıdır. Kaftandan farklı olarak hediye edilmek amacıyla yetki sahibi devlet erkânına bilhassa mükâfat, iltifat ya da saygı amacıyla verilmiştir (Öztoprak, 2010: 132-133). Esma Sultan'ın çeyizinde altı adet hilat vardır. Bunların mefreş ve sandıklarda saklandığı görülmüştür. Hilatın yanına düşülen "mevcûddan" notundan adı geçen giyim unsurunun hazineden Esma Sultan'ın çeyizine çıkarıldığı anlaşılmaktadır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s.4).

Kürk: Türkçe bir kelime olan kürk, işlenmiş ya da işlenmemiş hayvan derilerini ifade etmiştir. Tarih öncesi devirlerde kürk, bir ihtiyaç malzemesi olarak ısınma amacı ile kıyafetlerde kullanılmıştır. Zamanla bir ihtiyaç malzemesi olmaktan çıkıp lüks giyim malzemesi haline gelmiştir (Oğuz, 2018: 120). Osmanlı Devleti'nde ilk zamanlarda soğuktan korunma amacıyla giyilmiştir. Ancak daha sonra lüks ve zenginliğin simgesi olmuştur. Devlet törenlerinde verilen bir onur elbisesi niteliği kazanmıştır. Kürkler padişahlar, vezirler, şeyhülislamlar veya yüksek dereceli kişiler tarafından giyilmiş, törenlerde hilatlarla beraber resmi hediye olarak verilmiştir (Karaca, 2009: 39). Toplum nezdinde de kürk kullanılmıştır. Hediyeleşme aracı olmuştur (Alkoç, 2024: 69).

Esma Sultan'ın çeyizinde toplam beş adet kürk tespit edilmiştir. Üç tanesi Esma Sultan'ın kethüda kadınına ihsan edilmiştir. Bunlardan biri samur kürktür. Diğer ikisi "sagîr samur zenne kürkü" olarak tanımlanmıştır. Bu iki kürkün yanına "Davut Paşa'dan gelen" notu düşülmüştür. Burada kastedilen Davut Paşa Sarayı olmalıdır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Ayrıca; "Esma Sultan'ın eşi Yakup Paşa kullarına ve sağdıç kullarına elbas olunmak için mevcûd-ı hazineden çimeni çuka kaplı bir adet samûr erkân kasnağı çuka kaplı bir adet samûr erkân yaptırılıb harem-i hümâyûna teslim edilmiştir." şeklinde bir kayıt vardır. Buradan damada ve sağdıca da kürk verildiği anlaşılmaktadır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Diğer Unsurlar

Bu kısımda yukarıdaki başlıklar altında ele alınamayacak birkaç eşyaya değinilecektir.

Mefreş ve Harar: Yatak veya şiltelerin bir yerden bir yere taşınmasında ya da göç zamanlarında içine konulup taşınması amacıyla çadır ya da meşin bezlerinden yapılan hararlara verilen isimdir (Pakalın, 1993: 442). Esma Sultan'ın çeyizinde, mefreş türü eşya toplamda dört adet kaydedilmiştir. Mefreşlerden ikisi seraser kaplı büyük mefreş, diğer ikisi kösele kaplı büyük mefreş şeklinde tanımlanmıştır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4). Garar yani harar keçi kılından örme büyük çuval olarak tanımlanmıştır (Parlatır, 2003: 581). Defterde "turuncu muşamma'lı sahtiyan kaplu kebîr garar" kaydı vardır ve sayısı dört olarak

belirtilmiştir. Diğer yandan defterde meşreş ve sandıklara "mevcûddan" temin edildiği belirtilen altı hilat verilmiştir.

Sandık: Eski Mısır'dan günümüzde kadar kullanılan bir mobilya türüdür. Sandık, örme eşyaların, değerli dokumaların, takıların ve çeyizin konulduğu bir depolama aracıdır (Usal, 2010: 158). Daha çok ev düzeninin sağlanması amacıyla bulundurulan sandığa, Esma Sultan'ın çeyizinde de rastlanmıştır. Sekiz adet sandık bulunmaktadır. Bunlardan dördü "pirinç rahtlı çuka meşin kaplı sandık", diğer dördü ise "seraser kaplı pirinç rahtlı çukalı sandık" şeklinde tanımlanmıştır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Aydınlatma Gereçleri: Osmanlı Devleti'nde yaygın olarak kullanılan aydınlatma aracı mum olmuştur (Uysal, 2017: 167). Mum dışında kandil, fener, şamdan, fanus gibi gereçler de sıkça aydınlatmada kullanılmıştır. İncelenen defterde aydınlatma gereci olarak şamdan ve mum mukavvası vardır. Tespit edilen şamdanlar gümüştendir ve dört adettir. Ağırlıkları 800, 870, 111, 34 gram olarak kaydedilmiştir. Bir adet de mumların konulması ve korunması için kullanıldığı bilinen mum mukavvası bulunmaktadır. 65 gram ağırlığındadır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Yukarıda değinilen eşyaların yanında Esma Sultan'ın çeyizinde tespit edilen diğer eşyalar şunlardır; cibinlik, işleme sofrası, ocak yaşmağı, yorgan, gulaflık bez, Selanik keçesi. Cibinlik bir adettir ve "atlas üzeri sim pullu" şeklinde kaydedilmiştir. Bir yaygı türü olan keçe de tespit edilmiştir. Türü "Selanik" olarak belirtilmiştir ve "mevcûddan" temin edildiği anlaşılmaktadır. Selanik keçesinin de Kadırga Limanı'nda Esma Sultan'ın sarayına aktarılan eşyalar arasında olduğu görülmüştür. Ocak perdesi olan ocak yaşmağı da bir adettir ve "kadife sim pullu" şeklinde tanımlanmıştır. İki tane de "atlas üzeri kılabdan işleme sofra" kaydı vardır ve bunların rengi laciverdi ve güvez olarak belirtilmiştir. Sekiz adet de yatak takımları arasında bulunan yorgan kaydı vardır. İşleme ve sade şeklinde tanımlanmışlardır ve birinin seraser sırma işlemeli olduğu notu düşülmüştür. Çubuk kenarı, araba nerd-bânı[5], çuka kaburesi rastlanan diğer eşyalardır (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Esma Sultan'ın çeyizi için ayrılan tüm bu bahsedilen unsurların farklı şekillerde temin edildiği görülmüştür. Bir kısmının yaptırıldığı, bir kısmının satın alındığı, bir kısmının hazineden aktarıldığı, bir kısmının da değişik mahallerdeki saraylardan getirtildiği anlaşılmaktadır. Bunu "Kadırga Limanı'nda Esma Sultan'ın sarayına yaptırılan döşemeler", "Davut Paşa'daki Devletlü odasından", "Beşiktaş mefruşatından" gibi ifadelerden anlamaktadır.

Esma Sultan'ın çeyizine dair bu veriler kayıt altına alınırken dolaylı olarak Esma Sultan'ın yaşadığı mekânla ilgili de bilgiler elde edilmiştir.

[5] Nerd-bân, merdiven demektir (Parlatır, 2006: 1282).

Mesela Esma Sultan'ın sarayına yaptırılan döşemeler başlığından Esma Sultan'ın evlendikten sonra kendine ait bir saraya yerleşeceği anlaşılmıştır[6]. Bunun yanında bu saraydaki haremin bir odası "yüksek kubbeli iki setli oda" şeklinde tanımlanmıştır. Bu iki veri Esma Sultan'ın yaşayacağı mekânla ilgili bize sınırlı da olsa bilgi vermektedir. Son olarak Esma Sultan'ın çeyizinden hareketle şundan bahsedilebilir; Çeyiz için gerekli olan bazı unsurların hazineden temin edildiği sonrasında onarılıp çeyize verildiği görülmüştür. Mesela; kırk beş parça gümüş(sim) eşyanın cilalanıp onarıldığı sonra çeyize dâhil edildiği kaydedilmiştir. Yine edinilen bilgiye göre cibinlik sütunları tamiri için gümüş ve elvan boyalar kullanılmıştır. Yine "yirmi adet siyah kadife üzeri pesend işleme yastıkların astarları ve ilik düğmeleri yenilenmiş ve penbe gulafları da tazelenmiş olup harem-i hümayuna teslim olunmuştur" kaydından bu yenileme işleminin izleri takip edilebilmektedir. (BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00. s. 4).

Defterde çeyiz hazırlanırken çeyiz için çalışan kişilerin günlük masraflarının da "üstadiyyeler" denilerek kaydedildiği görülmüştür. Bunun üzerinde titizlikle durulduğu anlaşılmaktadır. Döşemelerde kullanılan astarlık bez, pamuk gibi unsurların da masrafları tek tek kaydedilmiştir.

Sonuç

Osmanlı Devleti'nde bir sultanın çeyizinin hazırlanması ciddiyet ve özen gerektirmiştir. Çünkü çeyiz sahibinin Osmanlı hanedanına mensup olması hasebiyle bu gerekliydi. Bu noktada çeyiz, bir sultanın giyim unsurlarından ev unsurlarına kadar kalemlerin nelerden oluştuğunun ötesinde devletin gücünü ve itibarını da temsil ediyordu. Dolayısıyla tüm kalemlerde, zenginliğin göstergesi olan şatafatlı parçaların bulunması beklenilen bir durumdur.

Esma Sultan'ın çeyizi için mutfak eşyaları, mefruşat ve az olmakla beraber giyim kuşam unsurlarının hazırlandığı görülmüştür. Tespit edilen malzemeler, 18. yüzyıl ortalarında bir sultanın yaşamına dair izleri ortaya çıkarmaktadır. Mesela kullanılan döşemelerin nasıl olduğu, hangi renklerin veya kumaşların tercih edildiği, ne tür işlemeler kullanıldığı gibi hususlar hakkında fikir sahibi olunmaktadır. Esma Sultan'ın ev içi unsurlarında çeyizine dâhil edilen eşyalara bakıldığında; minder, mak'ad, yastık, yorgan, şilte, havlu, mefreş, sandık, gülabdan, nihâlî, cibinlik, gulaflık bez, işleme sofrası, kapı perdesi, ocak yaşmağı, gulaflık bez, Selanik keçesi, şamdan ve mum mukavvası vardır. Bu eşyalar sırma, pesend, inci ve sûzenî işleme teknikleriyle işlenmiş ve güzelleştirilmiştir. Çeyizde kumaş olarak genelde atlas, çuka, diba, kadife, seraser kullanılmıştır. Kullanılan renkler; al, limonî, neftî, mor, çimeni, kırmızı, yeşildir. Bununla birlikte Esma Sultan'ın çeyizindeki kap-kacaklar ise tencere, sahan, tepsi, tâbe, süzgeç, ibrik, güğüm, leğen, lenger, kepçe, buhurdan, gülabdan, nemekdan kahve ibriği

[6] Osmanlı Devleti'nde bir sultan evlendiğinde ona konak, saray veya kasır tesis edilmesi alışıla gelmiş bir durumdu (Aykan, 2016: 698).

ve kahve askısı gibi gereçlerdir. Genel olarak bu araçların bakır veya gümüşten yapıldığı görülmektedir.

Defterdeki Esma Sultan'ın çeyizine dair tespit edilen verilerin bir sultan çeyizinin kapsamı için sınırlı olduğu da malumdur. Bu da Esma Sultan'ın çeyizinin tüm unsurlarını kapsamadığını bize anlatmaktadır. Nitekim Eylül Aykan'ın yüksek lisans tezinde Esma Sultan'ın çeyizinin geri kalan unsurlarının tespit edildiği görülmüştür. Bahsi geçen tezde de bu çalışmada tespit edilen pek çok unsur bulunmamaktadır. Bu yönüyle de bu çalışma sahaya katkı sağlamaktadır. Diğer taraftan Osmanlı hanedanı üyelerinin cihaz yani çeyiz defterleri yeni yeni araştırmacıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu kayıtlar dönemin giyim kuşam ve ev içi döşeme modası hakkında fikir sunmaktadır. Bu sebeple araştırmacıların titizlikle üzerine eğilmesi gereken konulardan biridir.

KAYNAKÇA

Arşiv Belgeleri

BOA. TS.MA.d. 02386.0012.00, s. 4.

Yazılı Kaynaklar

Alkoç, Ş. S. (2015). *Osmanlı dönemi ev eşyalarının şer'iye sicillerine göre sosyal ve iktisadi açıdan değerlendirilmesi: Tokat çrneği (18111850).* Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Alkoç, Ş. S.(2024). *Şer'iye sicillerine göre Tokat'ta giyim kuşam ve takı (1770-1830).* Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Altın, K. - Kömürcü, E. (2021). Selçuklu hatunlarından Mahmelek Hatun ve çeyizi. *Uluslararası Kadın ve Aile Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, 13-23, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları.

Anafarta, N. (1971). Ümmügülsüm Sultan'ın düğünü ve sonu. *Hayat Tarih Mecmuası*, 2(7), 42-45.

Atasoy, N. –Denny W. B.- vd. (2001). *İpek Osmanlı dokuma sanatı.* İstanbul: TEB.

Aykan, E. (2016). XVIII. yüzyılda sultanların boğaz yaşamına katkıları büyük Esma Sultan. *Geçmişten Günümüze Şehir ve Kadın*. C. I, Samsun.

Aykan, E. (2019). *III. Ahmed'in büyük kızı Esma Sultan (1726-1788).* Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Baykasoğlu, N. - Gilik, A. (2020). Burdur ili sûzenî (ilme-kasnak) işi işlemeciliği. *Folklor Akademi Dergisi.* 3(4), 311-327.

Berkli, Y. vd. (2021). Osmanlı Devleti'nin kumaş sanatına verdiği önem, *Sanat ve İkonografi Dergisi*. 1, 19-27.

Demir, A. D. (2021). *XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Mihrimah, Fatma, Behice ve Naile sultanların çeyiz kayıtları.* Yozgat: Yozgat Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Develioğlu, F. (2023). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dingeç, E. (2021). 18. yüzyılın ikinci yarısında saray atlarının binit takımları. *U. Ü Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 12(20), 1-20.

Ed-Dib, A. M. (1993). Çeyiz. *TDV İslam Ansiklopedisi,* C. 8, 297-298, İstanbul: TDV Yayınları.

Gündoğdu, R. (2018). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

Hatipoğlu, A. (2014). Osmanlı saray mutfağına ait gastronomik unsurların günümüz Türk mutfağı ile kıyaslanması. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi,* 11(2), 62-74.

Karaca, F. (2009). Osmanlılar'da kürk. *Türkoloji Kültürü,* 11(3), 39-48.

Montaqu, L. (1977). *Türkiye mektupları 1717-1718.* (çev.: Aysel Kurutoğlu), İstanbul: Kervan Kitapçılık.

Nurdan, S. (2023). Sultan II. Selim'in kızları İsmihan Sultan, Gevherhan Sultan ve Şah Sultan'a verilen çeyizler. *Türkiyat Mecmuası*, 33(2), 721-736.

Oğuz, G. (2018). Sultanların mutfağındaki mücevher: Fatma Sultan ve Ümmügülsüm Sultan'ın kap kacakları. *Kap Kacak Kitabı*, (ed.: E. G. Naskali), 348-370, İstanbul: Kitapevi.

Oğuz, G. (2018). Giyinmek mi gösteriş mi? 1720-1722 yıllarında İstanbul'da kürk kullanımı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 15(1), 114-141.

Onuk, T. (2005). *Osmanlı çadır sanatı (XVII-XIX. yüzyıl).* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Öz, T. (1946). *Türk kumaş ve kadifeleri*. C. I, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Öz, T. (1951). *Türk kumaş ve kadifeleri*. C. II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Özdemir, N. (1993). Osmanlılar'da çeyiz âdeti. *TDV İslam Ansiklopedisi,* C. 8, 297-29, İstanbul: TDV Yayınları.

Özdemir, S. (2021). Osmanlı gelininin çeyizi. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 9(24), 186-203.

Özgümüş, Ü. (1996). Gülabdan. *TDV İslam Ansiklopedisi,* C. 14, 227, İstanbul: TDV Yayınları.

Özrili, Y. (2020). Adıyaman müzesinde bulunan bir grup lenger. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, 237-256.

Öztoprak, N. (2010). Divan şiirinde giyim kuşam üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi,* 4, 103-154.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarihi deyimleri ve terimleri sözlüğü II.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Parlatır, İ. (2015). *Okullar için Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.

Pekşen, S. N. (2021). *Saraylı Beyhan Sultan'a (1765-1824) Ait İki Hesap Defterinin Değerlendirilmesi.).* Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sağır, Y. (2016). Vâlide Turhan Sultan'ın muhallefâtı. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 14(20), 265-328.

Sunay, S. (2013). Tanzimat'ın ilk saray düğünü: Sultan II. Mahmud'un kızı Atiyye Sultan'ın Ahmed Fethi Paşa ile evlenmesi. *Belleten*, 77(278), 119-150.

Şehitoğlu, N, (2020). Ankara Etnografya Müzesindeki üç ahşap kahve soğutucusu. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(19), 93-113.

Tarım, Z. (2016). Osmanlı devlet teşrifatında kahve ikramı. *Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü, Bir Taşım Kahve*, (ed.: Ersu Pekin), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi - Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği.

Uluçay, Ç. (2011). *Padişahların kadın ve kızları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

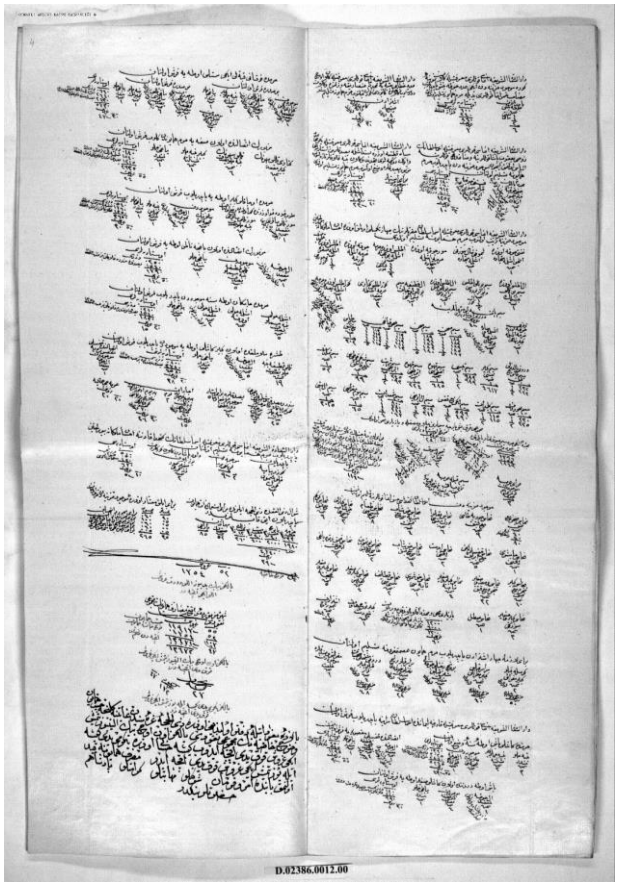
Uru, C. (2010). *Sultan II. Abdülhamid'in kızı Zekiye Sultan'ın hayatı (1870-1950).* Marmara Üniversitesi: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Usal, Y. S. (2010). Türklerde çeyiz sandıklarının kullanımı ve geleneksel süslemeleri. *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* 1(1), 158-167.

Yardım, G. (2023). Bir sultan'ın mücevherleri: Ayşe Sultan'ın cihaz (çeyiz) defteri. *Turcology Research*, 77, 183-197.

Yardımcı, M. E. (2016). Osmanlı İmparatorluğu'nda özel teşebbüslere sağlanan devlet destekleri: Karamürsel çuka, şayak ve Fes fabrikası örneği. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 12, 411-418.

Ek1: Esma Sultan'ın Çeyiz Kayıtlarını İçeren Arşiv Belgesi



Ek 2: Belgenin Transkripti (Sayfanın başındaki ve sonundaki bazı mahaller çeyiz ile alakalı olmadığı için çeviriye dâhil edilmemiştir).

*Dârü's-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle Esma Sultan zevci Yakub paşa kullarına ve sağdıç kullarına elbas olunmak içün mevcûd hazineden yaptırılub harem-i hümâyûna teslim olunan

-Müceddeden yapılan çimeni çuka kaplu samur erkân aded 1

-Yakup Paşa kullarına ihsân şod berây-ı kap (Çuka haseb 4,5 atlas 1,5

-Kasnağı çuka kaplu samur erkân aded 1 (Sağdıç kullarına ihsan)

Üstadiyesi kamend derzi 180; kazzaziyye 60; boğçaya sandal 612; derzi ve astar 400=1252 akçe (

guruş 52 akçe)

*Dârü's-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle yirmi aded siyah kadife üzeri pesend işleme yastıkların astarları ilik düğmeleri tecdîd ve gelen penbe gulaflar tazelenüb mezbûr yastıklara vaz' olunub harem-i hümâyuna teslim olundu

Berây-ı astar mevcûddan kutni aded 9 (üstadiyeleri derzi (fi 40) 400; hallaciyyeleri 360- [illegible] (fi 4=) 1600= 2860 akçe (23,5 guruş, 40 akçe)

*Dârü's-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle Esma Sultan hazretlerinin cihaz-ı tekmili olmak üzere ihsân-ı mülukâneye buyrulmağın mevcûd-ı hazine tertib olunub harem-i hümâyûna teslim olundu

-Neftî çuka üzeri incü işleme seccade aded 1

-Limonî şal sûzenî işleme seccade aded 1

-Mor çuka üzeri sırma işleme seccade aded 1

-Atlas üzeri çuka sırma işleme boğça aded 1 güvez, 1 [illegible], 1 mor =3

-Çuka üzeri sırma işleme burma aded 1

-Atlas üzeri kılabdan işleme sofra aded 1 laciverdi, 1 güvez = 2

-Atlas üzeri sim pullu cibinlik aded 1

-Sim pullu atlas duvar perdesi aded 1 al, 1 güvez= 2

-Al atlas üzeri sim pullu kapu perdesi aded 1

-Al kadife sim pullu ocak yaşmağı aded 1

-Güvez atlas kenarı sırma işleme mak'ad aded 2

-Güvez atlas üzeri sırma işleme yastık aded 11 (Mezburlara penbe memlu gulaf vaz' şod gulaflık bez) (kenarında terzi masrafı kayıtlı)

-Sim paftaları meremmâtlarına derzi ve üstadiyeleri guruş 4,5

-Kırmızı çuka üzeri sırma işleme kebîr nihâlî aded 1

-İşleme ve sade mütenevvi'a yorgan aded 8 (Biri serâser sırma işlemedir)

-Sim sahan aded 5 (haseb[7] 189, 189, 189, 185, 187) (her birinin farklı ağırlığı*)

-Sim sahan aded 5 (haseb 189, 194, 184,183,189)

-Sim sahan kapağı aded 5 (haseb 113, 108, 113, 111, 113)

-Tas sim tas ma'a kapak aded 1 (haseb 302)

-Duruncu yaldızlı tas ma'a kapak aded 2 (haseb 232, 222)

-Sim-i kebîr tepsi aded 1(haseb 4618)

-Sim tepsi aded 2 (haseb 989, 989)

-Sim kahve askısı aded 1 (haseb 685)

-Sim kahve ibriği aded 1(haseb 224)

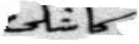
-Sim şerbet ibriği aded 2 (haseb 245, 93)

-Sim şeker kutusu ma'a kaşık aded 1 (haseb 99)

-Sim nemekdân aded 1 (haseb 52)

[7] Haseb: Değer, kadr, kıymet (Sami, 1999: 548).

-Sim buhurdân 2 aded (haseb 230, 225)
-Sim gülâbdân aded 2 (haseb 115,115)
-Sim leğen ma'a kafes aded 2(haseb 599, 490)
-Sim el ibriği aded 2 (haseb 309, 311)
-Sim şamdân aded 4 (haseb 800, 870, 111, 34)
-Sim mum mukavvası aded 1 (haseb 65)
-Sim el sepeti aded 1 (haseb 3025)
Mecmu' kırk beş parça simlerin cila ve maskala ve yazıları mücellâ olundu sarf-ı üstadiyyeleri 28 guruş 15 akçe
-Müceddeden iki aded sim çubuk kenarı yapıldıkda mevcûddan sim haseb 1796+53=1849 (üstadiyeleri toplam 48 guruş 102 akçe)
-Timur çubuk kenar aded 2 (mezbûrlar? olundu üstadiyeleri toplam 5,5 guruş 15 akçe)
-Berây-ı lazıme-i cibinlik gelen sütunları meremmat ve bafe taklidi yapıldıkta sarf olunan sim ve elvan boya ve başlık vesair demirleri ve ağaç baha ve üstadiyeleri olmak üzere gelen defter mucebince ve dârü's-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle teslim olunan guruş 116,5
-Berây-ı araba mevcûddan kırmızı sim çuka haseb 3
-Sim kaplama araba nerd-bânı aded 1 (Mirahur Başı kullarına teslim olundu)
*Mevcûd hazineden Esma Sultan kethüdası Hasan Ağa kullarına teslim olunan
-Nuhas sahan ma'a kapak aded kebir 40+ sagîr 40=80
-Nuhas çorba tası ma'a kapak aded 9
-Nuhas baklava yüzük tepsisi aded 6
-Nuhas hoş-âb maşrapası ma'a kapak aded 4
-Nuhas taâm tepsisi aded 4
-Nuhas kenarlı hoş-âb tepsisi aded 2
-Nuhas güğüm ma'a kapak aded 6
-Nuhas çamaşır leğeni aded 1
-Nuhas kafesli leğen ma'a ibrik aded 5
-Nuhas abdest leğeni aded 2
-Nuhas hoş-âb tası ma'a kapak aded 4
-Nuhas yoğurt tası ma'a kapak aded 2
-Nuhas kaymak ve tereyağı lengeri aded 2
-Nuhas kebîr tencere ma'a kapak aded 10
-Nuhas vasat ve sagîr tencere ma'a kapak aded 32
-Nuhas kebîr ve sagîr tâbe aded 4
-Nuhas höşmeri tâbesi aded 1
-Nuhas kadayıf tepsisi aded 2
-Nuhas kebîr ve sagîr kefgir aded 4
-Nuhas kebîr ve sagîr kepçe aded 5
-Nuhas kebîr ve sagîr süzgü aded 3
-Nuhas satal aded 1
Yazıları mücellâ ve müceddeden cilalandıkta verilen
Yazıları mücellâ olunmasına 1200, kalay baha ve üstadiyeleri 6000 = 7200 akçe (60 guruş)
-Kebîr tunç havan ma'a dest aded 1
İştirâdan timur taç aded 2 (fi 4) guruş 8
*Berây-ı lâzıme-i cihaz iştirâdan yaptırılub harem-i hümâyun ismet teslim olunan

-Kösele kaplu kebîr mefreş (fi 25), aded 2, harc-ı üstadiyyeler 50
-Seraser kaplu kebîr mefreş (fi 20), aded 2, harc-ı üstadiyyeler 40
-Pirinç rahtlı çuka meşin kaplu sandık, aded 4, (fi 11), harc-ı üstadiyyeler 44.
-Seraser kaplu pirinç rahtlı çukalı sandık aded 4, (fi 7), harc-ı üstadiyyeler 28
-Turuncu muşamma'lı sahtiyan kaplu kebîr garar aded 4, (fi 12), harc-ı üstadiyyeler 48.
-Mefreş ve sandıklara mevcûddan hılat aded 6
*Dârü-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle Kadırga Limanı'nda Esma Sultan sarayına yaptırılub ferş olunan
*Hareminde  kaşlı ? başı odasına vaz' olunan
-Penbe memlu minder aded 3
-Penbe memlu kebîr şilte aded 2
-Mevcûddan Selanik keçesi aded 1, Al çuka kapu perdesi aded 1 (Üstadiyeleri Derzi 360, gulaflık bez aded 15, fi 130: 2025; şiltelik bez aded 11, fi 225: 2860= 5245, 43,5 guruş, 45 akçe.
*İttisâlinde kafesli maksûreye ferş olunan
-Al çuka mak'ad aded 1 (Davut Paşadaki devletlü odasından)
-Telli kadife yastık aded 4(Mevcûddan)
-Yapağı memlu minder aded 1(Üstadiyeleri derzi250; gulaflık bez 945=1195(9,5 guruş, 55 akçe))
*Başoda derûnunda olan kaşlı sagîr odaya ferş olunan
-Al çuka mak'ad aded 1(Davut paşadaki devletlü odasından)
-Mevcûddan telli kadife yastık aded 4
-Yapağı memlu minder aded 1(Üstadiyeleri derzi 180; gulaflık bez mender yeyasdıklara 810= 990 (8 guruş, 30 akçe)
(sayfanın 2. Kısmı)
*Haremde fevkanî kubbeli iki setli odaya ferş olunan
*Bu sadra ferş olunan
-Mevcûddan kenarı telli kadife mak'ad aded 1 (İki mak'ad yapıldı)
-Ma'i telli Sakızî yastık aded 6 (Beşiktaş mefruşatından)
-Penbe memlu kebîr şilte aded 1
-Yapağı memlu minder aded 1
-Mevcûddan yeşil çuka kapu perdesi aded 1
*Bu sadra ferş olunan
-Mevcûddan kenarı telli kadife mak'ad aded 1 (İki mak'addan yapıldı)
-Mai telli Sakızî yastık aded 1 (Beşiktaş mefruşatından)
-Penbe memlu kebîr şilte aded 1
-Yapağı memlu minder aded 1
Üstadiyeleri derzi 660; şiltelik bez (fi 220) 2640; yasdık mindere gulaflık bez (fi 135) 2430= 5830(48,5 guruş 30 akçe)
*Mezburun ittisâlından olan sofaya harem-i hümâyundan gelüp ferş olunan
-Kenarı telli sehrenk kebîr mak'ad aded 1
-Telli sehrenk penbe memlu yastık aded 6
-Kebîr penbe memlu şilte aded 1
-Yapağı memlu minder aded 1
Üstadiyeleri derzi180; şiltelik bez aded 7, (fi 220) =1540; yasdık ve minderlere gulaflık bez aded 9 (fi 135) =1215 toplam 2935 (24 guruş, 55 akçe)
*Haremde ocaklı kebîr otaya yaptırılub ferş olunan
*Top Kapıda kapu üzerindeki odadan ref' olunan
-Mor telli Sakızî mak'ad aded 1(İki mak'addan yapıldı)

-Mor telli Sakızî penbe memlu yastık aded 7
*Mevcûddan
-Selanik keçesi aded 2
-Al çuka kaburesi aded 1(Bir mak'addan yapıldı)
-Penbe memlu kenarı şilte aded 1
-Yapağı memlu minder aded 1
Üstadiyeleri derzi 540; şiltelik bez aded 8 (fi 220) 1760; gulaflık bez aded 10, (fi 135) 1350= 3650(30 guruş, 50 akçe)
*Mezbûrun ittisâlından olan bahçeye nazır odaya ferş olunan
-Al çuka mak'ad aded 1(Beşiktaş mefruşatından)
--Mevcûddan telli kadife penbe memlu yastık aded 5
Yapağı memlu minder aded 1
Üstadiyeleri Derzi 250, yastık ve mindere gulaflık bez aded 7 (Fi 135) 1540= 1790 (14,5 guruş 50 akçe)
*Haremde camekân odasına mevcûddan yaptırılub ferş olunan
-İşleme havlu penbe memlu yastık aded 5
-İşleme havlu orta aded 1
-İşleme havlu mak'ad aded 2 (Biri ortaya zım şod)
-Yapağı memlu minder aded 1
Üstadiyeleri derzi 280; yasdık ve minderlere gulaflık bez (fi135) 1540=1820 (guruş 15, akçe 20)
*Taşra selamlıkta olan kebîr kaşlı odaya mevcûddan yaptırılub ferş olunan
-Telli kadife penbe memlu yastık aded 19
-Al çuka mak'ad aded 5 (Biri Beşiktaş mefruşatından)
-Yapağı memlu minder aded 5
Üstadiyeleri derzi 800; yasdık ve minderlere gulaflık bez (fi135) 3780=4580 (38 guruş, 20 akçe)
*İttisâlında kafesli maksûreye al çuka mak'ad aded 1
*Minder ve yastık ve şiltelere mecmuı gümrükten gelenden sarf olunan
-Penbe memlu [illegible] 25
-Mevcûddan köhne şilte penbesi aded 5
*Yastıklara berây-ı astar mevcûddan zım olunan düz kutni aded 7,5
İcarat
Beher-yevm yirmişerden derzi gündeliği nefer 40, fi 45, yevm 2= 15 guruş 15
Beher-yevm otuz beşerden hallaç ve yorgancı gündeliği nefer70, fi 45 = 26 guruş 30 akçe
Arabacı hammaliye 20 guruş 20 akçe
*Dârü's-sa'âdetü'ş-şerife ağası kulları ma'rifetiyle Esma Sultan'ın kethüda kadınına ihsân-ı mülûkaneye buyrulmağın yaptırılub harem-i hümâyuna teslim olunan
Yaptırılan güvez dibaya samur kürk aded 1
Mevcûddan frengi diba haseb 9 buçuk 2
Davut Paşa'dan gelen kürklerden yüz yapılan sagîr samur zenne kürkü aded 2
Üstadiyesi derzi 500; kazzaz 50; [illegible] 120= 670 (5,5 guruş, 10 akçe)

Ek 3: Çeyizdeki Sayısal Verileri Gösterir Tablo
Kap-Kacak

Kap- Kacak	Cinsi, niteliği	Toplam
Buhurdân	Sim	2
El Sepeti	Sim	1

Güğüm	Nuhas, kapaklı	6
Gülabdân	Sim	2
Havan	Tunç	1
İbrik	Sim, el ibriği Sim, şerbet ibriği	2 2
Kahve askısı	Sim	1
Kahve ibriği	Sim	1
Kevgir	Nuhas (kebîr, sagîr)	4
Leğen	Sim, kafesle beraber Nuhas çamaşır leğeni Nuhas kafesli (ibrikle beraber) Nuhas abdest leğeni	2 1 5 2
Lenger	Nuhas, kaymak ve tereyağı	2
Maşrapa	Nuhas, Hoşâb	4
Mum Mukavvası	Sim	1
Nemekdân	Sim	1
Sahan	Kebîr ve sagîr, nuhas (kapağıyla beraber) Sim Sim sahan kapağı	80 10 5
Süzgü	Nuhas	3
Şamdan	Sim	1
Şeker kutusu ve kaşık	Sim	1
Tâbe	Nuhas kebîr ve sagîr Höşmeri	4 1
Tas ve Kapak	Sim Turuncu yaldızlı Nuhas çorba Nuhas hoşâb Nuhas yoğurt	1 2 9 4 2
Tencere ve Kapak	Nuhas, kebîr Nuhas, vasat ve sagîr	10 32
Tepsi	Sim, kebir ve sagir Nuhas baklava Nuhas taâm Nuhas hoşâb Nuhas kadayıf	3 6 4 2 2

Ev İçi Döşeme

Çeşidi	Adet
Bohça	3
Cibinlik	1
Duvar perdesi	1
Kapı perdesi	3
Keçe	3
Mak'ad	17
Mefreş	4
Minder	16

Nihâlî	1
Ocak yaşmağı	1
Sandık	8
Seccade	3
Şilte	6
Yastık	68
Yorgan	8
Garar (Harar)	4

Giyim Kuşam

Çeşidi	Sayı
Hilat	6
Kürk	5

Extended Summary

The notebook we have examined is a notebook with the tag TS.MA.d. 02386.0012.00 in the Ottoman Archive of the Presidency of the Republic of Turkey, Directorate of State Archives. The notebook we examined has 5 microfilm images. The page containing Esma Sultan's dowry is page 4. As it is understood from the date of 1743 (1155 Dhu al-Hijjah) in the ledger, the owner of the dowry in the document we have examined is Esma Sultan, the daughter of Ahmed III. Esma Sultan was the daughter of Ahmed III and married Yakup Pasha. Their wedding took place at Esma Sultan's Kadırga Palace. However, it is known that Yakup Pasha died a year later. In this book we have analyzed, we see that the dowries of her marriage to Yakup Pasha are recorded. During the first marriage of Esma Sultan, that is, her marriage to Yakup Pasha, her father Ahmet III was not alive. Before examining the findings on Esma Sultan's dowry, it would be appropriate to make a brief introduction to the subject of dowry. When we look at the origin of the word dowry, we come across the word cehaz (device). In Arabic, this word means materials such as goods and food that the army, the traveler and the bride will need. The word, which has passed into our language as device, has spread among the people as cehiz and dowry. Some studies on the dowries of the Sultans belonging to the Ottoman dynasty have been carried out until today. It is seen that these studies are described in a certain plan. For example, Ali Doğan Demir's master's thesis. In the thesis, the dowries of four sultans were analyzed. Other studies we have identified in this field are in article format. One of them is about the dowry book of Mahmelek Hatun, one of the Seljuk women. In the study, Mahmelek Khatun's marriage to the Abbasid caliph and her lavish dowry sent to the caliphate palace with 74 mules and 130 camels are mentioned in general terms. Another sample article written in this style is "Jewels of a Sultan: Ayşe Sultan's Device (Dowry) Book". In the article, the book is introduced and evaluated. In the study, the items procured from the treasury and reconstructed for Ayşe Sultan's dowry are analyzed. On the other hand, the life of Esma Sultan, the subject of our study, is analyzed in another thesis. In part of this study, Esma Sultan's marriage to Yakup Pasha and her dowry are also mentioned. However, the source used in this study is different from the source we used. This shows us that different records were kept for a dowry in different ledgers. In Eylül Aykan's thesis, a total of 345 kitchen utensils were found. These are kitchen utensils such as large and small sahans, baklava and pastry trays, pans, strainers, ladles, ibriks, pots, hoşap mashrabas, höşmeri basins, and güğüm. On the other hand, in addition to these items, many other items such as fabrics, cushions, various furnishings, furs, papooses, silverware, etc. were found in the notebook we analyzed. These are not included in the aforementioned thesis. In this respect, our study also serves the purpose of completing some of the deficiencies regarding Esma Sultan's dowry. The items we found in the dowry book we analyzed regarding Esma Sultan's dowry are generally related to household items, and it is known that the interior of a house will consist of many elements. The document we analyzed generally includes kitchen utensils and household textiles or items necessary for furnishing the house. In addition, there are also

a few clothing items such as furs and papooses. For a better understanding of the subject, Esma Sultan's dowry is analyzed under three headings: kitchen utensils, domestic textiles and clothing items. The document we analyzed contains an extensive list of items. The tableware in Esma Sultan's dowry is quite diverse. While keeping records in the ledger, kitchen utensils are generally categorized according to the material. First, the names and numbers of silverware are given, followed by copper utensils. These pots and pans large and small pots and their lids, lenger, large and small tâbe (pan), ibrik, tray, colander, ladle, gülabdan, basin, mortar, strainer, sahan and lid, soup bowl and lid, baklava tray, hoşap mashrapa and lid, taam tray, laundry basin, caged basin and pitcher, hoşap bowl and mashrapa, yogurt bowl and lid, katık and butter lengeri, large and small höşmeri tâbesi, copper kadayıf tray, copper large and small ladle, coffee hanger, coffee pitcher, sherbet pitcher, sugar box and spoon, nemekdan (salt shaker), cage, large and small pulley. In general, these tools were found to be made of copper or silver. When we look at the domestic textile items, the majority of the items in Esma Sultan's dowry are furnishings. These furnishings are more than kitchen utensils. These were items that were made or prepared according to the rooms and the departments within the rooms. Items prepared for domestic textiles and included in the dowry are items such as cushions, ma'kad, pillows, mattresses, mattresses, mefreş, chests, gülabdan, nihâlî, mosquito net, and door curtains. In addition, there are items such as candlesticks and candle cardboard as lighting devices added to the dowry. Various fabrics and processing techniques were used for items such as cushions, mak'ad and pillows. These fabrics include atlas, çuka, diba, velvet and seraser. Among the embroidery techniques used, the glaze embroidery technique was commonly used, but different embroidery techniques such as pesend, sûzenî and pearl were also used. Apart from these, there are also items that were renewed and included in the dowry to be used again, and from this point of view, it is possible to trace the traces of the transformation movement, which is a tradition of the Ottoman palace treasury. Finally, it was observed that the elements of clothing in Esma Sultan's dowry were extremely limited. The identified clothing items consist of a hilat, fur coat, boots, slippers, mest and shoes. It is also known that the data on Esma Sultan's dowry in the book we analyzed is limited for the scope of a sultan's dowry. This tells us that it does not cover all the elements of Esma Sultan's dowry. As a matter of fact, in Eylül Aykan's master's thesis, it was seen that the remaining elements of Esma Sultan's dowry were identified. In the aforementioned thesis, there are many elements that we have identified. In this respect, this study contributes to the field.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı /*Author Contributions:* İki yazarın da makalenin her bölümünde eşit oranda katkısı bulunmaktadır./ *Both authors contributed equally to each section of the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.08.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1533692
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 404-423.

Araştırma Makalesi
Research Article

ERZURUM VE KARS YÖRELERİNDE ASLAN MOTİFLİ KİLİMLER

♦

RUG WITH LION PATTERNS IN ERZURUM AND KARS REGIONS

Hatice ELVER*-Aysen SOYSALDI**

ÖZ: İnsanoğlu, varoluşundan bu yana duygularını, inançlarını, hayat hikâyelerini, değerlerini, hayallerini, geleceğini vb. duygularını sembol dilini kullanarak halı kilim gibi dokumalara aktarmışlardır. Her bir motif bir duygunun ifadesidir. Savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret simgesi gibi birçok anlam taşıyan aslan figürü kilim dokumalarda karşımıza çıkan motifler arasındadır. Bu çalışmada, Erzurum ve Kars yörelerinde tespit edilen sekiz adet aslan yanışlı kilim incelenmiş; tarihlendirme, malzeme, teknik, renk ve kompozisyon özellikleri ile tanıtılmıştır. İncelenen örneklerin 19. yüzyıl sonuna ait olduğu, 20 yüzyıl ortalarına kadar dokunmaya devam ettiği belirlenmiştir. Eski örneklerde tamamen yün, 20. yüzyıl ortalarında dokunanlarda pamuk çözgü kullanıldığı gözlenmiştir. Farklı yörelerde tespit edilen aslan figürlü kilimlerle benzerlik karşılaştırılması yapılarak konu güçlendirilmiştir. Ayrıca kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda kilimlerin hikâyesi aktarılmıştır. Geçmiş dönemde çeyizlerin en değerli eşyası olan aslanlı kilimler günümüzde yok denecek kadar az sayıdadır. Bu da önemli bir kültür hazinesi olan duvar kilimlerinin unutulma tehlikesi altında olduğunu göstermektedir. Çalışma, Erzurum ve Kars yörelerinde tespit edilen aslanlı kilimlerin tanıtılması ve yapılacak yeni araştırmalara kaynak oluşturması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kilim, El Dokuması, Erzurum, Kars, Aslan Motifi

ABSTRACT: *Since their existence, human beings have transferred their feelings, beliefs, life stories, values, dreams, future, etc. to weavings such as carpets and rugs using symbolic language. Each motif is an expression of a feeling. The lion figure, which carries many meanings such as war, victory, good over evil, and the symbol of strength and power, is among the motifs encountered in rug weavings. In this study, eight lion-patterned rugs identified in the Erzurum and Kars regions were examined; they were introduced with their dating, material, technique, color and composition features. It was determined that the examined samples belonged to the end of the 19th century and continued to be woven until the mid-20th century. It was observed that completely wool warp was used in old samples, while cotton warp was used in those woven in the mid-20th century. The subject was strengthened by comparing similarities with lion-patterned rugs identified in different regions. In addition, the story of the rugs was conveyed in line with the information received from the source persons. Lion rugs, which were the most valuable dowry items in the past, are now almost non-existent. This shows that wall rugs, which are an important cultural treasure, are in danger of being forgotten. The study is important in terms of introducing the lion rugs identified in the Erzurum and Kars regions and providing resources for new research.*

Keywords: *Rug, Hand-Woven, Erzurum, Kars, Lion Motif*

* Dr. Öğr. Üyesi-Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü/Kars-hatice.elver123@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5232-5788)

** Prof. Dr.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü/Ankara-asoysalster@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0477-3612)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türk dokumacılığında, bitkisel, geometrik, figürlü (insan/hayvan), sembolik, mimari ve yazılı motifler Türk süsleme sanatının ana unsurlarından biridir. Her biri kendine özgü anlamlar taşıyan bu motifler zenginliği ve çeşitliliği ile tarih boyunca gelişimini sürdürmüştür. Geometrik ve bitkisel motifler Türk halı ve kilimlerinde en sık kullanılanlar arasındadır. Fakat Anadolu'da yaşamış birçok medeniyetin dini ve sosyal yaşantısı içinde figüratif sembollerinde kültürel bir değer olarak karşımıza çıktığı görülmektedir (Akpınarlı ve Üner, 2017: 630).

İslamiyet'ten önceki dönemlerde Uygur ve Hun Türkleri kullandıkları halılarda aslan, sığır, dağ keçisi, horoz, kurt, geyik, at, koyun, boğa ve kartal gibi çeşitli hayvanlardan oluşan figürlü bezemelere yer vermişlerdir (Kılıçkan, 2004: 40). Bu motifler arasında aslan figürüne birçok anlam yüklenmiştir. Aslan figürlü dokumalara Anadolu'nun çeşitli yörelerinde rastlanmıştır.

Bu araştırmada; Erzurum ve Kars yörelerinde tespit edilen Aslan figürlü el dokuması kilimler incelenmiştir. Yörede kilim dokumaların önemli bir yere sahip olduğu çeşitli yayınlarda konu edilmiştir. Görgünay Kırzıoğlu (1999) "Cumhuriyetimizin 75. Yılında Kars" ve Eroğlu (2022) "Sarıkamış Kilimleri", (2023) "Kars Kilimleri", (2011) "Şenkaya Yöresi'nde Bardız, Goşken ve Şabani Dokumaları" yöre kilimleri hakkında bilgi aktaran önemli çalışmalar arasındadır. Yapılan çalışmaların az sayıda olması ve Aslan figürünün Anadolu Türk kültüründeki önemi dikkate alınarak bu çalışmaya konu edilmiştir. Ayrıca Anadolu Bektaşi geleneğindeki Aslan figürü de konunun önemini artırmaktadır.

1. Aslan Figürü

Aslan tabiatta bulunan en güçlü hayvanlardan biri olup, tarihin her döneminde birçok medeniyet tarafından; güç, savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, koruyuculuk, kuvvet ve kudret sembolü olarak kullanılmaktadır**.**

Türk sanatında aslan figürleri daha çok Budizm'le birlikte görülmekle beraber, Altaylarda Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde aslan-grifon tasvirlerine rastlanması bu hayvanın Türklerde daha erken devirlerden itibaren tanındığını göstermektedir (Çoruhlu, 2000: 136-137). Pazırık kurganından çıkarılan, "Pazırık Halısı" Türk sanatının ulaştığı zirveyi gösteren eserler arasındadır (Fotoğraf 1). Dış ve iç dar kenar suyundaki Grifonun açık kanatları çevikliği, dik kulakları dikkati, aslan özellikleri de hızı ve cesareti temsil eder. Yerin kralı aslan ile göklerin hâkimi kartalın özelliklerini taşır. Bir görüşe göre de, aslan olarak halkın, kartal olarak kağanın gücünü simgeler. Grifon figürü Hun Türkleriyle başlayıp İskitler ve Göktürklerle devam etmiştir. Pazırık Kurganı'ndaki kazılardan çıkan eserler üzerinde aslan ve aslan grifon figürlerinin bulunması aslanın Türkler tarafından daha önceden tanındığını göstermektedir (Levent, 2022: 875-876; Çoruhlu, 2019: 113). Türkler bu hayvana çok eskiden Türkçe aslan adını vermişlerdir. Buradan da Türk memleketlerinde veya Türklerin, sıkı

ilişkilerde bulundukları memleketlerde aslanın varlığı anlaşılmaktadır (Cengiz, 2016: 49; Köprülü, 1993: 598).

Fotoğraf 1: Pazırık halısı (Aslanapa, 2005: 18).

Türkçede aslan kelimesinin mecazi anlamıyla birçok şekilde kullanımı söz konusudur. Örneğin; herhangi bir kişi için "aslan gibi" denilmesi, o kişinin yiğit ve cesur olduğunu göstermektedir. Ayrıca, o kişinin güçlü, kuvvetli, iri-yarı ve heybetli bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Herhangi bir olay karşısında kişiyi tarif etmek için "aslan kesilmek" ifadesinin kullanılmasıyla o kişinin; aslan gibi cesaretli ve atak olduğu anlatılmaya çalışılmaktadır. "Aslanın ağzına girmek"; tehlikeyi göze alarak büyük işler yapmak. Aslanın ağzında olmak şeklindeki kullanım ise; bir şeyin elde edilmesinin çok zor olduğunu ifade etmektedir. "Aslan payı" deyimi anlamsal olarak iki farklı kullanıma sahiptir. İlk kullanılan şekliyle; bir paylaşımda en iyisi ve en çok olanı anlamına gelirken, ikinci kullanım şekliyle; en güçlü olanın, en güzel payı aldığı ve ortada adaletsiz bir paylaşımın olduğunu ifade eden biçimidir. "Aslan sütü emmiş" ya da "aslan yüreği yemiş" sözleri; kahraman ve cesaretli anlamındadır. Bir coğrafya için kullanılan; "Aslan yatağı" ifadesi, yiğitliği ve cesareti çok olan yerler için kullanılmaktadır. "Aslan yürekli"; kendisini hiç kimsenin ya da hiçbir şeyin korkutamayacağı kişiler için kullanılır. Türklerde Alpaslan veya aslan erkek isimlerine de rastlandığı gibi "benim aslan oğlum" tabirini her anne babadan duymak da mümkündür (Öztürk, 2019: 19-20).

Dede Korkut Kitabı'nda da aslan tasvirinin birçok yerde geçtiği görülmektedir. Hikâyelerde aslan simgesi Kazan Han'la özdeşleştirilmiş, büyüklüğü, koruyuculuğu, hükümranlığı, gücü, yenilmezliği ve liderliği "Amıt soyunun aslanı", "erenlerin aslanı" tasvirleri ile simgelenmiştir. Ayrıca Kanlı Koca oğlu Kanturalı boyunu beyan eden hikâyede de; "Ya kara buğranın göğsü altında kalayım, ya boğanın boynuzunda ilişip kalayım, ya kağan aslanın kıynağında didileyim" anlatımı yer almaktadır (Cengiz, 2016: 50; Gökyay, 2000: 137).

"Hz. Ali'nin lakabı" olarak bilinen Aslan ismi, sözlükte; "inmek; süratli iş yapmak, sert ve dolgun olmak" anlamlarına gelen hadr (hudûr, hadâre) mastarından türeyen haydar (hayder, haydere) kelimesi Arapça'da aslana,

özellikle "diğer aslanlar arasında kralın insanlar arasında durduğu gibi duran" (sürü lideri olan) erkek aslana verilen bir isimdir. Veriliş sebebi de aslanın ensesinin kalınlığı ve pençelerinin güçlülüğüdür (TDV, Haydar maddesi).

Anadolu Bektaşi kültüründeki aslan figürü Hz. Ali'ye atfedilmektedir. Bu mealdeki ifadelerde şöyledir: Hatâî'nin anlatımında Hz. Muhammed mi'râc yolculuğunda bir aslanla karşılaşır, fakat onun Hz. Ali olduğunu bilemediğinden biraz korkar. Vardı dergâh kapısına gördü bir aslan yatur / Aslan bi hamle kıldı ki başta koptu bir feta / Buyurdu sırr-ı kâinat Korkmasın der habibim Habibim dedi / Hatemin (mührü) ağzına versin senden siter nişana / Hatemi ağzına verdi aslant kılındu sakin / Muhammed'e yol verildi aslan gitti tahta (Tekin, 2012:103; Birdoğan, 1991:163).

Pir Sultan Abdal bu durumu şu şekilde açıklamıştır: Benim aslım Horasan'dan Hoy'dandır / Kırklar olduğun Kanber de yandadır / Tanrı'nın Arslanı Ali nurdandır / Kırklar'a ser-çesmesin pirim Ali / Cümlemizden ulusun Kızıl deli / Kırklar Urum'a geçti sen duydun mu? Tanrı'nın Arslanı geldi bildin mi? (Karayel ve Albayrak, 2020: 444; Korkmaz, 1996: 76).

Sonuç olarak, aslan figürü farklı kültürlerde değişik anlamlar taşıyabilir fakat kendisine yüklenen nitelikleri ile genellikle olumlu bir sembol olarak kabul edilmektedir.

Aslanlı Kilim Örneklerine Dair Bilgiler

Kilimlerin esas kullanım alanı duvar askısı olmakla birlikte, günümüzde sedir örtüsü olarak da kullananlar vardır. Kilimler, atkı yüzlü bezayağı dokuma örgüsünde, her motifi ayrı bir atkı ile dokunan, tersi ile yüzü aynı görünümde çift yüzlü, iki iplikli bir dokuma türündedir (Soysaldı, 2009: 27). Yörede bu tür kilimlere "karyola arkası" veya "ferde" denilmektedir. Kaynak kişi Çakır Yılmaz'a neden ferde denildiğini sorduğumuzda bize şu cevabı vermiştir: "Bizim yörede pencereye perde, duvara ferde asılır". Akdeniz bölgesinde özellikle Yörükler tarafından bazı kilimlere farda denilmektedir(Soysaldı, 2009: 28).

Örneklerin atkısında tamamen yün, çözgüsünde ise pamuk ve yün kullanıldığı belirlenmiştir. Renk, malzeme ve teknik özellikleri değerlendirilerek ve kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda kilimlerin en eski tarihlisinin yaklaşık yüz yıllık bir geçmişi olduğu belirlenmiştir. Kilimlerin renk özelliklerine bakıldığında; zeminde, kahverengi, mavi, krem rengi ve siyah bezeme renklerinde ise, kahverengi, hardal sarısı, siyah, kımızı, bordo, pembe, turuncu, beyaz, mavi, camgöbeği, kızıl, yeşil, krem rengi, gri, mor, sarı ve bu renklerin tonlarının kullanıldığı görülmektedir.

Kilimlerde ana motifi orta zemine yerleştirilen aslan figürü oluşturmaktadır. Bu sebeple çoğunlukla aslanlı kilim olarak bilinmektedir. Birbirine oldukça benzer olan aslan yanışları çoğu örnekte ayakta ve yürür pozisyondadır. Aslanların alnına ve omuzlarına yayılan, çoğunlukla siyah renkli kesik motifler ile yele görünümü verilmiştir. Bu da aslanların erkek

olduğu anlamına gelmektedir. Erkek aslanlar dişilerine göre daha çok kükreyen canlılardır. İletişim kurma, kendini savunma, gücünü gösterme ve avlanma gibi çeşitli durumlarda sergilenen bu davranış biçimi bir aslan için oldukça doğaldır. İncelenen kilimlerin çoğunda aslanların ağzı açık vaziyettedir. Bu esnada dişlerinin görünmesi aslana vahşi bir görünüm sağlamaktadır.

Kaynak kişi "Çakır Yılmaz" kilimlerde aslan yanışının uygulanmasını şu şekilde ifade etmiştir: "Bizim köy adını pehlivan atalardan almıştır. Geçmiş zamanda Güreşken iken zamanla Göreşken olarak değişmiştir. Güreşen kişi anlamına gelen pehlivan ifadesi aynı zamanda güçlü ve dirençli kişiler için de kullanılmaktadır. Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayalıdır. Zorlu geçen kış aylarında hem tarım, hem de hayvancılık ayrı bir uğraş ve güç ister. Bölgenin zor şartlarına ayak uyduran köylerde kalır, uyduramayan ise büyük şehirlere gider. Bizlerde buralarda kalarak atalarımızdan yadigâr pehlivan sıfatının hakkını vermeye çalışıyoruz. Evlerimizin duvarlarını süsleyen dokumalarda bunun şahididir. Köylü kadınların eşlerine, çocuklarına armağanı aslanlı kilimlerdir. Köyün erkeklerine yüklenen "aslan yürekli" deyimi sadece sözde kalmamış dokumalara da aktarılmıştır. Yiğit, hiçbir şeyden korkmayan erkeklerin evinde bulunan bu kilimler ailenin gücünü ifade etmektedir".

Zemin boşluklarını süsleyen bir diğer motif ise çeşitli boylarda, rengârenk yapraklı güllerdir. Çiçeklerle ilgili hikâyeler insanlık tarihi kadar eskidir. Her çiçek için kültüre göre değişen, bazen de benzer anlamlar taşıyan bir hikâye bulmak mümkündür. Bu hikâyeler arasında gül, kusursuz güzelliği ile insanlığın en çok bahsettiği çiçekler arasındadır. Mitolojik hikâyelerde aşkı, umudu, büyüyü ve ihtirası simgelerken, kusursuz güzelliğin ve mükemmelliğin de sembolü olarak kabul edilir (Can, 2019: 53). Bütün bu yorumlardan da öte gül, ilahî güzelliğin ve bu güzelliğin işareti olan Hz. Peygamber'in simgesi olarak kabul edilmiştir. Gül bitkisi, Kur'an'da "Gök yarılıp da kızarmış yağ renginde gül gibi olduğu zaman, Rabb'inizin hangi nimetlerini sayarsınız yalan," diye geçmektedir. Gül'ün, Hz. Peygamber'in sembolü olduğu, O'nun (s.a) yüzünün güzelliğini hatırlattığı, kabrinin "gül bahçesi", insanlığa tebliğ ettiği Kur'ân-ı Kerim'in de "gül tohumları saçan" bir kitap olduğu ifade edilmiştir. Yine inanışa göre gülün, miraç gecesinde, O'nun terinden meydana geldiği şeklinde rivayetler vardır. Hz. Peygamber'in güzel kokusu ile gülün güzel kokusu özdeşleştirilmiştir (Açıkel, 2018: 71). Böylesine güzel anlamları barındıran gül çiçeği, elbette ki halı kilim gibi dokumalarda da bezeme unsuru olarak yerini almıştır.

Kilimlerin kenar suyu süslemesine yörede yelen denilmektedir. İncelenen örneklerin çoğunun yeleni meander süslemelidir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde meander motifi; akarsuların geniş tabanlı vadilerde "S" harfine benzeyen kıvrımı şeklinde ifade edilmektedir (URL-1). Yörede ise bu motif, menderes ve sığır sidiği olarak bilinmektedir. Menderes sözcüğü de meander ile aynı anlamda "S" kıvrımı anlamına gelmektedir (URL-1). Sığır

sidiği benzetimi ise; hayvanın yürürken sağa sola hareket ederek idrarını yapması ve geçtiği yerde bu şekilde iz bırakmasıdır.

Yörede motif aktarımı ise şu şekilde olmaktadır: Aslanlı kilim dokumak isteyen köy kadını öncelikle yakınlarında gördüğü ve gözüne kestirdiği kilimi sahibinden emanet istemek için evine gider. Kilim sahibi genellikle isteyeni geri çevirmez. Fakat kilimi emanet verirken iyi saklaması ve ona gözü gibi bakması koşuluyla verir. Bu şartlar altında alınan kilim imece usulü dokunur. Komşularıyla, akrabalarıyla birleşen kadınlar bir aslanlı kilimi yaklaşık bir aylık süre içinde tamamlar, fakat kişi sayısının azlığına veya çokluğuna göre bu süre değişebilir. Dokuma tezgâhtan çıktıktan sonra alınan emanetin yerine ulaştırılma zamanı gelir. Fakat kilim alındığı gibi verilmez. Özenli bir şekilde katlanan kilimin arasına ailenin maddi imkânına göre bir hediye gizlenir. Bu yörede gelenek haline gelmiştir.

Tabiatın tüm güzelliklerini içinde barındıran ormanlar çeşitli ağaçların, bitkilerin, çiçeğin, böceğin, kuşun ve daha birçok canlının yaşam alanıdır. Ormanın kralı olarak bilinen aslan da bu familyanın bir parçasıdır. İncelenen kilimlerde aslan; ağaç, çiçek ve kuş yanışlarıyla bir arada verilmiştir. Bu motiflerin bir arada kullanılması aslanın doğal yaşamla iç içe olduğunu göstermektedir. Ayrıca aslanın çevresine yerleştirilen çiçek (gül) yanışlarına farklı bir anlam da yüklenmiştir. Çakır Yılmaz'ın ifadesine göre; gelinin gittiği yere çiçeklerle sevgisini götürmesi anlamına gelmektedir.

Kilimlerde dikkat çekici bir başka ayrıntı ise, gül ağacına konduğu için bülbül olabileceği tahmin edilen kuş figürleridir. Bu Türk-İslam edebiyatında çokça kullanılan bülbül metaforunu akla getirmektedir (Pala, 2005).

Yöreye has oldukça orijinal bir kompozisyon özelliğine sahip aslan motifli kilimler evlenecek genç kızların çeyizlerinin vazgeçilmez eşyaları arasındadır. Çeyizde bulunan eşyaların değeri ailenin itibarını artırmaktadır. Bu sebeple her anne kızını gelin etmeden mutlaka bir aslanlı kilim dokur veya dokutturur. Verep denilen, atkı ipliğinin sarıldığı küçük ağaç parçası üzerine sarılan renkli ipliklerle dokunan kilimler çeyizlerin en değerlileri arasındadır. Verep; Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü'nde; eğri, verev olarak verilmiştir (TDK, 1979: Cilt 11).

2. Araştırma Bulguları ve Yorum

Erzurum ve Kars yörelerinde tespit edilen sekiz adet aslanlı kilim örneği ele alınmış; tarihlendirme, malzeme, teknik, renk ve kompozisyon özellikle ile tanıtılmıştır. Kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda kilimlerin hikâyesi aktarılmıştır.

Fotoğraf 2: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Soysaldı Koleksiyonu).

Örnek 1 (Fotoğraf 2) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi (Kaynak kişi keserek sedir örtüsü yapmış)

Yöresi: Artvin-Hopa (satın alınan yer) / **Tarihlendirme:** 20. yy. başı

Durumu: Ortadan ikiye kesilmiş, saçaklar yıpranmış ve renkleri solmuş.

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Yün, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 185 cm x147 cm.

Renkler: Turuncu, bordo, sarı, krem rengi, hardal sarısı, mavi, gri, kahverengi, pembe, siyah, yeşil

Kompozisyon: Kilimde ana motifi iki aslan figürü oluşturmaktadır. Dört ayağı üzerinde karşılıklı oturan aslanlar karşıya bakar pozisyondadır. Aslanların baş çevresi bordo renkli ipliklerle renklendirilerek yele görünümü verilmiştir. İki aslan figürünün çevresine farklı boyut ve görünümde stilize hayat ağacı motifleri yerleştirilmiştir. Aslanların başının tam üzerinde dikkat çekici şekilde üçgen biçimli, nuska/muska yanışları yer almaktadır. Muska yanışı aileyi ve evi kötü nazardan korumak amacıyla uygulanmaktadır. Yine hayat ağacı süslemeleri arasına yerleştirilen beştaş yanışı Anadolu dokumalarında sıkça uygulanan dolgu motifleri arasındadır. Dokumanın zemini beş farklı renkte ipliğinin kullanımı ile hareketlendirilerek hoş bir görünüm sağlamıştır. Kenar suyu süslemesi S kıvrımlı dal bağlantılı rozet çiçeklerin tekrarından oluşmaktadır.

Kilimin Hikâyesi: Artvin'de görevli bir mühendis Artvin'in Hopa ilçesinde kurulan pazardan bu aslanlı kilimi satın alır. Ürün duvar kilimi olarak dokunmuştur fakat kilim ortadan ikiye overlok ile kestirilerek iki sedire örtü olarak kullanılmaktadır. Kilim A. Soysaldı koleksiyonundadır.

Kaynak Kişi: Birsen Barak, 1959 doğumlu, Ev hanımı

Fotoğraf 3: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Soysaldı arşivi).

Örnek 2 (Fotoğraf 3) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Kars-Sarıkamış / **Tarihlendirme:** 19. yüzyıl sonu

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Yün, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 120 cm x 210 cm.

Renkler: Kahverengi, hardal sarısı, siyah, kımızı, bordo, pembe, turuncu, beyaz, mavi, camgöbeği

Kompozisyon: Kahverengi tonlarındaki aslan figürü ana motifi oluşturmaktadır. Aslan bu örnekte ayakta ve sağa yürür pozisyondadır. İki yanında natüralist tarzda iki ağaç motifi yer almaktadır. Ağacın gövdesi ve dalları tabiattaki rengine uygun biçimde kahverengi iplikle renklendirilmiştir. Düz olarak uzanan dallar iki renkli yaprak yanışlarıyla süslenerek hareketlendirilmiştir. Dokumada dikkat çekici bir başka ayrıntı ise dallarda bulunan renkli kuşlardır. Gagaları aslanın sırtına doğru eğik vaziyetteki kuşlar bir şey yer görünümündedir. Zemin boşlukları etrafı yapraklarla çevrili gül motifleriyle süslenmiştir. Kenar suyu süslemesinde yörede menderes veya sığır sidiği denilen meander yanışı görülmektedir.

Kilimin Hikâyesi: Duvara asılmak amacıyla dokunan kilimin nerede ve ne zaman dokunduğuna dair kesin bilgi olmamakla birlikte 19. yüzyılın sonlarına doğru Kars-Sarıkamış ilçesinde dokunduğu tahmin edilmektedir. İsmini vermek istemeyen kaynak kişi, kilimin dedesinden babasına kaldığını, sonrasında ise kendisine verildiğini belirtmiştir. Kaynak kişi Ankara'da yaşamaktadır. Dede yadigârı kilimi de evinde saklamaktadır.

Kaynak Kişi: İsim saklı tutulmaktadır.

Fotoğraf 4: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 3 (Fotoğraf 4) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyü / **Tarihlendirme:** 1970

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 140 cm x 230 cm

Renkler: Mavi, kızıl, siyah, kırmızı, bordo, turuncu, pembe, beyaz, mavi, yeşil, krem rengi, gri

Kompozisyon: Ana motifi mavi renkli zemine yerleştirilen aslan figürü oluşturmaktadır. Aslan bu örnekte ayakta ve sağa yürür pozisyondadır. Zemin boşlukları etrafı yapraklarla çevrili gül motifleriyle süslenmiştir. Aslanın sol ayağının altında "H" harfi bulunmaktadır. Kenar suyu meander süslemelidir.

Kilimin Hikâyesi: Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyü'nde bulunan aslanlı kilim köylü kadınlar tarafından imece usulü dokunmuştur. Kilim sahibi Münüre Yılmaz kendi eğirdiği yünleri iplik haline getirerek dokuma hazırlığına başlamıştır. Naime Karaman, Günnar Karaman Gedik, Şaizzem Gedik ve Mafire Karaman'ın el emeği göz nuru kilim kısa sürede tamamlanarak tezgâhtan çıkarılmıştır. Naime Karaman, Münüre Yılmaz'a kendinden bir hatıra bırakmak istemiş ve aslanın sol ayağının altına hatıranın baş harfi "H" harfini işlemiştir. Münire Yılmaz'ın duvarına asılı olarak kullandığı kilim vefatından sonra oğlu Çakır Yılmaz'a kalmış ve bu defa da oğlunun duvarını süslemiştir.

Kaynak Kişi: Çakır Yılmaz, 1955 doğumlu, Emekli

Fotoğraf 5: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 4 (Fotoğraf 5) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyü / **Tarihlendirme:** 1973

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 155 cm x 255 cm

Renkler: Krem rengi, kızıl, kırmızı, pembe, yeşil, beyaz, siyah, mor, camgöbeği, mavi

Kompozisyon: Ana motifi krem renkli zemine yerleştirilen aslan figürü oluşturmaktadır. Aslan bu örnekte ayakta ve sağa yürür pozisyondadır. Aslanın iki yanında dalları ortaya uzanan ağaç yanışı yer almaktadır. İki renkli yapraklar ağaç dallarını süslemektedir. Camgöbeği renkli çimenler ve etrafı yapraklarla çevrili güller kilimi renklendiren diğer motiflerdir. Aslanın sol ayağının önünde ve zemin üst boşluğunda "H" harfi, sol ayağının arkasında ise 1973 tarihi görülmektedir. Kenar suyu süslemesi diğer örneklerden farklı olarak siyah ve mavi renkli ipliklerle çevrelenmiştir.

Kilimin Hikâyesi: Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyü'nde bulunan kilim Suna Yılmaz'ın kızına çeyiz hediyesidir. O dönemde her evde olduğu gibi Yılmaz ailesinin de evlerinde dokuma yapmak için ayrılan bir oda bulunmaktaydı. Unutulmaz sohbetlerin şahidi odalarda çok değerli kilimler dokunur ve çeyizlerin en değerlileri arasında yerini alırdı. Suna Yılmaz evlilik çağına gelen kızı Sidret Yılmaz, komşuları Nazimet Top ve Şaizzem Gedik ile birlikte tezgâh başına geçerek kızına bir aslanlı kilim dokumuştur. Aslanın sol ayağının önünde ve zemin üst boşluğunda bulunan H harfi Nazimet Top ve Şaizzem Gedik'in dokuma sahibine hatırasıdır. "H" hatıranın baş harfidir. Aslanın sol ayağının arkasına yer alan "1973" kilimin yapıldığı yılın hatırlanması adına eklenmiştir. Sidret Yılmaz anne yadigârı kilimi oğlu Serkan Yılmaz'a hediye etmiştir. Serkan

Yılmaz rahmetli anneannesi Suna Yılmaz'dan annesine, annesinden kendine kalan kilimi sandıkta korumaktadır.

Kaynak Kişi: Serkan Yılmaz, 1984 doğumlu, Mühendis

Fotoğraf 6: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 5 (Fotoğraf 6) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyü / **Tarihlendirme:** 1974

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 150 cm x 250 cm

Renkler: Krem rengi, kızıl, kahverengi, siyah, kırmızı, mor, pembe, sarı, beyaz, mavi, gri

Kompozisyon: Krem renkli zeminde, kızıl aslan figürü yer almaktadır. Aslan bu örnekte ayakta ve sağa yürür pozisyondadır. Aslanın iki yanında natüralist tarzda iki ağaç motifi bulunmaktadır. Ağaç dallarında iki renkle gölgelendirilen yaprak yanışları yer almaktadır. Zemin boşlukları etrafı yapraklarla çevrili gül motifleriyle süslenmiştir. Kenar suyu meander süslemelidir.

Kilimin Hikâyesi: Gaziler (Bardız) doğumlu Nuran Gedik Erzurum-Şenkaya-Göreşken Köyüne 1974 yılında gelin gitmiştir. Köye yeni gelen geline hoş geldin hediyesi olarak ya bir kurban kesilir, ya da değerli bir hediye verilirdi. Nuran Gedik'in kayınvalidesi Fatma Gedik de bu adeti bozmamış ve gelinine "evimize hoş geldin, bu seneki koyunları senin için kırkalım ve sana bir aslanlı kilim dokuyalım" demiştir. O sene kendi koyunlarından kırktığı yünleri yıkayıp eğirdikten sonra kelep haline getirmiş ve yörede verep denilen küçük ağaç parçası üzerine sararak kilim dokumaya başlamıştır. Kayınvalide, gelin ve komşu Mafire Karaman'ın imece usulü dokuduğu kilim rahmetli Fatma Gedik'in hatırası olarak evin duvarını süslemektedir.

Kaynak Kişi: Nuran Gedik, 1956 doğumlu, Ev hanımı

Fotoğraf 7: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 6 (Fotoğraf 7) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Gezenek Köyü / **Tarihlendirme:** 1990

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 200 cm x 300 cm

Renkler: Siyah, kahverengi, krem rengi, gri

Kompozisyon: Oldukça az rengin kullanıldığı kilimde ana motifi orta zemine yerleştirilen aslan figürü oluşturmaktadır. Aslan bu örnekte ayakta ve sağa yürür pozisyondadır. İki yanında natüralist tarzda iki ağaç motifi yer almaktadır. Kaynak kişi bu ağacın çam olduğunu belirtmiştir. Düz olarak uzanan dallar üzerindeki kuşlar dokumaya hoş bir görünüm kazandırmıştır. Zemin boşlukları etrafı yapraklarla çevrili gül ve rastgele yerleştirilen dört yapraklı çiçek motifleriyle süslenmiştir. Zemin üst boşluğunda "H" ve ters "R" harfi yer almaktadır. Kenar suyu sarmaşık görünümlü yaprakların arasına yerleştirilen çiçeklerle süslenmiştir.

Kilimin Hikâyesi: Turan Erdoğan Erzurum-Şenkaya-Gezenek, Rane Erdoğan Şenkaya-Yeşilkaya doğumludur. Birbirleriyle görücü usulü tanıştırılan çift 1990 yılında evlenmişlerdir. Yörede eski zamanlarda neredeyse her genç kızın çeyizinde bir aslanlı kilim bulunurdu. Kızlar birbirleriyle yarışırcasına kilim dokur ve hünerlerini bu şekilde gösterirlerdi. Rane Erdoğan da geleneği bozmamış ve eşine hediye olarak bir aslanlı kilim dokumuştur. Zemine de Rane'nin Hediyesi anlamına gelen "R" ve "H" harflerini işlemeyi unutmamıştır. Zemini çoğunlukla kendisinin dokuduğunu belirten Rane Erdoğan komşuları Gülizar Demirci ve Yenigül Demirci'nin yardımı ile dokumayı on sekiz günde tamamlamıştır. Kullanılan tüm iplikler koyunun kendi yünüdür. Dokunduğu tarihten itibaren duvardan hiç indirilmeyen kilim oldukça sağlam durumdadır.

Turan Erdoğan kilimin kendisi için çok kıymetli ve özel olduğunu belirtmiştir.

Kaynak Kişi: Rane Erdoğan, 1966 doğumlu, Ev hanımı / Turan Erdoğan, 1966 doğumlu, Çiftçi

Fotoğraf 8: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 7 (Fotoğraf 8) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Gaziler Köyü / **Tarihlendirme:** 1946

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 250 cm x 350 cm

Renkler: Mavi, kızıl, kahverengi, siyah, kırmızı, bordo, pembe, krem rengi, gri

Kompozisyon: Kök boya ile renklendirilen mavi zeminde, kızıl renkli aslan figürü yer almaktadır. Aslan burada diğer örneklerden farklı olarak sola yürür pozisyondadır. İki yanında natüralist tarzda iki ağaç motifi görülmektedir. Kahverengi ve krem renkli yapraklar ağaç dallarına hareket kazandırmıştır. Zemin boşluklarına yerleştirilen gül motifleri diğer bezeme unsurlarıdır. Kenar suyu meander süslemelidir.

Kilimin Hikâyesi: Behçet Pehlivan, Erzurum-Şenkaya-Gaziler Köyü, 1926 doğumludur. Köyde dokumacılığın yaygın olduğu dönemlerde Behçet Pehlivan 20'li yaşlarındaydı. O dönemde köyün genç kızları bir araya gelerek dokuma yapar, hem çeyizlerine koyar hem de eşe dosta satarak para kazanırlardı. Behçet Pehlivan da evinin ihtiyacı olduğunu düşüncesiyle köyün kızlarına kendi koyunlarından kırktığı yünle bir aslanlı kilim dokutturmuştur. Tamamı kök boya olan kilimin birçok bölümü koyunun kendi yünüdür. Behçet Pehlivan'ın yıllarca evinin duvarından hiç indirmediği kilim, vefatından sonra oğlu Mustafa Pehlivan'a kalmıştır. Babasından yadigâr kilimi sandıkta saklayan Mustafa

Pehlivan, kilimin güvelenmemesi için arada çıkararak havalandırdığını belirtmiştir.

Kaynak Kişi: Mustafa Pehlivan, 1975 doğumlu, Memur

Fotoğraf 9: Aslanlı kilim genel görüntüsü (Elver arşivi, 2024).

Örnek 8 (Fotoğraf 9) Teknik, Renk ve Kompozisyon Özellikleri

Türü: Duvar kilimi

Yöresi: Erzurum-Şenkaya-Kaynak Köyü / **Tarihlendirme:** 1983

Durumu: Sağlam

Tekniği: Kilim / **Malzeme:** Çözgü: Pamuk, Atkı: Yün

Boyutları (enxboy): 145 cm x 240 cm

Renkler: Mavi, sarı, yeşil, kahverengi, gri, pembe, beyaz, mor, siyah

Kompozisyon: Zeminde diğer örneklerden farklı olarak aslan ve kaplan yanışı bir arada görülmektedir. Ayakta, sabit duran aslanın ağzı kapalı, görünümü sakindir. Kaplan ise oturur vaziyettedir. Sarı rengin hâkim olduğu zemin; yeşil çimenler, renkli çiçekler, kahverengi dağlar, mavi gökyüzü ve iki yanda bulunan ağaçlar ile gerçeğine oldukça benzer görünümdedir. Kenar suyu meander süslemelidir.

Kilimin Hikâyesi: Nermin Terzi, Suzan Terzi ve Ayşe Terzi kardeşler Erzurum-Şenkaya-Kaynak Köyü doğumludur. Yörede dokumacılığın yaygın olduğu dönemlerde üç kardeş çeyizleri için kilim dokumak istemiş ve kendi koyunlarından kırkılan yünleri eğirerek iplik haline getirmişlerdir. Nermin Terzi iplikleri tamamen kök boya ile renklendirdiğini fakat zeminde bulunan sarı renk dışında hangi bitkiyi kullandığını hatırlamadığını dile getirmiştir. Sarı rengi ise soğan kabuğundan elde etmiştir. İplikler hazırlandıktan sonra her kardeşe bir kilim dokumak amacıyla tezgâh başına geçilmiş ve maharetli ellerle kilimler kısa sürede tamamlanmıştır. Nermin Terzi aslanla kaplanın bir arada bulunduğu kilim motifini evlerinde bulunan bir kırlentten bakarak çıkardığını ve bu kilimi severek kullandığını belirtmiştir. Kilim duvara asılı

olarak kullanılmaktadır. Tamamı kök boya ile renklendirilen ipliklerin bazıları koyunun kendi yünüdür.

Kaynak Kişi: Nermin Terzi, 1947 doğumlu, Ev hanımı

4. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Kaynak tarama sonucunda, aslan figürlü kilim örneklerine Erzurum ve Kars ilinin farklı yörelerinde rastlanmıştır. Sarıkamış Yayıklı Köyü'nde bulunan kilimde aslan sola yürür pozisyondadır. Aslanın iki yanında bulunan ağaçlar yaprak yanışlarıyla hareketlendirilmiştir. Ağacın üzerinde turuncu ve kırmızı rengin birlikte kullanıldığı iki adet kuş yanışı yer almaktadır. Krem renkli zemine uygulanan gül yanışları kilime renk kazandırmıştır. Siyah zeminli kenar suyu dal bağlantılı çiçekler ile süslenmiştir (Fotoğraf 10). Benzer motifli bir başka örnek ise Sarıkamış Yeniköy'de tespit edilmiştir. Fotoğraf 10 ile hem zemin, hem de kenar suyu kompozisyonu bakımından oldukça benzer olan kilimde zemin renginin gri tonda olması farklılık oluşturmaktadır (Fotoğraf 11). Bu iki örnek makaledeki Örnek 2. de verilen Kars-Sarıkamış kilimiyle yakın benzerliktedir. Bardız yöresinde bulunan örnekte ise aslanın yönü sağa dönük vaziyettedir. Düz uzanan dallar üzerinde bulunan yapraklar küçük ve sıktır. Fakat dokumaya asıl farklılığı veren laciverte yakın mavi zemin rengidir. Pembe tonlarında gül yanışları koyu renkli zeminde daha dikkat çekici hale gelmiştir. Kenar suyu meander bezemelidir (Fotoğraf 12).). Örnek 2, Örnek 3, Örnek 5, Örnek 7 ve Örnek 8'in kenar suyu da meander motiflidir. Bir başka örnek ise Sarıkamış yöresinde dokunan krem zeminli duvar kilimidir. Zeminde sola yürür pozisyonlu aslan figürü yer almaktadır. İki yanında dalları ortaya uzanan ağaç dalları yapraklarla hareketlendirilmiştir. Dallar üzerinde gagaları aşağı bakan iki adet kuş bulunmaktadır. Zemin boşluklarında farklı renklerde gül yanışları yer almaktadır. Kenar suyuna yakın haldeki sıralı güller incelenen örnekler ile farklılık oluşturmaktadır. Zeminde kilimi dokuyan kişinin adı ve soyadı olduğu tahmin edilen yazı görülmektedir. Silik görünümden dolayı ne yazdığı belirlenememiştir. Kenar suyu kırık yapraklar arasına yerleştirilen renkli çiçekler ile süslenmiştir (Fotoğraf 13). Karabağ bölgesinde dokunan kilimde, aslan figürü siyah renkli zemin görünümünden dolayı daha belirgin şekildedir. Bu örnekte aslanın sola dönük olduğu görülmektedir. İki yanında yaprakların yoğun uygulandığı ağaçlar yer almaktadır. Zemin boşlukları diğer örneklerde olduğu gibi gül yanışları ile süslenmiştir. Dokumanın kenar suyu soluk renklerinden dolayı net anlaşılmasa da dikkatli bakıldığında suyolu yanışlı olduğu görülmektedir (Fotoğraf 14).

Bu değerlendirmelerden anlaşıldığı gibi yayın taramasında tespit edilen aslan figürlü duvar kilimleri ile (Fotoğraf 10, Fotoğraf 11, Fotoğraf 12, Fotoğraf 13 ve Fotoğraf 14) metin içinde verilen duvar kilimlerinin (Örnek 2, Örnek 3, Örnek 4, Örnek 5, Örnek 6 ve Örnek 7) ana motifleri tek aslan, iki yanında gül ağacı, dallara konmuş kuşlar ve zemindeki gül çiçekleridir. Aslanlı duvar kilimleri Kars-Sarıkamış ve Erzurum-Bardız kilimleri içinde önemli bir grubu oluşturmaktadır.

Fotoğraf 10: Aslan figürlü kilim, Sarıkamış Yayıklı Köyü (Parlak ve Ergüder, 2010: 196-197).

Fotoğraf 11: Aslan figürlü kilim, Sarıkamış Yeniköy (Eroğlu, 2023: 898).

Fotoğraf 12: Aslanlı kilim örneği, Bardız (Aydın, 2022: 140).

Fotoğraf 13: Aslanlı kilim örneği, Sarıkamış (Taşkaynatan, 2011: 43).

Fotoğraf 14: Aslanlı kilim dokuma, Karabağ (URL-2).

Sonuç

Erzurum ve Kars yörelerinde tespit edilen kilimlerin ana motifini güç, kuvvet, savaş, zafer, yiğitlik simgesi gibi birçok anlam barındıran aslan figürü oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında sekiz adet aslan yanışlı kilim; tarihlendirme, malzeme, teknik, renk ve kompozisyon özellikleri ile tanıtılmıştır. İncelenen kilimlerin çoğunluğu Erzurum Şenkaya ilçesine bağlı köylerde tespit edilmiştir. Yaklaşık yüz yıllık bir tarihi geçmişe sahip olan kilimler 120-250 cm. eninde, 210-350 cm. boyunda, değişen ebatlardadır. Çözgüde yün ve pamuk, atkıda ise tamamen yün malzeme kullanıldığı belirlenmiştir. Renkli yün atkı ipliklerinde koyun yününün doğal renkleri kullanıldığı gibi bitkisel boyamalar da yapıldığı kaynak kişilerce ifade edilmiştir. Kilimler verep denilen küçük ağaç parçası üzerine sarılan renkli atkı iplikleriyle dokunmuştur. Çoğunluğu duvara asılı olarak kullanılan kilimler yörede "karyola arkası" veya "ferde" olarak bilinmektedir. Kullanılan renkler; zeminde kahverengi, mavi, krem rengi ve siyah

bezemede; kahverengi, hardal sarısı, siyah, kımızı, bordo, pembe, turuncu, beyaz, mavi, camgöbeği, kızıl, yeşil, krem rengi, gri, mor, sarı ve bu renklerin tonlarıdır. Çoğunluğu sağlam durumdaki örneklerin bir tanesi ikiye kesilmiş vaziyettedir.

Aslanlar birçok örnekte ayakta, sağa ve sola yürür pozisyondadır. Baş çevresi yelelerle kaplı erkek aslanların çoğunluğunun ağızları açık vaziyettedir. Bir örnekte aslan ve kaplan yanışı bir arada verilmiştir. Bir başka örnekte ise iki aslanın karşılıklı oturur vaziyette olması farklılık oluşturmaktadır. Kilimler yörede "Aslanlı Kilim veya "Bardız Kilimi" olarak da bilinmektedir. Bardız kilimlerinin ana motifi olan gül yanışı birçok kilimin zemin süslemesinde görülmektedir. Diğer bezeme unsurları; ağaç ve kuştur. Kenar suyu süslemesine yörede yelen denilmektedir. İncelenen örneklerin çoğunun yeleni yörede menderes ve sığır sidiği olarak bilinen meander süslemelidir. İki örneğin kenar suyunda dal bağlantılı çiçek yanışı görülmektedir.

Farklı yörelerde tespit edilen aslan figürlü kilimlerle benzerlik karşılaştırılması yapılmıştır. Benzer örneklerin çoğunluğu Sarıkamış yöresinde tespit edilmiştir. Bardız ve Karabağ'da bulunan iki kilim diğer benzer örneklerdir. Kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda kilimlerin ortak hikâyesi, damada hediye olarak dokunması ve gelin odası duvarına asılmasıdır.

Bir zamanlar çeyizlerin vazgeçilmez eşyası olan aslanlı kilimler giderek önemini kaybetmektedir. Ulaşılan örnekler ise belirli sayıyı geçmeyecek kadar az sayıdadır. Bu çalışmanın; unutulma tehlikesi altında olan örneklerin gün yüzüne çıkarılması ve yeni araştırmalara kaynak oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açıkel, Y. (2018). Hz. Peygamber-gül ilişkisi ve ilgili rivayetlerin değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 71-103.

Akpınarlı, H. F. - Üner, İ. (2017). İç Anadolu bölgesi halılarında görülen figüratif sembol ve motifler. *Art-E Sanat Dergisi*, 10 (20), 630-651.

Aslanapa, O. (2005). *Türk halı sanatının bin yılı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Aydın, T (2022). *Türk halı ve düz dokumalarında kullanılan sembolik motifler ve kültürel kökenleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Birdoğan, N. (1991). *Alevilerin büyük hükümdarı Şah İsmail Hatai*. İstanbul: Can Yayınları.

Can, M. (2019). Türk işleme sanatında gül motifi. *International Journal of Eurasian Education and Culture*. 4 (6), 51-61.

Cengiz, A. (2016). Türk mitolojisindeki kozmik aslan figürü ve Bâkî divanındaki yansımaları. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 47-57.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2019). *Kozmolojik, mitolojik, astrolojik dini ve edebi tasavvurlara göre Türk sanatında hayvan sembolizmi: Proto-Türk devrinden, MS 14. yüzyıla kadar efsanevi ve yırtıcı hayvanların sembolizmi üzerine bir deneme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ergüder, A. A. (2011). Şenkaya yöresi'nde Bardız, Goşken ve Şabani dokumaları. *Arış Dergisi*, 6, 40-59.

Eroğlu, A. A. (2022). Sarıkamış kilimleri. *Arış Dergisi,* 20-21, 275-297.

Eroğlu, A. A. (2023). Kars kilimleri. *Türk Kilimleri Kilim, Cicim, Zili, Palas. Cilt II*, (ed.: Aysen Soysaldı), 885-928, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Gökyay, O. Ş. (2000). *Dede Korkut hikâyeleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Görgünay Kırzıoğlu, N. vd. (1999). *Cumhuriyetimizin 75. yılında Kars*. Ankara: Önder Matbaacılık.

Karayel, S. E. - Albayrak, A. (2020). Alevi-Bektâşi inanç sisteminde hayvanlarla ilgili mitolojik unsurlar. *Turkish Academic Research Review*, 5 (3), 438-455.

Kılıçkan, H. (2004). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk bezeme sanatı ve örnekleri*. Ankara: İnkılap Kitabevi.

Korkmaz, E (1996). *Pir Sultan Abdal divanı*. İstanbul: Ant Yayınları.

Köprülü, M. F. (1993), Arslan. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 1, 598-609, İstanbul: Mili Eğitim Basımevi,

Levent, A. (2022). Pazırık halısındaki figürlerin ve motiflerin göstergebilimsel çözümlenmesi. *International Social Sciences Studies Journal*, 8(96), 870-880.

Öztürk, Ş. (2019). Türk kültüründe aslan. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 18-39.

Pala, İ. (2005). *Hz. Muhammed (sav) için bülbülün kırk şarkısı*. İstanbul: Kapı Yayınları

Parlak,T. - Ergüder, A. A. (2010). *Bardız kilimleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Soysaldı, A. (2009). *Düz dokuma teknikleri ve teknik desen çizimleri.* Ankara: Atatürk Kültür Mekezi.

Taşkaynatan, H (2011). *Sarıkamış ve çevresi düz dokumaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tekin, B. B. (2012). Safevî dönemi 16. yüzyıl aslan tasvirli mi'râc minyatürleri: Şah İsmail Hatâî'nin yaklaşımı açısından bir değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (64), 97-114.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://sozluk.gov.tr (Erişim: 13 Ağustos 2024)

URL-2: https://sohoantiq.com/aslan-figurlu-el-dokuma-karabag-kilimi (Erişim: 5 Mayıs 2024)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Birsen Barak, Erzurum, 1959, Lise, Ev hanımı. (Görüşme: 15.07.2023)

KK-2: Çakır Yılmaz, Erzurum, 1955, Lise, Emekli. (Görüşme: 10.07.2024)

KK-3: Mustafa Pehlivan, Erzurum, 1975, Lisans, Memur. (Görüşme: 11.07.2024)

KK-4: Nermin Terzi, Erzurum, 1947, İlkokul, Ev hanımı. (Görüşme: 10.07.2024)

KK-5: Nuran Gedik, Erzurum, 1956, İlkokul, Ev hanımı. (Görüşme: 12.07.2024)

KK-6: Rane Erdoğan, Erzurum, 1966, İlkokul, Ev hanımı. (Görüşme: 10.07.2024)

KK-7: Serkan Yılmaz, Erzurum, 1984,Yüksek Lisans, Mühendis. (Görüşme: 10.07.2024)

KK-8: Turan Erdoğan, Erzurum, 1966, ortaokul, Çiftçi. (Görüşme: 10.07.2024)

Extended Summary

Anatolian motifs have a deep-rooted richness. Since the beginning of time, human beings have felt the need to express their feelings, beliefs, life stories, values, dreams, future, etc. As a means of expressing these feelings, they have resorted to motif language and have benefited from these motifs using the resources at hand. It is possible to evaluate the motifs used in Anatolian weavings under different headings as geometric, vegetal, animal, figurative, symbolic (abstract) and written. The lion figure we encounter in kilim weavings is in the animal motifs class. The lion is one of the most powerful animals found in nature. The lion figure can have many different meanings in different cultures. However, it is generally accepted as a positive symbol with the qualities attributed to it such as power, victory, war, good defeating evil, protection, strength and power.

In the study; eight hand-woven kilims with lion figures detected in the Erzurum and Kars regions, where kilim weavings have an important place, were examined. The majority of the kilims examined were detected in villages affiliated to the Şenkaya district of Erzurum. The rugs are 120-250 cm wide and 210-350 cm long, with varying dimensions. These examples are introduced with their dating, material, technique, color and composition features. In addition, the story of the rugs is conveyed in line with the information received from the source persons. The subject is strengthened by comparing the similarities with the lion-figured rugs identified in different regions. The majority of similar examples have been identified in Sarıkamış region rugs. Bardız and Karabağ rugs are other examples with lion figures.

The main area of use of rugs is as wall hangings. In the region, such rugs are known as "bedstead back" or "ferde". However, a rug used as a sofa cover was also encountered among the examples. Most of the examples are in good condition, one of which has been cut in two.

It was determined that the examined examples date back to the end of the 19th century and continued to be woven until the mid-20th century. It was observed that wool was used as the weft thread, and completely wool was used in the warp in old examples and cotton was used in those woven in the mid-20th century. By evaluating the color, material and technical features and in line with the information received from the sources, it was concluded that the oldest of the rugs had a history of approximately one hundred years. It is seen that brown, blue, cream and black were used in the background and brown, mustard yellow, black, red, burgundy, pink, orange, white, blue, cyan, red, green, cream, gray, purple, yellow and the tones of these colors were used in the decoration. The natural colors of sheep wool were used in the weft threads. In addition, it was determined that vegetable dyes were used in line with the information provided by the sources.

The main motif in the rugs is a large-sized lion figure placed in the middle ground. For this reason, it is mostly known as a lion rug in the region. It is also among the information provided by the sources that it is called a Bardız rug. In the majority of the examined examples, the lion figure is in a standing and walking position. Other motifs seen in the ground spaces are; They are colorful roses of various sizes, trees and bird figures that are thought to be nightingales. The use of these motifs together shows that the lion is intertwined with natural life.

Most of the examined examples have meander decoration on the edge of the water. This motif is known as meander and cow urine in the region. A branch-connected flower burn is seen on the edge of two examples.

Lion-motif rugs, which have a very original composition feature specific to the region, were once among the indispensable items of dowries. Since having these rugs in the dowry increased the prestige of the family, every mother would weave or have a lion-figured rug woven for her daughter. Today, however, such rugs are very few in number. This shows that lion-figured rugs, which are an important cultural treasure, are in danger of being forgotten.

A comprehensive field study was conducted on the lion-figured rug samples identified in the Erzurum and Kars regions and it was aimed to make a significant contribution to the subject. The fact that there are few studies on lion-figured rugs is important in terms of providing resources for new research. The importance of the lion figure in Anatolian Turkish culture and its place in the Anatolian Bektashi tradition also increases the importance of the subject.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Etik Komisyonu. Evrak Tarih ve Sayısı: 24.10.2024-303474/*Ankara Hacı Bayram Veli University Ethics Commission. Document Date and Number: Ankara Hacı Bayram Veli University Ethics Commission. Document Date and Number: October 24, 2024-303474*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Birsen Barak, Çakır Yılmaz, Mustafa Pehlivan, Nermin Terzi, Nuran Gedik, Rane Erdoğan, Turan Erdoğan ve Serkan Yılmaz'a teşekkürler./ *Thanks to Birsen Barak, Çakır Yılmaz, Mustafa Pehlivan, Nermin Terzi, Nuran Gedik, Rane Erdoğan, Turan Erdoğan and Serkan Yılmaz.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Her iki yazar da makaleye eşit oranda katkı sağlamıştır./*Both authors contributed equally to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1550377
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 424-448.

Araştırma Makalesi
Research Article

ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA PENÇ MOTİFİ

♦

PENÇ MOTIF IN ANATOLIAN SELJUK ART

Hamide Nur ÖZSOY*

ÖZ: Türk sanatının kökenleri yüzyıllar öncesine dayanır. Sağlam ve derin temeller üzerine kurulan sanatımız, farklı medeniyetlerin kültürüyle yoğrulmuş, dünya sanat tarihine yön vermiştir. Anadolu Selçuklular dönemi eşsiz eserlerinin ortaya çıktığı dönemlerden birisidir. Muhteşem desen tasarımlarının, özellikle geometrik bezemelerin ağırlıkta olduğu görülür. Kompozisyonlarda stilize bitkisel ve hayvansal figürler de kullanılmıştır. Bitkisel grup içinde yer alan penç motifleri çiçeklerin tepeden görünüşlerinin stilize biçimleridir. Çalışmada Anadolu Selçuklular'dan günümüze ulaşmış maden, dokuma, deri, taş, ahşap ve çini eserler incelenmiştir. İlk bakışta geometrik bir şekil gibi gözüken ve çiçek motifi olabileceği düşünülmeyen figürlerin tabiattaki benzerinin bulunması amaçlanmıştır. Motiflerin bitkilerden esinlenilerek yapılmış olabileceği ispat edilmek istenmiştir. Bu amaçla penç motifi olduğu düşünülen birçok eser incelenmiş, ancak burada sadece 19 tane tarihi esere yer verilebilmiştir. Çiçekler ve motiflerin kıyaslanmasında taç yaprak sayıları ve şekilleri temel alınmıştır. Figür ve tabiattaki benzeri yanyana getirilmiş, benzerlikleri gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sonunda motifler tablo şeklinde gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu Sanatı, Anadolu Selçuklu, Sanat, İslam Sanatı, Çiçek Motifi

ABSTRACT: *The origins of Turkish art date back centuries. Our art, founded on solid and deep foundations, has been shaped by the culture of different civilizations and has influenced the history of world art. The Anatolian Seljuks period is one of the eras when unique works emerged. Magnificent pattern designs, especially geometric ornaments, are seen to be predominant. Stylized plant and animal figures were also used in the compositions. Penç motifs, which are included in the plant group, are stylized forms of top-down views of flowers. In the study, metal, textile, leather, stone, wood and tile works that have survived from the Anatolian Seljuks to the present day were examined. The aim is to identify natural counterparts of certain figures that initially appear as geometric shapes and are not immediately recognized as floral motifs. It aims to prove that these motifs may have been inspired by plants. For this purpose, many works thought to be penç motifs were examined, but only 19 historical works could be included here. The comparison of flowers and motifs was based on the number and shape of petals. The motif and its similarity in nature were brought together and their similarities were tried to be revealed. At the end of the research, the motifs are shown in a table form.*

Keywords: *Seljuk Art, Anatolian Seljuk, Art, Islamic Art, Flower Motif*

* Dr. Öğr. Üyesi-Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/İstanbul-ozsoy.nur@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5471-5576)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türkler Anadolu'ya yerleştiklerinde zengin bir kültür mirası ile karşılaşmış, asırlar öncesinden gelen sanatsal birikimlerini Anadolu ve çevresinde hüküm süren medeniyetlerin izleriyle birleştirerek ölümsüz eserler ortaya koymuşlardır. Sanatımızın ilk örnekleri Orta Asya Türk sanatından günümüze ulaşan eserlerde görülür. Sanatımız, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar'la başlamış, Gazneliler'den sonra Büyük Selçuklu eserleriyle sürmüştür. Anadolu Selçuklular, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan sonra ise Türkiye Cumhuriyeti ile ilerlemiş ve günümüze dek ulaşmıştır.

Anadolu Selçuklular sanat tarihimize damga vurmuş bir dönemdir. Bu dönemden günümüze ulaşan birçok eser mevcuttur. İlk çağlardan bu yana hayatımızı güzelleştiren çiçek motiflerinin Anadolu Selçuklu eserlerinde de yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Birbirinden farklı biçimlerde tarasarlanan stilize motifler bulundukları yapı ya da malzemeye güzellik katmışlardır. Türklere ait en eski eşyalarda bile görülen stilizasyonla sanatçılar, doğayı gözlemlemiş ve şekilleri sadeleştirip, hayal güçleriyle birleştirerek yorumlamışlardır. Anadolu Selçuklular'da bitkisel öğelere mimarî yapıların gerek dış gerekse iç bölümlerinin bezemesinde yer verildiği görülür. Tezyin edilmiş el yazması eserler, kitap kapakları, çini, seramik ve alçı eserler, taş ya da ahşaptan yapı malzemeleri ile günlük kullanım eşyalarında çiçek figürlerine rastlanmıştır. Bunların yanı sıra maden sanatının çok güzel örneklerinin bulunduğu birçok eserin bezemesinde de çiçekler desenlerde yerini almıştır.

1. Anadolu Selçuklularda Sanat

Anadolu Selçuklarda sanat, milâttan önceki asırlara dayanan atalarından gelen gelenekler, düşünce ve inanç yapılarıyla yoğrulmuştur. Selçuklu döneminin fikir yapısını, edebiyat ve el sanatlarını Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş Veli, Sultan Veled, Muhyiddin İbnü'l Arabî, Mevlânâ Celaleddîn Rûmî gibi düşünürlerin oluşturduğu bilinmektedir (URL1).

Selçuklular Bizans'a karşı zafer kazanmışlar ve sonrasında Anadolu Selçuklu Devleti 1077 yılında kurulmuştur. Selçuklular Orta Asya sanat unsurları ile İslâm kültürünü sentezleyerek, kendilerine has yepyeni bir sanat tarzı geliştirmişlerdir ve iki asırdan fazla sürede Anadolu sanatında birçok esere imza atmışlardır (Özkeçeci, 2007: 36-37). 13. yüzyılda Moğol saldırıları yüzünden kaçan sanatçılar Anadolu'da çalışma imkanı bulmuşlar ve Anadolu Selçuklu sanatına tarzlarıyla farklılıklar getirmişlerdir (Süslü, 2007: 182).Anadolu Selçuklular eserleriyle sanat tarihimizde önemli bir yer edinmişlerdir.

Anadolu Selçuklulardan günümüze ulaşan yazma eserlerde Uygur, Sâsânî, Bizans sanatlarıyla İslâm kültürünün etkileri görülür. 13. yüzyılda Alaaddin Keykubat zamanında en parlak devrini yaşayan Selçuklular'da Konya devlet merkezi durumundadır. Konya aynı zamanda kültür ve sanatın da kalbi konumunda olmuştur. Saraya bağlı çalışan nakkaşhanede

birbirinden kıymetli eseler ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar kitap sanatlarında farklı bir tarzın gelişmesine de olanak sağlamıştır. Taş ve ahşap eserlerde zencerekler, geometrik bezemeler muhteşem güzelliktedir. Zencereklerde alttan-üstten dolanan kıvrımlar ve köşeler bu devre damga vurmuşlardır (Birol,2009: 37-41).

12. yüzyılın sonlarından itibaren alçı, ahşap, çini ve maden malezemelerden oluşturulmuş sanat eserlerinde Anadolu Selçuklular'a özgü desenler yer almaktadır. Mimarî alanlarda görülen insan, bitki ve hayvan figürleri ile geometrik bezemelerin el yazması eserlerde fazla kullanılmadığı görülür. Genellikle helezonik rumi kıvrımları, yuvarlak şemseler, çok kollu yıldızlar, geçmeler ve geometrik tezyinatlara rastlanmıştır (Tanındı, 2009: 246).

Anadolu Selçukluklar birçok mimarî eser ortaya koymuşlardır. Bunlar arasında kervansaray, cami, medrese, türbe, köşk, han, hamam ve köprü gibi farklı işlevlere sahip aynı zamanda birbiri ile bağlantılı yapılar vardır. Türkler yaşamlarını kolaylaştıracak, ihtiyaçlarına cevap verecek ve çok sağlam eserler ortaya koymuşlardır. Bunun yanı sıra yaptıkları herşeye sanatsal bir dokunuş eklemeyi ihmal etmemişlerdir.

Görkemli mimarî yapılardaki taş ve çini desenlerin, inşa edilen binanın yakınında hazırlandığı, sanatçıların birlikte çalışarak eserleri ortaya çıkardıkları bilinmektedir. Ayrıca Kayseri, Sivas ve Konya gibi şehirlerde çini fınlarının kullanılarak çinilerin pişirildiği de günümüze ulaşan eselerden anaşılmaktadır (Etrhem, 1947: 294).

Selçuklu mimarisindeki desenlerde kullanılan motifler, halı ve dokumalardaki figürlerle benzer oldukları görülür. Örgüler, düğümler ve yuvarlak hatlar bu dönemin figürleridir.

Desenlerinde birbirini kesen altıgen, sekizgenler, gamalı haçlar, madalyonlar, rozetler, mukarnaslar, yıldızlar, düğümler kullanmışlardır. İnsan, melek, ve hayan motifleri de bezemelerde görülür. Rumi motifinin oldukça yaygın biçimde kullanılması dikkat çeker. Hatâyî, penç ve hayat ağaçlarının yanında farklı bitkisel unsurlara da sanatlarında yer vermişlerdir. Anadolu Selçuklular, fethedilen yerlerdeki toplumlarla kaynaşma, İslâmiyet ve yerleşik hayatın getirdiği farklı unsurlarla birlikte hayatlarını şekillendirmeye çalışmışlardır (Özkeçeci, 2007: 36-37).

Anadolu Selçuklu eserlerinde Orta Asya Türk sanatının izleri görülür. 13. yüzyılda Anadolu'da sosyal, siyasî ve kültür alanında gelişmeler yaşanmıştır. O devirde bir sanatkar atölyesinin varlığından söz edilebilir, örneğin Kubadabad Sarayı çinilerinin grup halinde birlikte çalışan ustaların yaptığı anlaşılmaktadır. O yüzyıllarda Anadolu'da 36 civarında sanatçı olduğu düşünülmektedir. Eserlerini imzalamış sanatkârlar da vardır (Süslü,2007: 182).

Anadolu Selçuklar devrindeki en basit çiniler genelde tek renkli sırla yapılmıştır. Genellikle lacivert, firuze, mor veya yeşil renklerde olabilirler. Mozaik çiniler küçük parçaların kakma tekniği ile bir araya getirilmesiyle

oluşturulurlar. Tek renkli büyük levhalardan kesilerek ortaya çıkan farklı şekillerin birleştirilmesi yöntemiyle yapılmışlardır. Mozaik çinilerde kabartma veya kazıma tekniklerinin de kullanıldığı bilinmektedir. Geometrik şekiller, yazıyla yapılan farklı tasarımlar, hatayi, penç ve rumiler Selçuklu devri çinilerinden bazılarının desenlerini oluşturur. Bunların yanı sıra sadece nebati motifler, natüralist tarzda çiçeklerle yapılmış tasarımlar da vardır (Aslanapa,1993: 148-154).

Anadolu Selçuklu halıları güzel desenleriyle dikkat çekicidir. Az sayıda renk kullansalar dahi, aynı rengin nüanslarıyla farklı tasarımlar yapmışlardır. Üst üste, yan yana baklavalar, yıldızlar, gamalı haçlar, yıldızlar, geometriyle bütünleşen bitkisel figürler, kaz ayakları, eli belinde ve çiçek motifleri desenlerde görülür. Günümüze ulaşan eserler arasında kûfi yazı bordürlü halı örnekleri de vardır. (Aslanapa, 1993: 112-114).

Çinilerde yer alan bitkisel motiflerin ilk örnekleri Anadolu Selçuklular devrinde görülür. Bu örneklerde dış paftaların bezemesinde kullanılan bitkisel figürler, sonraları bazı desenlerde ana unsur olarak karşımıza çıkar (Yetkin, 1986: 143). İnsan figürleri, av hayvanları, mitolojik yaratıklar, geometrik desenler, rûmîler, kıvrık dallar, stilize edilmiş bitkiler ve meyveler ile yazıyla oluşturulmuş desenler gözlemlenir. İleriki yüzyıllarda Osmanlı döneminde tüm sanat dallarında olduğu gibi çini alanında da bitkisel motiflere ağırlık verildiği ve özellikle insan figürlerinin kullanılmadığı görülür.

13. yüzyıl birçok kitabın üretildiği bir zamandır. Yunus Emre ve Mevlâna Celâleddin Rûmî gibi önemli ilim insanlarının yetiştiği bir dönem olmuştur. Ayrıca medreselerde verilen eğitimler de bilim ve ilim ortamının ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Devlet yöneticilerinin saray nakkaşhanesi kurduğu ve sanatçıları desteklediği de bilinmektedir (Özkeçeci, 2007: 37).

Selçuklular 1308 yılında dağılma dönemine girmişlerdir. Türkmen beylikleri teker teker bağımsızlıklarını ilan ederek, 20 civarında küçük devletin oluşmasına neden olmuşlardır (Altun, 2012: 29-33).

Orta Asya'da farklı inanç öğeleri ve kültürler ile beslenen Türkler, Anadolu'ya göç ettiklerinde o bölgenin de karakterini çini, seramik, taş, maden ve ahşap sanatlarına kendilerine özgü figürleri de ekleyerek yansıtmışlardır. Eserleri bezeyen kartal, kuş, tavus kuşu, aslan, sfenks, ejder, hayat ağaçları, rûmîler, çiçekler, yapraklar farklı gelenekler ve inançların izlerini taşır. Kompozisyonlarda yıldızlar, gezegenler, sonsuzluk hissi uyandıran helezonlar, bitkisel kıvrımlar, kesişen, dolanan figürler İslâm kültürüyle birleştirdikleri geleneklerinin ve hoşgörünün hâkim olduğu bir ortamın neticesinde ortaya çıkmışlardır (Güney, 1992: 9-13).

Selçuklu topraklarında dinî mimarî yapıların sayısı oldukça fazladır. Ana malzeme olan taşın yanı sıra tuğla, çini ve alçı bezemeler yapıları süsler. Özellikle ön cephelerde özenle tezyin edilmiş taç kapılar vardır. Mimarîde taç

kapıların gösterişli biçimde bezendikleri görülür, tezyinatlar taç kapılar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Cami, mescit, türbe ve külliyeler ağırlıktadır. Külliyelerde cami ve mescide ek olarak hamam ve türbe de vardır. Bazılarında medresenin yerini şifahane alır. Köprüler şehirlerin vazgeçilmez yapılarından olmuştur. Kabartma ve oymalar desenler yapılara adeta bir kumaş zarafeti kazandırmıştır.

Minarelerde taşlar, renkli sırlı tuğlalar ve çini mozaikler kullanılmıştır. Taç kapıların yanı sıra sütun, sütun başları, mihrap, minber, eyvan ve kemerlerde değişik tarzda işlemeler dikkat çeker. Bazı dekoratif alanların, özellikle sütun ve sütun başlarında Selçuklulara özgü bezemelerle birlikte Antik dönem ve Bizans'tan kalma parçaların da kullanıldığı görülür (Güney, 1992: 105).

Anadolu'nun farklı taşlar bakımından zengin kaynakları Selçuklular'ın bu doğal ve kolay bulunabilir malzemeyi kullanmalarında etkili olmuştur. Mimarî tezyinatta mozaik çini, çini ve sırlı tuğlanın kullanımının Anadolu Selçuklular'la birlikte13. yüzyılda başladığı bilinmektedir.

Selçuklular'ın maden sanatında ileri seviyede olduğu günümüze ulaşan eşyalardan anlaşılmaktadır. Oldukça zengin işlemelerin yapıldığı görülür. Asırlar öncesinden gelen Orta Asya'nın göçebe kültürü ile ve pagan dönemdeki inanç figürlerinin etkileri desenlerde hissedilir. Adeta masalsı figürlerin yanında hayvan ve bitki motiflerinin harmanlandığı desenler vardır (URL-2). Selçuklu maden sanatında altın ve gümüş eşyaların yapıldığını görülür. Bunların yanında bronzun üstüne gümüş ve altın kakma tekniğinin kullanıldığını da bilinmektedir. Bakır işçiliği ile de farklı tekniklerle eserler üretilmiştir (Eruz, 1993: 23). Bu dönemin figürlerinin en ilginç örneklerine maden sanatında rastlanır. Madenî eserler teknik, malzeme, şekil, form ve kendine özgü motifleriyle dikkat çeker. Özellikle bitkisel kompozisyonlarda pagan inancından gelen etkiler anlaşılabilir (Kuban, 2008: 392).

Anadolu Selçuklu devrinde ahşabın kullanımı söz konusu olduğunda bezemeler akla gelir. Ahşap oymacılık farklı kültürlerin yansıması sonucu ilerlemiştir. Tüm İslâm coğrafyalarında oldukça yaygın olan ahşap işlemenin en güzel örnekleri şüphesiz Anadolu'dadır. Anadolu Selçuklar'da mimarî yapılardaki birçok bölüm ahşaptan yapılmışlardır. Bunlar arasında sütun başları, merdivenler, kapılar, pencere kapakları, tavan krişleri, balkon korkulukları taşıyıcı konsollar, rahle, kürsü ve minberler vardır. En çok kullanılan ağaçlar arasında gül, elma, armut, abanoz, ceviz ve sedir ağaçları yer almaktadır. Kündekâri, ajur, kafes gibi tekniklerle de yapılan eşyalar günümüze dek ulaşmışlardır (Kuban, 2008: 373-75).

Bitkisel motifler Türk sanatında ilk asırlardan beri yer almaktadır. Orta Asya'da hayvan üslubuyla birlikte görülen kıvrık dal üslubu eski Türklerden günümüze ulaşmış eserlerde görülür. Yüzyıllar ilerledikçe

bitkisel motiflere önem verilmiş ve hayvansal motiflerin daha az kullanıldığı gözlemlenmiştir (Arseven: 1973, 12).

2. Penç Motifi

Geleneksel sanatlarımızda kullanılan birçok motif vardır. Kullanım açısından en yaygın olanları bitkisel motiflerdir ve bunların birleşimiyle tezyinat tamamlanır. Figürler yapıldıkları dönemi yansıtırlar. O devrin kültür, sanat, beğeni ve estetik yaklaşımı ile oluşturulmuşlardır (Birol ve Derman, 2005: 13). Pençler, hatâyî grubu içerisinde yer alırlar ve çiçeklerin tepeden görünüşlerini ifade edecek şekilde resmedilmişlerdir.

Sanatçılar, motifleri tabiatta oldukları biçimde doğrudan yansıtmak yerine sadeleştirmişlerdir ve ortaya stilize figürler çıkmıştır. Milâttan önceki asırlardan günümüze ulaşan Türk sanatına ait en eski eşyalardaki motiflerde dahi stilizasyona rastlanır. Stilizasyonla, şekiller yalın formlarda ve bazı özellikleri vurgulanarak tasarlanırlar.

Pençler, bitkisel motiflerdendir. Çiçeklerin tam olarak açılmış taç yapraklarının, üstten görünümlerini yansıtırlar. Pençler, geleneksel sanatlarımızdaki hatâyî grubu stilize bitkisel motiflerin önemli bir bölümünü teşkil ederler. Milâttan önceki yüzyıllardan beri her coğrafya ve toplumda kullanılan ortak motiflerdendir. Çiçeklerin koku, biçim ve renkleri taç yapraklarda gözlemlenebilir, bundan dolayı genellikle bitkilerin taç yaprakları resmedilmektedir.

Pençlere isim verilirken çiçeklerin taç yaprak sayıları temel alınmıştır. Bir tane taç yaprağa sahip ise yek berk, iki taç yapraklılara dü berk, üç taç yapraklılara se berk, dört taç yapraklı ise cihar berk, beş taç yapraklı ise penç berk, altı taç yapraklı ise şeş berk adı verilir (Demironat, 1966: 49). Genellikle beş yapraklı olanlar çok fazla kullanıldığı için bu tarzdaki stilize motiflerin tamamı penç olarak nitelendirilmiştir (Birol ve Derman, 2005: 47).

3. Anadolu Selçuklu Sanatında Penç Motifi

Türk sanatının irtibatta olduğu diğer toplumların sanatlarını etkilediği ve köklü yapısıyla onlara yön verdiği bilinmektedir. İç Asya'da yayılan bozkır üslûbunun, Batı'da Avrupa sanatında, güneyde de İslâm kültüründe etkileri görülür. Anadolu Selçuklu motiflerinde Orta Asya Türk sanatının, Anadolu medeniyetlerinin, irtibatta oldukları toplumların ve İslâm kültürünün etkileri vardır.

Eski Türk kültüründe tabiatın önemli bir yeri vardır. Ağaçların yeryüzündeki varlıkları gökyüzündeki varlıklarla buluşturduğuna inanılmıştır. Tören ve ayinleri kutsal saydıkları ağaçların altında yapıldığı, (Esin, 2004: 26-27). Çiçeklere de ayrı bir önem veriyorlardı. Dini törenlerde kutsal kişilerin çiçekleri tanrılarına sunduğu bilinmektedir. Özellikle lotus uzak doğuda olduğu gibi Türklerde de kutsal kabul edilen çiçekler arasındadır (Çoruhlu, 1998: 113-119).

Anadolu Selçuklu dönemi bahçe kültürünün ve tarımsal çalışmaların oldukça gelişmiş olduğu düşünülmektedir. Hanedanlara özel bahçelerin olduğu, bunların peyzaj unsurları göz önünde bulundurularak tasarlanan tarım alanları olarak kullanıldığı ve aynı zamanda dinlenme mekanları oldukları bilinmektedir (Redford, 2008: 154).

Anadolu Selçuklular'da penç motifleri, mimarî yapılarda taş işçiliklerde, ahşap kapıların üzerindeki maden malzemelerle yapılmış tezyinatlarda, halılarda, çini ve seramik objelerde, el yazması eserlerin deri cilt kapaklarında, ahşap veya mermer sütunlarda, farklı madenlerden tasarlanmış kandil ve şamdanlarda yer almaktadır.

Penç tatasımlarında dört, beş, altı, sekiz ve onikili pençler ağırlıktadır. Helezonik biçimli motiflerin yanı sıra, dairesel görünümlü olanları da vardır. Motiflerin birçoğunun tabiattaki gibi dallar üzerinde de değil de tek olarak veya grup halinde geometrik biçimlerde olduğu görülür. Desenlerde kullanılan motifler çiçeklerin genel görünümlerini yansıtacak biçimde yapılmışlardır.

Anadolu Selçuklu devri cilt kapaklarında çok güzel tasarımlara rastlanır. İleriki yüzyıllar için temel oluşturacak nitelikteki örneklerde geometrik formlar, helezonlar, zencerekler, düğümler, örgüler, rumi ve bitkisel motiflerin kullanıldığı görülür. Dendanlı şemseler, tığlar, birbirine geçmiş yıldızlar, yuvarlak, damla, mekik formları vardır.

Türklere ait en eski cilt örnekleri Karahoça'daki kazılarda ortaya çıkmış eserlerdir. Karahoça'da Uygurlar zamanından kalma ciltlerin Selçuklu dönemi ciltleriyle benzerlik gösterdiği anlaşılmıştır (Arıtan, 2001:29). Anadolu Selçuklu dönemi yapılan eserler Uygur, Büyük Selçuklu ve Gazneliler döneminin devamı niteliğindedir. Kitap kapaklarında yer alan motifler Orta Asya'dan Anadolu'ya geçmiş yüzyıllar boyunca gelişerek Osmanlı'da da devam etmiş ve bu birbirine eklenmiş bir zincir şeklinde devam etmiştir. 13. yüzyılda Selçuklu devri kitap kapağı tezyinatları, aynı dönemde yapılan diğer sanat dallarındaki desenlerle benzer özellikler göstermektedir (Aslanapa, 1962: 39-40).

Görsel 1: El- Müstahracat min el- Bahr adlı eserin deri kapağı ve detay, 13. yüzyıl, Konya Yusuf Ağa Kütüphanesi YY-5106

Görsel 2: Paris çiçeği (*Paris japonica*) (URL-4)

Anadolu Selçuklular döneminden günümüze ulaşmış olan bir eserin kapağında yer alan penç şeklindeki motif ve tabiattaki benzeri yan yana getirildiğinde, gerek 10 parçadan oluşan taç yaprak sayıları, gerekse şekilleri açısından ortak noktaları tespit edilmiştir (Görseller:1-2).

Görsel 3: 13. Halı, 13. yüzyıl, Vakıflar Halı Müzesi, ve detay, Env. No: A-344.

Görsel 4: Nar çiçeği (*Punica granatum L.*) (URL-5)

Bilinen en eski düğümlü halı milattan önceki yüzyıllarda yapılmış olan, Orta Asya'da bulunmuş, Hunlar'a ait halıdır. Bu eserin ardından gününüze ulaşmış ve aynı teknikle üretilmiş olanlar 13. yüzyıla dayanmaktadır. Anadolu'da dokunmuş bu halılar Anadolu Selçuklu devrine aittir (Aslanapa, 2014: 342-343).

Anadolu Selçuklu halısındaki geometrik tarzdaki motif, narçiçeği ile benzer görünüme sahiptir. 8 bölümden oluşan motifin gerek biçimi gerekse orta kısmında yer alan dairesel alan, narçiçeğinin meyveye dönüşüm aşamasıyla birebir benzerdir (Görseller: 3-4).

G. 5: Konya Müslihiye Medresesi taç kapı, taş bezeme ve detay, 13. yüzyıl (URL-6)

G. 6: Gül (*Rosa L.*) (URL-7)

G. 7: Alâeddin Camii, taş bezeme, 13. yüzyıl (URL-8)

G. 8: Gül (*Rosa L.*) (URL-9)

Anadolu Selçuklular dönemindeki bazı geometrik motifler adeta güneş sistemini yansıtır. Ama motifler tek tek ele alınıp, yakından incelendiğinde tabiattaki çiçeklerle de ortak noktalara sahip oldukları anlaşılmıştır.

Çarkıfelek tarzında olan motifler gül çeşitleriyle yan yana getirildiklerinde büyük benzerlikler göstermektedir (Görseller: 5-6,7-8). Dairesel figürler güneşin ışınlarını ve adeta dünya ve gezegenlerin dönüşünü de simgelemektedir. Farklı kozmolojik anlamlar da yüklenen figürlerin insanda sonsuzluk hissi uyandıran bir yapıları vardır.

G. 9: Oyma mimarî parça, ve detay, 13. yüzyıl. Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi Env. No: 5817, (Çelik, 2016: 63)

G. 10: Orman asması (*Clematis sp*.) (URL-10)

Taşların adeta dantel gibi işlendiği Anadolu Selçuklular devrinde kazıma, yontma ve oyma yöntemlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Sanatçılar üstün tasarım güçleri ve yetenekleriyle desenlere boyut ve derinlik kazandırmayı başarmışlardır. Konya İnce Minare Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'ndeki mimarî parçanın orman asması çiçeği ile benzerliği görülmektedir (Görseller: 9-10).

G. 11: Taş bezeme ve ayrıntı, Isparta Atabey Ertokuş Medresesi ve Türbesi, 13. yüzyıl. (Çelik, 1996: 69)

G. 12: Yıldız çiçeği (*Lysimachia borealis*) (URL-11)

Ertokuş Medresesi'ndeki taş bezemenin orta kısmındaki motifle yıldız çiçeğinin ana hatlarında benzer noktalar tespit edilmiştir (Görseller: 11-12).

O dönemden kalan abidevî eserlerden biri kümbetlerdir. Kümbet ve türbeler mütevazi yapılarıyla dikkat çeker, ama mimarî açıdan farklı ve karakteristik yapılardır. Prizmatik biçimde, sekizgen, ongen, onikigen, konik külahlı ve silindirik yapıda çeşitleri görülür. Tuğla, çini mozaik bezemeli, mukarnaslı ve kabartma kitabeli kümbetler vardır. Geometrik yıldızlar, düğümler, geçmeler, örgüler, renkli taş ve sırlı çinilerle bezenmişlerdir (Aslanapa, 1993: 62-63).

Selçuklular, bazı desenlerde yazı ve motifleri bir arada kullanmışlardır. Zarif mukarnaslar taş bezemelerinin mükemmelliğini yansıtır (Aslanapa, 2014: 137). Medreseler ve kervansaraylar Anadolu Selçuklu mimarîsinin en gösterişli yapılarındandır. Kervansaraylar bu devletin yüksek kültürünün yansıtıldığı en önemli eserlerdendir (Aslanapa, 1993: 64).

G. 13: Gevher Nesibe Müzesi, mimarî parça (URL-12) **G. 14:** Ayçiçeği tomurcuğu (*Helianthus annuus L.)* (URL-13)

Gevher Nesibe Müzesi'ndeki mimarî parça üzerindeki penç ile ayçiçeğinin henüz açmamış şeklinde benzerlikler tespit edilmiştir (Görseller 13-14).

G. 15: Alçı bordür parçası, Konya Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi, Env. No: 2546 (Çelik, 1996: 98).

G: 16: Yıldız çiçeği (*Dahilia sp*.) (URL-14)

Alçı malzeme çok kolay biçimde şekillendirilebilen aynı zamanda aşınması da hızlı olan bir malzemedir. Selçuklular' da özellikle iç mekânlarda daha çok karşımıza çıkmaktadır. Mimarî dekorasyon parçasında görülen penç motifinin biçimi ve altı parçadan oluşan yapısı ile yıldız çiçeği ile benzediği görülmektedir (Görseller:15-16).

G. 17: Ankara Vakıf eserleri Müzesi, ahşap korkuluk paneli ve detay, Env. No: 2230 (Çelik, 1996: 206)

G. 18: Ayçiçeği (*Helianthus annuus*) (URL-15)

Ahşap, Türkler için vazgeçilmez bir malzeme olmuştur ve her yüzyılda ve her coğrafyada kullanılan hammaddelerin başında gelmektedir. Anadolu Selçuklular devrinde de çok kullanılan ahşap malzeme ile birbirinden güzel tasarımlara imza attıkları görülür.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde bulunan ahşap korkuluk panelindeki motifin ayçiçeğinin açmamış hali yani tomurcuğu ile karşılaştırılması sonucunda benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Adeta dairesel bir göz gibi ya da geometrik bir form şeklinde görünen figürün bitkisel kökenli olabileceğini düşünmemize neden olan nokta, ayçiçeği tomurcuğuna benzeyen yapısıdır (Görseller: 17-18).

Anadolu Selçuklu döneminde güzel tasarımlar ve ince bir işçilikle yapılan ahşap eserler arasında minberler, mihraplar, pencere ve pencere kanatları, kapı ve kapı kanatları, rahleler, kirişler, paneller, korkuluklar, sandıklar, sandukalar ve sütun başları vardır. O dönemde malzeme olarak, sedir, gül, ceviz, şimşir, ceviz, abanoz ve çam gibi ağaç türlerinin kullanıldığı bilinmektedir (URL-2).

G. 19: Sivrihisar Ulu Camii ahşap sütun ve detay, 13. yüzyıl (Güney, 1992: 152)

G. 20: Gül (*Rosa L.*) (URL-16)

Ahşap eserler iklim ve çevre şartlarının etkisiyle daha çabuk aşınan malzemelerdir. İklim, sıcaklık ve nem gibi faktörlerde olunca uzun yıllar dayanması mümkün olmayabilir. Ancak nadir de olsa günümüze ulaşabilen eserler vardır. Bunlar arasında yer alan Sivrihisar Ulu Camii ahşap sütundaki penç motifinin katmerli yapısı ve taç yapraklarının kenar dilimleri nedeniyle ile gül ile benzer noktalara sahip olduğu görülmüştür (Görseller:19-20).

Çini, 13. yüzyılda mimarî yapılarda oldukça fazla görülür. Kazıma tekniğinin yanı sıra mozaik çinilerle yapılmış kitabeler çini sanatının o yüzyıllarda çok başarılı biçimde uygulandığını göstermektedir. Anadolu Selçuklular zamanında en önemli sanat merkezlerinden olan Konya'dan günümüze ulaşan eserlerde çini sanatının seçkin örneklerini görmek mümkündür (Bektaşoğlu, 2099: 58-60).

G. 21: Çini Mozaik Pano, Anadolu Selçuklu Dönemi, 13. yüzyıl, Konya (TİEM, Env. No: 2436) (Fotoğraf: Hamide Nur Özsoy 2023)

G. 22: Ayçiçeği (*Helianthus annuus L.*) (URL-17)

Çini ve seramik eserlerin nadide örneklerinin Selçuklular' da görülmesi, sanata verilen önemin de göstergesidir. Mozaik çini tarzındaki eserler sivil ve dinî mimaride görülür. Geometrik desenlerin yanında büyük sülüs ve kûfî yazılar, rûmî ve bitkisel motifler kullanılmıştır (Özkeçeci, 2007: 211). Çini mozaik tarzı en güzel eserlerden olan Türk İslâm Eserleri Müzesi'ndeki çini panoda geometrik desen içinde yer alan motif, ayçiçeği ile benzemektedir (Görseller 21-22).

G.23: Konya Akşehir Taş Medrese kubbe içi, çini mozaik ve detay 13. Yüzyıl (URL-18)

G. 24: Kanarya otu (*Senecio luecanthemifolius*) (URL-19)

G. 25: Görsel 23'ten ayrıntı. **G. 26:** Kuşburnu (*Rosa canina*)
(Fotoğraf: Hamide Nur Özsoy, 2022, İstanbul)

Konya Akşehir Taş Medrese'nin kubbesindeki desenlerde karşımıza çıkan geometrik bezemelerin kanarya otu ve kuşburnu bitkisi ile benzedikleri düşünülmektedir (Görseller:23-24, 25-26).

Türk çini sanatının ilk örnekleri Uygurlar döneminde görülür. Karahoça' da gri ve mavi renkli sırlı tuğlaların ve aynı renklerdeki kare panoların mabetlerde zeminlerde kullanıldığı arkeolojik kazılarda ortaya çıkmıştır (Aslanapa, 2014: 317). İleriki yüzyıllarda Anadolu Selçuklular' la ilerleyen bu sanat 16. yüzyıl Osmanlı'da altın çağını yaşamıştır. İhtişam ve zarafetin bir arada olduğu eserlerden olan Konya Karatay Medresesi'ndeki çini panoda görülen yıldız biçimindeki geometrik motifin narçiçeğinin geometrik şekli ile benzerliği dikkate değer niteliktedir (Görseller:27-28).

G. 27: Konya Karatay Medresesi, eyvan kemeri ve ayrıntı, 13. yüzyıl, çini mozaik tezyinat (URL-19)

G. 28: Narçiçeği (*Punica granatum*) (URL-20)

Anadolu'daki Selçuklu saray ve köşklerinin oldukça mütevazı oldukları dikkatlerden kaçmaz. Bu sarayların en güzel örneklerinden biri Kubad Abad'da ortaya çıkarılmıştır. Çini ve stuko bezemelerinin en nadide örneklerini olduğu yapıda, çift başlı kartallar, oturur vaziyette ve ayakta insanlar, farklı türlerde kuş, hayvan, bitki ve meyveler Selçuklu sanatının ihtişamını yansıtmaktadır (Aslanapa, 1993: 67). Kubadabad Sarayı'ndan bir panoda beşli penç motifinin kuşburnu çiçeği ile benzer yönleri belirlenmiştir (Görseller: 29-30). Çiçeklerin yansıması olan motifler yüzyıllardır, mutluluk, yeni doğuş ve umut gibi kavramları sembolize etmektedir.

G. 29: Beyşehir Kubadabad Sarayı çini, 13. yüzyıl, Konya Karatay Müzesi (URL-21)

G. 30: Kuşburnu çiçeği (*Rosa canina*) (URL-22)

Selçuklular devri çinilerinde tek renkli sırlı firuze, sarı ve kahverengi, yeşil seramiklerin kullanılmış olduğu görülür. Slip tekniği ile yapılmış olan

seramikler yaygındır. Çinide lüster tekniğinin de özellikle saraylarda kullanıldığı bilinmektedir (Güney, 1992: 107).

G. 31: Tunç Döküm ve Kabartma Dirhem, Koyunoğlu Müzesi, Konya, Env. No: 6431/535 (Çelik, 1996: 357)

G. 32: Yabani sümbül *(Camassia sp.)* (URL-23)

Günlük yaşamda en çok tercih edilen malzemelerden biri madenlerdir. Dayanıklı yapıları ile günümüze kadar ulaşan birçok madenî eser vardır.

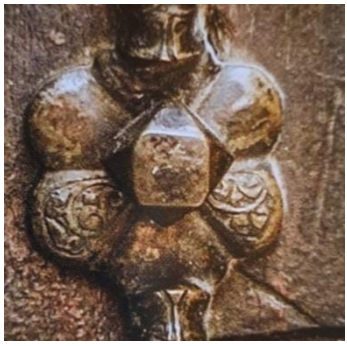
G. 33: Konya Mevlevi Dergâhı, 13. yüzyıl, tunç-gümüş şamdan ve detay, Env. No: 391 (Çelik, 1996: 392)

G. 34: Kozmoz (*Cosmos bipinnatus*) (URL-24)

Anadolu Selçuklular'dan kalma maden işçiliğinin en güzel örneklerinden olan dirhem ve şamdandaki penç motiflerinin, yabani sümbül

ve kozmos çiçekleri ile benzerlikleri görülmektedir (Görseller: 31-32, 33-34).

Anadolu Selçuklular devrinde bakırdan üretilen birçok eser vardır. Bunlar kakma, kazıma, kabartma ve delik işi teknikleri ile yapılmışlardır. Günümüze ulaşan eserlerden o dönemki ustaların gerek desen gerekse uygulama konusunda çok ileri düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Sarayda altın ve gümüş tabaklarla yemek yenildiği de bilinmektedir. Bunların yanı sıra tunç ve pirinç malzemeleri de kullanmışlardır (URL-25).



G. 35: Ahşap dolap kilit Konya Mevlana Müzesi, Env. No: 328, 13. yüzyıl (Çelik, 1996: 378)

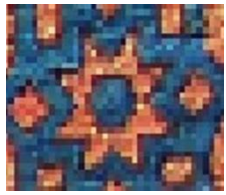
G. 36: Çilek çiçeği (*Fragaria vesca*) (URL-26)

Mevlâna Müzesi'ndeki kündekâri ve oyma teknikleriyle yapılmış dolap üzerindeki metal kilit kısmında bulunan penç figürünün çilek çiçeği ile benzerliği dikkat çekicidir (Görseller: 35-36)**.** Selçuklu maden sanatının örnekleri arasında tunç, bronz havanlar, kandiller, tepsiler, maşrapalar, lamba kaideleri, buhurdanlar, kilit aplikleri, kilit parçaları, kemer tokaları, aynalar, tabaklar, kâseler, dirhemler, usturlaplar, musluklar, mangallar, anahtarlar sayılabilir (URL-27) Ankara Etnografya Müzesi'ndeki 13. yüzyıldan günümüze ulaşan şamdanda bulunan penç motifinin nilüfer çiçeğinin şekli ile çok benzediği tespit edilmiştir (Görseller: 37-38).

G. 37: Tunç şamdan ve ayrıntı, Ankara Etnografya Müzesi, 13 yüzyıl, Env. No: 5539 (Çelik, 1996:185)

G. 38: Nilüfer çiçeği (*Nymphaea L*) (URL-28)

Tablo 1. Anadolu Selçuklu Dönemi Penç Motifi Örnekleri

Sonuç

Anadolu Selçuklular sanatlarıyla Türk ve dünya sanat tarihine damga vurmuşlardır. O dönemden günümüze ulaşan eserler, tasarım ve tezyinat özellikleri açısından günümüz sanatçılarına dahi ilham olan çalışmalardır.

Milattan önceki asırlardan bu yana Türk sanatında görülen stilizasyonun Selçuklu eserlerinde de devam ettiği görülür. Stilizasyonla sanatçılar tabiattaki şekilleri, gördükleri biçimleriyle değil, kendilerine has kültür ve sanat birikimleriyle harmanlayıp motiflere dönüştürmüşlerdir.

Çiçekler hayatımızın her aşamasında, eski çağlardan bu yana rağbet edilen tasarım figürlerindendir. Sanat, tüm insanlığın birleşme noktası olduğu gibi çiçekler de tüm insanlığın en çok kullandığı ortak motiflerdendir. Anadolu Selçuklu devrinden günümüze ulaşan eserlerdeki birçok motifin çiçeklerle bezerliği dikkat çekicidir. İlk bakışta geometrik formuyla dikkat çeken figürlerin farklı türlerde çiçekler olabileceği tahmin edilmektedir.

Araştırmada özellikle çiçeklerin tepeden görünümlerinin yansıtıldıkları biçimleri olan penç motifleri ele alınmıştır. Günümüze ulaşan 19 tarihi eserde, farklı malzeme ve değişik tekniklerle uygulanmış 20 figüre yer verilmiştir. İnsanlar, çiçeklerden ilham alarak, bulundukları ortamı, yaptıkları herhangi bir eşyayı ya da mimarî yapıyı tezyin etmişlerdir. Anadolu Selçuklular'dan kalma eserlerde çiçek tasarımlarının çok güzel örneklerini görmek mümkündür.

Pençler, bitkilerin özellikle taç yaprak sayıları temel alınarak resmedilirler. Bu nedenle motif ve çiçeklerin bu özellikleri üzerinde durulmuş ve benzerlikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sanatçıların, kuşburnu, çilek, kozmoz, nar, zambak, yabani sümbül, nilüfer, orman asması, ayçiçeği ve gül gibi çiçeklerden esinlenmiş olabilecekleri düşünülmüştür.

Dokumadan, çiniye, sermikten alçıya, ahşaptan, madene kadar birçok eserde görülen motifler ilk başlarda geometrik biçimli yapılarıyla dikkat çekseler de, yakından incelendiklerinde çiçeklerle benzerlikleri düşünülmektedir. Birbirinden güzel tasarımlarda yapılan motifler tabiatın hayatımıza en güzel yansımalarındandır. Anadolu Selçuklar döneminden kalan eserler bu asrın sanatçılarına da esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altun, A. (2012). Erken dönem İslâm mimarisi. *Türk İslâm Sanatları Tarihi*, 29-33, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Arıtan, A. S. (2001). Selçuklu cildinin Osmanlı cildine etkileri. *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü (V), Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 29-40, Ankara.

Arseven, C. E. (1973). *Türk sanatı*. İstanbul: Karaca Matbaası.

Aslanapa, O. (1962). Türk kültürünün değerlendirilmemiş kaynakları. *Türk Kültürü,* 1, 39-40.

Aslanapa, O. (1993). *Türk sanatı el kitabı.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Aslanapa, O. (2014). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bektaşoğlu, M. (2009). *Anadolu'da Türk İslâm sanatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Dini Yayınlar Dairesi Başkanlığı.

Birol, İ. (2009). *Türk tezyini sanatlarında desen tasarımı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Birol, İ. - Derman, Ç. (2005). *Türk tezyini sanatlarında motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Çelik, E. (2016). (Koordinatör). *Anadolu Selçuklu çağı mirası projesi*. Ankara: Arkadaş Basım Sanayi Ltd. Şti.

Çoruhlu, Y. (1998). *Erken devir Türk sanatının abc'si.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Demironat, M. (1966). Türk tezyini sanatlarında motifler. *Akademi Mecmuası*, 5, 48-49.

Eldem, H. (1947). Anadolu Selçukluları devrinde mimari ve tezyini sanatlar. *Halil Ethem Eldem Hatıra Kitabı I*, 294. Ankara.

Eruz, F. (1993). *Konuşan maden.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Esin, E. (2004). *Türk sanatında ikonografik motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Güney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kuban, D. (2008). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özkeçeci, İ. (2007). *Türk tezhip sanatı*. İstanbul: Seçil Ofset.

Özsoy, N. (2021). *Geleneksel sanatlarda kullanılan stilize çiçek motiflerinin tarihçesi*. FSM Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Redford, S. (2008). *Anadolu Selçuklu bahçeleri.* (çev.: Serdar Alper), İstanbul: Eren Yayıncılık.

Süslü, Ö. (2007). *Tasvirlere göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Tanındı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı. *Hat ve Tezhip Sanatı*, 243-281, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/zuhal.yasar/129928/Anadoluda_Selcuklu_Sanati_-_Gonul_Oney.pdf (Erişim Tarihi: 05.10.2023)
URL-2:http://anadoluselcuklumimarisi.com/tr-tr/selcuklu-el-sanatlari/maden-sanati (Erişim: 11.12.2023)
URL-3 https://portal.yek.gov.tr/main/login (Erişim: 01.02.2024)
URL-4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_japonica_with_10_petals.JPG (Erişim: 01.02. 2024)
URL-5 https://www.wallpaperflare.com/pomegranate-flower-granatapfel-blume-nar-cice%C4%9Fi-wallpaper-tupcu (Erişim: 12.03.2024)
URL-6 https://dergipark.org.tr/tr/download/article- file/640124 (Erişim: 05. 02. 2024)
URL-7 https://www.flickr.com/photos/66963065@N05/6182467917 (Erişim: 05. 02. 2024)
URL-8 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/907425 (Erişim: 05. 02. 2024)
URL-9 https://salesonline.sale2024online.ru/content?c=rose+spiral&id=26) (Erişim: 05. 02. 2024)
URL-10 https://www.quora.com/Which-flower-has-10-petals (Erişim: 04.01.2024)
URL-11 https://www.minnesotawildflowers.info/flower/starflower (Erişim: 03.03.2024)
URL-12https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g297984-d6719410-Reviews-Museum_of_SeljuK_Civilisation-Kayseri_Kayseri_Province.html (Erişim: 20.04.2024)
URL-13 https://www.istockphoto.com/tr/search/2/image-film?phrase=closed+flower+bud (Erişim: 20.04.2024)
URL-14 https://www.shutterstock.com/tr/search/flower-6-petals (Erişim: 21.04.2024)
URL-15https://www.alamy.com (Erişim:25.04.2024)
URL-16 https://pixels.com/featured/delicate-pink-wild-rose-with-dew-tracie-kaska.html (Erişim: 13.03.2024)
URL-17 https://natureandnurtureseeds.com/products/sunspot-sunflower?variant=44088211833116)
(Erişim: 07.01.2024)
URL-18 https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=801) (Erişim: 03.04.2024)
https://maltawildplants.com/) (Erişim: 22.04.2024)
URL-19 https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/karatay-medresesi-1 (Erişim: 04.04.2024)
URL-20 https://www.amazon.com/Pomegranate-Great-Garden-Tree-Seeds/dp/B0053ABHG8
(Erişim: 26.02.2024)
URL-21 https://www.milliyet.com.tr/gundem/selcuklu-nun-sehir-sarayi-2731765 (Erişim: 09.04.2024)
URL-22 www.amorimcoutinho.com.br/?u=iowa-state-flower-wild-rose-ww-z3baJbU6 (Erişim: 09.04.2024)

URL23 https://www.123rf.com/photo_14374105_macro-of-purple-six-petal-flower-isolated-on-white-background.html (Erişim: 10.04.2024)
URL-24 https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/menek%C5%9Fe-mor-b%C3%BCy%C3%BCk-%C3%A7i%C3%A7ek-gm1008926424-272065941 (Erişim: 12.04.2024)
URL-25 https://www.antikalar.com/-seluklu-maden-ve-seramik-sanati (Erişim: 02.01.2024)
URL-26 https://en.wikipedia.org/wiki/Fragaria_vesca (Erişim: 02.01.2024)
URL-27 https://www.antikalar.com/ (Erişim: 02.01.2024)
URL-28 https://pxhere.com/en/photo/486033 (Erişim: 01.05.2024)

Extended Summary

The Anatolian Seljuk State, founded in the 11th century, laid the ground for cultural and artistic developments in Anatolia. Anatolian Seljuks, who left valuable works to the present day, used geometric decoration skillfully and produced beautiful works in different branches of art. In addition to geometric patterns, they also gave place to botanical and zoological elements.

Before they migrated to Anatolia, Turks were leading a nomadic lifestyle under the influence of different cultures. In this way of life, they were integrated with nature, together with plants and animals. People depicted animal and plant figures on the items they made. This type of decoration is called animal style due to the animal motifs seen in the designs in Central Asian Turkish art. Additionally, it has been observed that they are accompanied by plant patterns called the curved branch style. Floral designs were developed over time and this style dominated all areas of decoration. Since the early periods of Central Asian Turkish art, flower motifs have been seen in the works from every branch of art. While these sometimes form the basis of a composition in their own right, they appear as auxiliary elements in others. In these designs, it is seen that flowers are stylized and simplified. The Turkish art adopts the concept of stylization, meaning that artists depict flowers not as they look like, but by preserving their major outlines. Motifs combined with the artist's imagination and talent have survived centuries ago to the present day. This stylization continued in the succeeding centuries and was reflected in Anatolian Seljuk works.

Human, animal, and plant motifs have been used in combination in Turkish art since ancient times. After the adoption of Islam, human and animal figures became abstract and were represented in patterns. Over time, the diversity of geometric and floral designs increased, and animal and human figures began to decrease as elements of decoration.

Our art progressed on the basis of different art styles that existed in Central Asia, with the impact of Anatolian civilizations and the works of Islamic culture and gave the world art history its direction.

After their migration to Anatolia, Turks were impressed by the memorials of the ancient civilizations that lived in that region. Turks brought their cultural elements, which they had maintained since centuries before Christ, to Anatolia and combined them with the ingredients introduced by Islam. In this way, they developed different styles and elevated their art to a higher level. Anatolian Seljuks produced outstanding works in the field of architecture, and they displayed their elegant caliber with their decorations. In addition, they created several works in metal, stone, wood, weaving, leather, and tile works as well as book arts.

Floral motifs used by the Anatolian Seljuks in their works include spirals, leaves, trees, fruits and flowers. Among the flower motifs, those in the shape of a penç stand out. These penç motifs are circular in shape and reflect the top view of the flowers. It is estimated that the figures, applied using different materials and techniques, are inspired by various types of flowers.

In penç designs, the number, colors, and shapes of petals are reflected in a stylized manner. Penç motifs are one of the common figures that have been used for centuries in all parts and civilizations of the world. Trees, fruits, flowers, and spirals in the structure of plants, branches and leaves are examples of floral motifs. Stylized flower motifs are grouped under the title

"hatayî". Penç figures are also included in the hatayî group. There are thousands of different types of flowers in nature. Even flowers belonging to the same species are not identical. Therefore, there are various sources of inspiration, as a result of which different types and diverse designs of claws have emerged. Although the flowers are stylized, their origins in nature can be traced by observation, analysis, and comparing the figures with these flowers.
It can be assumed that some of the geometric style motifs used by the Anatolian Seljuks were inspired by flowers. It is plausible that many motifs thought to be related to celestial bodies, the sun, the moon, planets, zodiac signs and stars are actually inspired by flowers. The basis of this idea is the similarity of many motifs and flowers in nature.
Flowers have been the symbol of rebirth, heaven, hope and joy in every civilization. The basis of several figures common in different civilizations are flowers which are associated with sacredness. As a result of wars, migrations, relocation of artists and objects and commercial activities, motifs have moved from one region to another. Flowers in nature are similar in every region of the world. Therefore, groups of people who have never come together can produce similar designs because they are inspired by similar sources. Flowers are also like a mirror of beauty. Artists who want to convey a part of their lives to future generations have added flower motifs to their works. One of the flowers considered sacred in different civilizations is lotus, which is among the most popular figures observed in Chinese, Indian, Mesopotamian, and Egyptian arts. Our contact with these civilizations since ancient times has enabled the spread of these motifs.
Anatolian Seljuks gave colossal importance to architectural structures and produced monumental works. Several floral motifs can be observed in stone structures, textiles, metal, plaster, and wooden materials as well as tile works. Anatolian Seljuks managed to develop their unique artistic style by synthesizing Central Asian art with the heritage of different civilizations and Islamic culture. Most of these motifs have complex designs. It is observed that some of the motifs used in the Anatolian Seljuks consist of circular shapes, which resemble symbols reflecting eternity. There are also circular designs on the basis of geometric motifs. The focal points of these compositions resemble flowers.
The foundation of our research is the idea that the flower motifs used by Anatolian Seljuks in different branches or art should be studied. Among the flower motifs, those that are circular in form and reflect the flower from a bird's eye view were chosen. An attempt was made to find a natural equivalent of the selected figure. By determining the shapes and number of parts of the motifs, the number of petals and shapes of the flowers and their similarities were tried to be captured. Nineteen different historical works, made of textiles, stone, plaster, wood, metal, tiles, and ceramics, were examined and the penç figures were identified. The motifs were compared to 19 flowers and their similarities were indicated. These are flowers from different families and different species such as pomegranate flower, varieties of rose, forest vine, dahlia, jasmine, sunflower, wild vine, ragweed, rosehip flower, wild hyacinth, cosmos, strawberry flower and water lily.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1558062
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 449-466.

Araştırma Makalesi
Research Article

21. YÜZYILDA YORGAN SANATINDA KULLANILAN TEKNİKLERİN GİYSİ TASARIMINA YANSIMALARI

♦

REFLECTIONS OF TECHNIQUES USED IN QUILTING ART IN THE 21ST CENTURY ON FASHION DESIGN

Çiğdem ERTİKİN*

ÖZ: Yorgan, geleneksel el sanatlarımız arasında önemli bir yere sahiptir. İpek, ipek saten gibi kıymetli kumaşların tercih edildiği, pamuk, yün gibi elyafların dolgu malzemesi olarak kullanıldığı bu sanattın süslemesinde kullanılan bitkisel veya geometrik motiflerden oluşan yüzeylerin şekillendirilmesi emek, sabır ve ustalık gerektirmektedir. Geçmişte el emeğinin hâkim olduğu bu sanat, günümüzün hızla değişen moda algısı nedeniyle artık teknolojik yöntemlerle seri bir şekilde üretilmektedir. Zaman içerisinde bu sanata ilgi azalsa da günümüzde çağdaş sanat alanında birçok sanatçının bu tekniği kullandığı görülmektedir. Yorgan sanatının çağdaş sanat alanında ilham kaynağı olmasının yanı sıra, çağdaş giyim tasarımında da benimsendiği görülmektedir. Bu çalışma, yorgan sanatına ait tekniklerin 21. yüzyıl çağdaş giysi tasarımında nasıl uygulandığını ve çağdaş giysi tasarımına olan katkısını göstermeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda betimsel durum analizi yöntemiyle yorgan sanatının tarihsel gelişimi, çağdaş sanatçı çalışmaları ve giysi tasarımında kullanımı incelenmiştir. Bu bağlamda seçilen markaların tasarımlarında kullanılan yorgan sanatı teknikleri sınıflandırılmış ve analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda, bu sanatın çağdaş moda tasarımında hem görsel hem de kültürel bir değer olarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Yorgan sanatının geleneksel teknikleri ile çağdaş tasarım anlayışının birleştirildiği, böylece özgün ve yaratıcı giysi tasarımlarının ortaya çıktığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Yorgan, Yorganlama, Moda, Tasarım

ABSTRACT: *Quilting occupies a prominent position within the realm of traditional crafts. This art form traditionally employs valuable fabrics such as silk and silk satin, with filling materials like cotton and wool, while the surface embellishment, consisting of floral or geometric motifs, demands a high level of skill, patience, and expertise. Historically characterized by manual craftsmanship, quilting has transitioned to mass production through technological advancements in response to the rapidly evolving dynamics of contemporary fashion. Although interest in this art has waned over time, it continues to persist in contemporary contexts, often reinterpreted through the lens of contemporary art and design. Notably, Robert Rauschenberg's 1955 artwork "Bed", created using quilting techniques, represents a pivotal contribution to contemporary art and has served as an inspiration for numerous artists and designers. In addition to being a source of inspiration in the field of contemporary art, quilt art is also seen to be adopted as a form of creative expression in contemporary fashion design. This study aims to investigate how the techniques associated with quilting have been contemporized within the fashion paradigms of the 20th and 21st centuries. Specifically, it examines the incorporation of*

* Dr. Öğr. Üyesi-İstinye Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/İstanbul-cigdemertikin@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2039-6335)

This article was checked by Turnitin.

materials, motifs, and techniques from this traditional craft into Western garment design. The analysis will be substantiated with visual representations to provide comprehensive insights into the intersections between quilting and contemporary fashion.

Keywords: *Culture, Quilting, Quilting Techniques, Fashion, Design*

Giriş

Yorgan kelimesi, İngilizcede "*quilt*" olarak karşılık bulur ve Latince *"culcita"* kelimesinden türetilmiştir. Kelime, "dolgu torbası, yatak veya minder" anlamına gelmektedir. İngilizceye ise Fransızca *"cuilte"* kelimesi üzerinden geçmiştir (Roach, 2006). Türk kültür tarihinde yorgan, önemli bir etnolojik malzeme olarak kabul edilir ve en eski kelimelerden biridir. İlk olarak Orta Asya'da kullanılan bu kelimenin "sarmak" anlamına geldiği düşünülmektedir. Türkçe yazıtlarda Uygurlar tarafından "yogurkan" olarak kullanılmaktadır (Gülensoy, 1995). Batıya doğru yayılırken kelime "yogurkan" ve "yovurkan" gibi farklı biçimlere bürünmüş, zamanla "yör" kökünden türetilen "yörgen" haline dönüşmüştür (Eyüboğlu, 1991). Türk kültüründe yorgan, genellikle örtünme amacıyla kullanılan geniş bir örtüyü tanımlamaktadır. Uyku sırasında üzerini örtmek için kullanılan bu ürün, aynı zamanda kadın giysileri ve çoban kıyafetleri için de bir isim olarak kullanılmıştır (Gülensoy, 1995).

Tarih boyunca kullanım önceliği fiziksel koruma ve yalıtım sağlamasıdır. Kullanım amacına ve iklim koşullarına bağlı olarak, yün, pamuk ve kuş tüyü gibi çeşitli dolgu malzemelerinin iki kumaş katmanı arasına dikilmesiyle üretilmiştir (Ögel, 1985). Aynı zamanda bu teknikle üretilen kumaşların yüzeyine farklı dikişler ve desenler uygulanarak estetik bir görünüm kazandırılmıştır. Dünya genelinde yüzyıllardır kullanılmakta olan yorganın tarihinin M.Ö. 3400'e kadar uzandığı tahmin edilmektedir (URL-12). Yorgan sadece yatak örtüsü olarak değil, aynı zamanda duvar süsü veya soğuktan koruma sağlayan dekoratif bir ürün olarak da kullanılmaktadır (Breneman, 2003). Örneğin, Sibirya'daki İskit mezarında bulunan, M.Ö. 100 ile M.S. 200 yılları arasında olduğu tarihlenen hayvan motifli halı, bu teknikle oluşturulmuştur (Colby, 1971: 5-6). Antik Mısır kalıntılarında yorgan görünümlü kabartmalara rastlanmaktadır. Ayrıca İpek Yolu ticaret yollarında yer alan Budist tapınaklarında çeşitli örneklere ulaşılmıştır (Fall, 2006). Çin'de ise hem sıcaklık sağlamak hem de savaşta koruma amacıyla kıyafetlerde kullanılmıştır (Roach, 2006). Orta Çağ Avrupa'sında şövalyeler tarafından benimsenmiş ve soğuk iklimlerde kadınların eteklerine ek katmanlar eklenerek soğuktan korunmaları sağlamıştır (Hultgren, 1994). Bunun yanı sıra, birçok antik göçebe topluluğun çadırlarının bu teknikle oluşturulduğu bilinmektedir (Fall, 2006). Bu süreç içinde yorgan, çevresel koşullar ve toplumsal kültürel özelliklere göre şekillenerek geleneksel bir nitelik kazanmıştır. Dünyadaki birçok kültürde yorgan yalnızca gündelik kullanım için değil, aynı zamanda evlilik, çeyiz, sünnet ve loğusalık gibi özel günler için de hazırlandığı

bilinmektedir. Bazı kültürlerde sosyal etkileşim açısından toplumda önemli bir yere sahiptir. Örneğin Amerika'da evlenmeye hazırlanan genç kızların bir araya gelerek yorgan diktiği, "bee" adı verilen bir gelenek bulunmaktadır. Victoria & Albert Müzesi'nde sergilenen "Gelin Yorganı" isimli eser bu geleneğe örnek olarak gösterilebilir (Bk. resim 1). Eser üzerinde yer alan güneş ve güneş ışınları motifleri, başlangıç ve yenilenme gibi sembolik anlamlar taşımaktadır (URL-1).

Resim 1: John Haldeman ve Anna Reigart için yapılmış 'Gelin Yorganı', 1846 (URL-1).

Günümüzde hızla değişen moda algısı ve teknolojik gelişmeler, geleneksel yorgan sanatına olan ilgiyi azaltmış gibi görünse de bu sanat, çağdaş sanat dünyasında yeniden yorumlanmaktadır. Örneğin, çağdaş sanat alanında Robert Rauschenberg'in "Bed" adlı eseri, birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Geleneksel bir tekstil yüzey uygulaması olarak bilinen yorgan sanatına ait teknikler, giyim tasarımında da çokça kullanılmaktadır. Bu çalışma, 21. yüzyıl çağdaş giyim tasarımında yorgan sanatı tekniklerinin nasıl kullanıldığını göstermeyi amaçlamıştır. Görsellerle desteklenen bu çalışma, yorgan sanatı tekniklerinin çağdaş giysi tasarımına olan katkısını göstermeyi hedeflemiştir. Bu amaç doğrultusunda betimsel durum analizi yöntemiyle yorgan sanatının tarihsel gelişimi, çağdaş sanatçı çalışmaları ve giysi tasarımında kullanımı incelenmiştir. Alan yazın taramasıyla, çağdaş giyim tasarımında farklı ifade ve yorumlara sahip tasarımcılar ve markalar belirlenmiş, yorgan sanatı teknikleriyle oluşturdukları tasarımlar incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, yorgan sanatının çağdaş giyim tasarımında hem görsel hem de kültürel bir değer olarak varlığını sürdürdüğünü göstermiştir. Geleneksel tekniklerin modern tasarım anlayışıyla birleştirildiği tasarımların, özgün ve yaratıcı giysi tasarımlarının ortaya çıkmasına olanak sağladığı görülmüştür. Yorgan sanatının zengin malzeme, renk, doku ve motif çeşitliliğiyle geleneksel tekniklerin çağdaş giysi tasarımında özgün kompozisyonlarla yeniden yorumlanmasına olanak tanıdığı ve bu durumun kültürel mirasın modern tasarım dünyasında yaşatılmasına katkı sağladığı gözlemlenmiştir.

Türk Kültüründe Yorgan

Eski Türklerde "yüng" veya "yung" olarak adlandırılan yün, tekstil alanında ilk kullanılan hammaddelerden biri olup halı, kilim, battaniye gibi

kalın dokumaların yanı sıra ince kumaşlar ve örgü üretiminde kullanılmaktadır. Yorgan yapımında kullanılan yün ise yıkanmış ve tiftiklenmiş ham yündür. Yorgan yapımı, Türk geleneksel tekstil sanatının bir parçası olmuş ve uzun yıllar boyunca gelişmiştir. Türklerde yorgan sanatının gelişimi, yerleşik hayata geçiş dönemlerine denk gelmekte olup, geleneksel süsleme sanatları arasında uzun bir gelişme süreci yaşamıştır. Yerleşik yaşamın başlamasıyla tarım faaliyetleri gelişmiş ve bu süreçte pamuk yetiştiriciliği de başlamıştır. Bu süreçte dokuma sanatı ilerleyerek üretimde büyük ölçüde pamuk kullanılmaya başlanmıştır (Yardımcı, 2008). Özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde, yorgancılık mesleği önemli bir yere sahip olmuş ve üretim teknikleri büyük ölçüde geliştirilmiştir. Zamanla yapım yöntemleri gelişmiş, farklı desenler ve motifler kullanılmaya başlanmıştır. Doğadan elde edilen çeşitli boyalarla kumaşlar boyanmış, bu sayede yorganlar süsleme açısından çeşitlendirilmiş ve daha zengin bir görünüm elde edilmiştir (Yardımcı, 2008). Kumaş yüzeyi genellikle motiflerle süslenir ve farklı iğnelerle işlenmektedir.

Resim 2: Nakkaş Osman'ın (16. yy) "Hümername'de Yer Alan Bir Minyatür (Duman, 2007).

Osmanlı döneminde yerli ve yabancı gezginlerin notları, minyatürler ve saraya ait kaynaklardan bu sanata dair bazı bilgilere ulaşmak mümkündür (Gümüşer, 2018). 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu döneminde genellikle atlas, kadife gibi kumaşlar kullanılmıştır. Bu kumaşlar üzerine çeşitli motifler işlenmiştir (Bk. Resim. 3.) Değerli taş altın ve gümüş tellerle süslenmiş olanlarının saraylarda, konaklarda kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca özel törenler ve ritüeller için de kullanılan önemli öğeler arasındadır (Erkmen, 1986). Osmanlı İmparatorluğu döneminde işleme sanatı genel olarak diğer sanat dallarıyla birlikte büyük bir gelişim göstermiştir (Köksal, 1995). Osmanlı dönemi yorganları, zengin dokuları, süslü motifleri ve değerli malzemelerle bezenmiş yüzeyleriyle dikkat çeken özel eserlerdir. Bunlar hem görsel açıdan estetik bir zenginlik sunmuş hem de kullanıcılara lüks ve konforlu bir deneyim sağlamıştır. Türklerin bu sanatta kullandıkları teknikler, bilgi ve tecrübenin getirdiği ustalıktır. Osmanlı dönemine ait yorganlar müzelerde sergilenmekte ve tarihî değerleriyle önemli bir kültürel miras olarak korunmaktadır.

Günümüzde yorgan sanatı sadece geleneksel yorgan üretiminde değil, aynı zamanda çağdaş sanat ve moda tasarımında da kullanıldığı görülmektedir. Bu sanat, motiflerin, kumaş seçiminin ve uygulama

tekniğinin zenginliği sayesinde tasarımların oluşturulmasında bir kaynak olarak hizmet etmektedir.

Yorgan Sanatı Teknikleri: Yorganlama, Kırkyama ve Aplike

Tüm dünyada yorgan, kültürel ve sanatsal bir öge olarak gelişme göstermiştir. Bu ülkeler arasında Uzak Doğu'dan Çin ve Japonya'nın kendine has teknikler ürettikleri ve bu ürünleri sektörleştirdiği görülmektedir. Her kültürde kendine yer bulan bu sanat benzerlikler gösterse de yüzeye uygulanan dikiş tekniği, oluşturulan motif ve kompozisyon gibi farklılıkları barındırmaktadır (Kaya ve Ergenekon, 1992).

El işçiliği veya makine ile üretilen "Quilt Hawai", "Sashiko" ve "Trapunto" gibi yöntemler en bilinen örnekler arasındadır (URL-1). Farklı kültürlerde farklı teknikler kullanıyor olsa da temel süreç genellikle altı aşamada gerçekleşir: Çatı çatma, dolum, teyel, dövme, desen çizimi ve dikim. Bu süreçte ilk adım olan çatı çatma, kumaş yüzeylerinin bir araya getirilmesini sağlamaktadır. İkinci adım hazırlanan katmanın içine dolgu malzemesi yerleştirilmesidir. Motiflerin sabit kalması için yüzey teyellenmesi ve dolgunun eşit dağılımı için dövme işlemi yapılmalıdır. Ardından desen yüzeye çizilir ve son olarak dikiş işlemi gerçekleştirilmektedir. Yapım süreci kullanılan malzeme ve tasarım özelliklerine bağlı olarak çeşitlenmektedir. İncelik ya da kalınlık gibi özelliklere göre farklı dikiş teknikleri tercih edilmektedir. Yorgan sanatı teknikleri; yorganlama, kırkyama ve aplike olmak üzere üç başlık altında incelenebilmektedir.

Resim 3: (soldan sağa) Osmanlı İpek Yorganı ve Celalettin Akyüz'den "Güneş" Motifli Yorgan (Duman, 2007).

Yorganlama tekniğinde birden fazla kumaş katmanı bir araya getirilerek dikilmektedir. Çift taraflı olarak dikilen ve aralarına dolgu malzemesi yerleştirilen kumaş katmanları düzenli dikişlerle sabitlenir. Bu teknik, kumaşların hem sabitlenmesini hem de dekoratif desenler oluşturulmasını sağlamaktadır (Lam, 2013). Bu işlem yüzeyde sade bir görünüm sağlayan desenler oluşturmaktadır (Hall ve Kretsinger, 2015). Osmanlı saray giyiminde, özellikle soğuktan korunmak amacıyla üretilen kışlık kaftanlarda bu tekniğin kullanıldığı bilinmektedir (Ok, 2015) (Bk. Resim 4). Sadece yatak örtüleri veya dekoratif ürünlerde değil, aynı zamanda giyim tasarımında da kullanılan bu teknik, Avrupa'da köklü bir

geçmişe sahiptir. 18. yüzyılda Avrupa'da oldukça yaygınlaşan bu yaklaşım, 21. yüzyıl moda tasarımcılarına da ilham kaynağı olmuştur. Günümüzde söz konusu teknik, birçok sanatçı ve tasarımcı tarafından kullanılmakta ve farklı yorumlarla uygulanmaktadır. Bu yöntem geleneksel ile modern arasında bir köprü kurarak tasarım dünyasında çok yönlü bir ifade biçimi sunmaktadır.

Resim 4: Yorganlama Tekniğiyle Oluşturulmuş bir Osmanlı Sultan Kaftanı, Topkapı Sarayı Müzesi (URL-2).

Kumaş parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan kırkyama tekniği farklı kültürlerde kendine uygulama alanı bulmuş önemli bir yöntemdir (Şahin, 2000). Bu teknik, farklı renk ve desenlerdeki kumaşların birleştirilerek desenler oluşturmasını sağlar. Günümüzde yalnızca kumaş parçaları değil, eskimiş giysi ve ev tekstili ürünlerinden elde edilen malzemeler yorgan yapımında kullanılmaktadır. Tarihsel olarak, bu tekniğin ekonomik nedenlerle ortaya çıktığı, ailelerin giysi artıklarını birleştirerek bu malzemeleri yeniden değerlendirdikleri bilinmektedir. Bu tekniğin Anadolu'da Selçuklu dönemine kadar uzanan örnekleri bulunmaktadır (İmer, 2001). Türkiye'de "parça birleştirme" veya "kırkpare" olarak adlandırılan bu teknik, dünyada "patchwork" adıyla bilinmektedir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da çok renkli nakış süslemeleri ve baskılı pamuk kumaşların kullanıldığı örnekler yaygınlaşmıştır. Avrupa'da öne çıkan tekniklerden biri olan "Madalyon stili", merkezde büyük bir motif veya desenin yer aldığı ve çevresinin daha küçük, düzenli parçalarla çerçevelendiği bir tasarım biçimidir (Bk. Resim 5). Bu stilde merkezde yer alan madalyon, genellikle geometrik desenlerin türevleriyle süslenmektedir (Gwinner, 1987). Renkli ve canlı desenlere sahip bu teknik, farklı kumaşların düzenlenip dikişle birleştirilmesiyle benzersiz ve görsel açıdan zengin bir yüzey oluşturmaktadır.

Resim 5: Kırkyama Yatak Örtüsü Örneği, 1690 – 1720, Kent, İngiltere (URL-3).

Farklı renk ve desenlerde kesilmiş kumaşların bir araya getirilerek kumaş yüzeyine uygulanmasıyla oluşturulan aplike tekniği (Kaya & Ergenekon, 1992), yorgan sanatında öne çıkan tekniklerden biridir. Bu teknikte, kumaşlar yüzeye yerleştirilir, dikişle sabitlenir ve bir desen oluşturulur. Ardından, farklı renklerdeki kumaşlar, dikiş tekniğiyle sıkıca tutturularak eklenir (Gönül, 1973).

Teknik, çoğu zaman yorganlama veya kırkyama teknikleriyle karıştırılsa da kendine özgü dikiş yöntemleri ve tarihsel gelişimiyle bu tekniklerden ayrılmaktadır. Aplike, temel olarak bir kumaş parçasının üzerine başka bir kumaş parçasının dekoratif amaçla dikilmesiyle yapılmaktadır. Bu teknik, düz desenlerin yanı sıra figüratif ve soyut desenler oluşturmak için de kullanılabilmektedir. Geleneksel el sanatları arasında önemli bir yere sahip olan bu teknik, farklı kültürlerde farklı uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır. Arkeolojik kazılarda, Hunlar'a ait eyer örtülerinde, keçelerde ve deri işlerinde bu tekniğin izlerine rastlanmıştır (Diyarbekirli, 1972: 79). Örneğin İngiltere'de, kesilen kumaş parçalarının birbirine, "whipstitch" olarak adlandırılan dikiş tekniğiyle birleştirilmesi yaygındır (URL-1). İran'ın "vitray stili" veya "Celtic aplikesi" dünya genelindeki geleneksel tekniklerle benzerlikler taşımaktadır (Dıvrak, 2010). Türk kültüründe bu teknik 'oturtma' ve 'kertme' olarak adlandırılmıştır. Oturtma tekniğinde motif oluşturmak için kumaş yüzeyinde oyma işlemi yapılır ve bu boşluğa farklı bir kumaş yerleştirilir. Kertme yönteminde ise geometrik formlar gizli dikişlerle yüzeye sabitlenmektedir.

Resim 6: Aplike Tekniği ile Oluşturulan Yatak Örtüsü, 1700 – 1750, Hindistan, Victoria and Albert Museum, London (URL-1).

Çağdaş Yorgan Sanatı Sanatçıları

Kumaş yüzeyine uygulanan aplike, kırkyama ve yorganlama tekniklerin neredeyse her kültürün geleneksel el sanatlarında kendine yer bulduğu görülmektedir. El sanatları zamanla birçok etkenden zarar görerek değerini kaybetmiş ve bazıları tümüyle ortadan kalkmıştır. Ancak bazı el sanatları günümüzde farklı üretim biçimleriyle varlığını sürdürmektedir. Geleneksel tekstil sanatları, lif sanatı adı altında yeniden keşfedilerek günümüzde kullanılmaktadır. Teknolojik gelişmeler, yeni elyaf türleri, baskı

teknikleri ile sanat ve tasarım alanındaki ilerlemeler, tekstil ve moda tasarımı üzerinde de önemli etkiler yaratmıştır (Öngen, 2016).

19. yüzyılın sonlarından itibaren düşük sanatlar olarak kabul edilen bazı el işi teknikleri, Arts and Crafts Hareketi ile el işçiliğini yeniden canlandırılmış ve bu sayede 20. yüzyılda tekrar sanat olarak tanımlanmaya başlamıştır. 1955 yılında Robert Rauschenberg tarafından yapılan "Bed" (Bk. Resim 7) adlı çalışmasıyla birlikte, yorgan tarihinde ilk kez bir çağdaş sanat eseri olarak ele alınmıştır. Geleneksel tekstil ve zanaat teknikleri, 1960'lı yıllardan itibaren çağdaş sanatçıların daha fazla ilgisini çekmiştir. Yorgan sanatı teknikleri geliştirilerek, çok çeşitli tekstil sanat alanında kullanılmıştır. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, Tracey Emin ve Michelle Walker, Zak Foster gibi sanatçılar tarafından kullanılan bu teknikler, çağdaş sanat alanında yorgan sanatını önemli bir konuma getirmiştir (URL-1). Günümüzde, tekstil malzemeleri kullanarak çalışmalar yapan tekstil sanatçılarının yanı sıra, farklı alanlardan sanatçıların da olduğu bilinmektedir. Ayrıca bu uygulama 1960'lı yıllarda moda endüstrisi tarafından "*hippie*" kültürü ile ilişkilendirilen bir moda tarafından benimsenmiştir. Çağdaş yorgan sanatı tekniklerini kullanan moda tasarımcıları, işleme, baskı, boyama, yorganlama, kırkyama, aplike gibi teknikleri bir arada kullanarak tasarımlar gerçekleştirmektedir.

Resim 7: "Bed" Robert Rauschenberg, 1955 (Rauschenberg, 1976).

Yorganlama Tekniği ile Üretilen Giysi Örnekleri

Ba&sh markasının 2023 yılı Sonbahar/Kış sezonuna ait Resim 8'de yer alan ceketinde iki kumaş arasına ince bir dolgu malzemesi yerleştirilerek oluşturulan düz bir zemin dikkat çekmektedir. Tasarım, ceketin rengine uygun ipliklerle yapılan boyuna dikişler sayesinde bir yorganlama tekniğiyle üretilmiştir. Bu teknik, Osmanlı kaftanlarında (Bk. Resim 4) soğuktan korunmak amacıyla kullanılan yöntemle benzerlik göstermektedir. Tasarımda teknik, düz bir zemin üzerinde belirli alanlara yerleştirilen renk detaylarıyla desteklenerek güçlü bir anlatım sunmuş ve dokusal ile estetik bir etki yaratmıştır. Bu renk vurguları, cekete hem dinamik bir görünüm

kazandırmış hem de tasarımın genel kompozisyonunu daha dikkat çekici hale getirmiştir.

MM6 Maison Margiela, Huishan Zhang ve Peter Pilotto'nun 2018 yılı Sonbahar/Kış sezonuna ait yorganlama tekniğiyle üretilen dış giyim örnekleri incelendiğinde, tasarımların canlı ve parlak kumaş renkleriyle, dikkat çeken formlarının ön planda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, tasarımlardaki geometrik şekiller, kare motifler ve paralel dikişlerle oluşturulan kapitone dikiş, yüzeyde üç boyutlu bir etki ve dokusal bir görünüm yaratmıştır. Uygulanan teknik, tasarımların güçlü bir etki yaratmasına, izleyicinin dikkatini çekmesine ve tasarımların daha vurucu bir şekilde öne çıkmasına katkı sağlamaktadır. Dokusal ve görsel zenginlik, tasarımların çağdaş ve yenilikçi bir anlayışla yorumlanmasını mümkün kılmıştır (Bk. Resim 9).

Resim 8: Ba&sh, Sonbahar/Kış 2023 (URL-4).

Cecilie Bahnsen 2018 yılı Sonbahar/Kış sezonuna *ait* tüm koleksiyon parçaları yorganlama ve geometrik kapitone tekniğiyle üretilmiştir. Tasarımlarda parlak saten kumaşlar tercih edildiği görülmektedir. Tasarımlarda renk olarak ise pastel tonlarda kullanılan pembe ve kırık beyaz gibi renklerin kullanımı ve tekniğin kullanımında oluşturulan desenler izleyici üzerinde estetik bir etki bırakmaktadır. Teknik, rölyef etkisiyle kumaş üzerinde belirginlik oluşturarak tasarımın dokusal etkisini ön plana çıkartmaktadır (Bk. Resim 10).

Resim 9: (soldan sağa) MM6 Maison Margiela, Huishan Zhang, Peter Pilotto, *Sonbahar-Kış, 2018, Londra Moda Haftası* (URL-4).

Yorganlama tekniğiyle oluşturulan kıyafetler, kabarık ve dolgun bir yüzey yapısına sahiptir. Bu özellik, kıyafetlere hacimli bir görünüm kazandırırken aynı zamanda vücudu sıcak tutma işlevi de sağlamaktadır. Dolgu malzemesi sayesinde, bu teknikle üretilen kıyafetler iyi bir yalıtım özelliği sunmaktadır. Genellikle dolgu malzemesi olarak yapay elyaf tercih edildiğinden, kıyafetler hafif ve esnek bir yapıya sahip olmaktadır. Bu durum, giyen kişiye hareket özgürlüğü tanımakta ve tasarımlara işlevsellik kazandırmaktadır. Bu teknikle üretilen kıyafetlerin yüzeyindeki desenler, kıyafetlere görsel bir çekicilik katmaktadır. Bu desenler, genellikle kapitone örneklerinde olduğu gibi geometrik şekiller, çiçek motifleri ya da düz boyuna çizgiler şeklinde çeşitlilik göstermektedir. Bu teknik, yalnızca tasarımın görselliğini artırmakla kalmayıp farklı stil ve giyim parçalarında da uygulanabilmektedir. Ceketler, montlar, elbiseler, etekler ve hatta ayakkabılar gibi geniş bir ürün yelpazesinde kullanılmaktadır. Bu teknikle üretilen kıyafetler, kullanıcılarda şık görünmesinin yanı sıra sıcaklık ve konfor sunmaktadır.

Resim 10: Cecilie Bahnsen*, Sonbahar/Kış, 2018, Kopenhang* (URL-5).

Kırkyama Tekniği ile Üretilen Giysi Örnekleri

Fransız moda evi Dior'un 2018 Sonbahar/Kış sezonuna ait tasarımları incelendiğinde, kırkyama tekniğinin koleksiyonda yoğun bir şekilde kullanıldığı incelenmektedir (Bk. Resim 11). Tasarımlar, farklı doku ve renklerdeki parçaların bir araya gelmesiyle oluşturulmuş, bu parçaların birleşimi dokusal bir zenginlik ve görsel bir bütünlük sağlamıştır. Farklı formlarda kesilen kumaş parçaları, görsel etkiyi artıran çeşitli dikiş teknikleriyle birleştirilmiştir. Geleneksel kırkyama tekniğine sadık kalınarak hazırlanan bu tasarımlar, modern bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmış ve günümüz modasına uyarlanmıştır. Bu teknik hem nostaljik hem de çağdaş bir yorum katarak, zamansız bir tasarım olmasına katkı sağlamıştır.

Calvin Klein'ın 2018 Sonbahar/Kış koleksiyonunda yer alan tasarımda, kırkyama tekniğiyle modern bir yorgan tasarımı yaratılmıştır (Bk. Resim 12). Dior örneğindeki küçük parçalı kırkyama formlarının aksine, bu tasarımda daha büyük ve belirgin formlar tercih edilmiştir. Tasarımın

dört bir yanında çizgisel formların tekrar ettiği, bu tekrarların ise tasarıma ritmik bir denge kazandırdığı görülmektedir. Tasarımda merkezde yer alan geleneksel "Madalyon stili" yaklaşımı yeniden yorumlanmıştır. Bu güncel uyarlama, hem geleneksel kırkyama mirasına bir gönderme yapmakta hem de çağdaş bir bakış açısı sunmaktadır. Tasarım, farklı renk kullanımları ve çizgi kalınlıklarıyla desteklenmiş, bu unsurlar izleyicinin görsel algısında bir bütünlük yaratmıştır. Çizgi ve renk arasındaki kontrast, tasarımı hem dinamik hem de görsel olarak çarpıcı bir hale getirmiştir.

Resim 11: Dior, Sonbahar/Kış 2018 (URL-6).

İngiliz Alexander McQueen markasının 2020 yılı Sonbahar/Kış Kadın koleksiyonu incelendiğinde, kırkyama tekniğiyle tasarlanmış görsel açıdan dikkat çekici parçalar olduğu görülmektedir. Tasarımlar, izleyiciye farklı renk ve formlardaki parçaların bir araya gelerek bir bütünlük oluşturduğu bir kompozisyon sunmaktadır. Bu parçalar geleneksel kırkyama teknikleriyle birleştirilmek yerine, dijital olarak birleştirilen ve bu şekilde üretilmiş kumaşların kullanılmasıyla tasarlanmıştır. Bu yaklaşım, tasarımlarda hem geleneksel el işçiliğini anımsatan nostaljik bir tarz yaratmış hem de çağdaş bir estetik sunmuştur. Geometrik desenlerin güçlü kontrastlarla birleştirilmesi ve düzenlenişindeki modern dokunuş, tasarımlara dinamik bir hareketlilik kazandırmıştır. Ayrıca farklı ölçeklerde ve yönlerde kullanılan formlar, tasarımlara üç boyutlu bir algı katarak izleyicinin görsel algısını zenginleştirmiştir. Yaratılan bu dijital etki, geleneksel kırkyama mirasına gönderme yaparken, modern teknoloji ve tasarımın birleştiği noktada güçlü bir moda ifadesi sunmaktadır.

Resim 12: Calvin Klein, Sonbahar/Kış, 2018 (URL-7)

Teknik, tasarımlara hem nostaljik hem de estetik bir görünüm kazandırmaktadır. Özellikle 1960'lı yıllarda kullanılan "hippie" modasından esinlenen ve "vintage" bir tarz sunan teknik, geçmişten gelen dokunuşlarla günümüz modasında kendine yer bulmaktadır. Bu teknikle tasarlanan kıyafetler, bir ifade biçimi olarak bireyselliği ve farklılığı öne çıkaran tasarımlar sunmaktadır. Teknik, günlük giyimden özel etkinliklerde kullanılan parçalara kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir.

Resim 13: Alexander McQueen Sonbahar/Kış 2020, Kadın Koleksiyonu (URL-8).

Aplike Tekniği ile Üretilen Giysi Örnekleri

Valentino markasının 2015 yılı İlkbahar/Yaz koleksiyonunda, aplike tekniğiyle tasarlanmış parçalara yer verilmiştir. Bu teknikle, zemin üzerine üst üste yerleştirilen kumaşlar, yeni formlar ve desenler oluşturarak iki boyutlu yüzeylere hafif bir şekilde rölyef etkisi kazandırmıştır. Teknik, yüzeyde yalnızca boyut etkisi yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda kullanılan renk seçimleriyle bu boyutları daha belirgin hale getirmiştir. Renklerin uyumu ve kontrastı, izleyiciye bu teknikle daha net bir şekilde aktarmıştır (Bk. Resim 14).

Moschino markasına ait 2022 yılı İlkbahar/Yaz koleksiyonunda aplike tekniğiyle üretilmiş tasarımlarda (Bk. Resim. 15) farklı desen ve renkteki formların kumaş yüzeyinin farklı yerlerine yerleştirerek farklı desenler oluşturması planlandığı görülmektedir. Yüzeylerin dolgu malzemesiyle desteklenmesi, kıyafetlerde rölyef etkisi yaratmıştır.

Resim 14: Valentino, İlkbahar/Yaz, 2015 (URL-9).

Benzer bir şekilde, Leutton Postle'ın 2012 Sonbahar/Kış koleksiyonunda teknik tamamen sanatsal bir ifade aracı olarak ele almıştır. Parlak yüzeylerin ve pastel tonların bir arada kullanıldığı bu koleksiyon, mozaik benzeri bir görünüm sunmaktadır. Katmanlı kumaş parçalarının farklı renk ve dokularla birleştirilmesi, giysilere hareketlilik kazandırmıştır. Her iki markaya ait tasarımlarda dolgu malzemesi aracılıyla yüzeyde oluşturulan aplike ile desenlere rölyef etkisi vermiştir. Moschino'nun tasarıma enerjik yaklaşımı ile Leutton Postle'ın sofistike yorumu, geleneksel teknikleri modern bir perspektifle yeniden yorumlamış ve çağdaş moda anlayışına önemli katkıda bulunmuştur.

Resim 15: Moschino, İlkbahar/Yaz, 2022 (URL-10).

Tekniğin uygulama sürecinde desen ve renklerin uyumlu bir şekilde düzenlenmesi, kıyafetlerin estetik etkisini artırmaktadır. Özellikle farklı kontrastların kullanımı, yüzeyde dikkat çekici bir görsel kompozisyon oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır. İncelenen tasarımlar, aplike tekniğinin kıyafetlere dekoratif detaylar eklenmesi açısından tasarımcılar tarafından etkili bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Teknik, tasarımın estetik özelliklerini vurgularken, aynı zamanda kıyafetlerin karakterini belirginleştiren bir süsleme yöntemi olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak, bu teknik geleneksel bir el işçiliği yöntemi olmasına karşın, modern tasarım süreçlerinde hem estetik hem de işlevsel bir rol üstlenmektedir. Kıyafetlere renk, desen ve boyut katarak, farklı bir tarz ve karakter oluşturduğu görülmektedir.

Resim 16: Leutton And Postle , Sonbahar/Kış, 2012, İngiltere (URL-11).

Sonuç

Kültür, bir toplumun değerlerinin ve öğretilerinin nesiller boyunca aktarılmasının toplamıdır. Toplumların sahip olduğu bu değerler, günümüz ve gelecek kuşaklar için korunması gereken bir miras niteliği taşımaktadır. Yorgan gibi geleneksel tekstil sanatları, sadece estetik birer uygulama değil, aynı zamanda toplumun kimliğini, değerlerini ve kültürel zenginliğini yansıtan önemli miras öğeleridir. Bu mirasın korunarak gelecek kuşaklara aktarılması, kültürel çeşitliliğin devamlılığı açısından büyük önem taşımaktadır.

Günümüzde yorgan sanatı, gelenekselin modernle buluştuğu yaratıcı tasarımların ortaya çıkmasında önemli bir araçtır. Bu sanat, çağdaş moda tasarımında yalnızca geleneksel bir yöntem olarak değil, aynı zamanda sanatsal ve yenilikçi bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır. Geleneksel dokuma ve dikiş tekniklerinin çağdaş tasarımla birleştiği bu uygulamalar, kültürel mirasın değerini korurken, tasarım dünyasına yeni bir perspektif kazandırmaktadır.

Yapılan analizler, moda tasarımcılarının geleneksel tekniklerin farkında olduklarını ancak bu teknikleri kendi özgün kompozisyonlarında yeniden yorumladıklarını göstermektedir. Yorgan sanatı malzeme seçimi, renk, doku, motif ve kompozisyon açısından zengin bir miras aktarımı yaparak çağdaş moda tasarımında kendine geniş bir yer bulmaktadır.

Sonuç olarak, yorgan sanatının farklı sanat disiplinleriyle kurduğu etkileşim ve çağdaş yorumlarla, giyim tasarımında çok yönlü bir ifade dili sunduğu tespit edilmiştir. Bu sanat, geleneksel ve modernin bir araya geldiği yaratıcı tasarımlarla, kültürel mirasın günümüz tasarım dünyasında yaşatılmasına katkıda bulunmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Audin, H. (2013). *Patchwork and quilting britain*. UK: Shire Library.

Colby, A. (1971). *Quilting, Charles Scribner's sons*. New York: Charles Scribner's Sons.

Dıvrak, (2010). *Klasik dönem Osmanlı çadır süslemelerinden kıvırma, oturtma, çırpma (aplike) tekniğinin günümüz gereksinimlerine uyarlama önerileri.* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun sanatı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.

Duman, M. (2007). *Geleneksel Türk yorgancılık sanatı*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Erkmen, G. (1986). *İstanbul ili yorgancı esnafının sosyo-ekonomik kültürel özellikleri alan araştırması*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayımlanmamış Bitirme Ödevi.

Ertalay, Z., S. (2013). Türklerde *geleneksel yorgancılık sanatı ve günümüzde İstanbul'daki durumu.* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eyüboğlu, İ. Z. (1991). T*ürk dilinin etimoloji sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları.

Fall, C. (2006). *Quilting for dummies.* 2nd ed., Notions-In Network.

Gülensoy, B. (1995). Türklerde (yorgan) Konya'da (yorgancılık) ve yorgan motifleri. *Türk Kültürü Dergisi,* XXXII (391), 695-704.

Gümüşer, T. (2018). Kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk yorgancılığının analizi: Tire ilçesi örneği. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6(15), 229-237.

Gwinner, S. V. (1987). *The history of the patchwork quilt, origins, traditions and symbols of a textile art.* Pensilvanya: Schiffer Publishing Ltd.

Hall, C. A.- Kretsinger, R. G. (2015). *The Romance of the patcwork quilt in America in three parts: history and quilt patches- quilts, antique and modern –quilting and quilting designs*. Columbia: Wellhausen Press.

Hultgren, S. (1994). *Introduction to quilting 101: The basics.* UK: EZ International.

İmer, Z. (2001). *Geleneksel el sanatlarımızdan kırkpare/parça birleştirme (patchwork)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya, F. – Ergenekon, C. (1992) Yorgan sanatı. *Kültür ve Sanat Dergisi,* 13, 33-37.

Köksal, A. (2015). Yorgan sanatı. *Sanat Çevresi Dergisi*, 85, 12.

Lam, E. (2013). *Arts & lifestyle: quilting project referans book*. Canada: Saskatchewan.

Ok, M. (2015). Tasarım ve süsleme öğeleriyle topkapı sarayı padişah kaftanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8(16), 70-85.

Ögel, B. (1985). *Türk kültür tarihine giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öngen, A., G. (2016). Geleneksel tekstil teknikleri ışığında günümüzün giyilebilir sanat algısı. *İdil Dergisi,* 5 (24), 1240-1242.

Yardımcı, N. (2008). *Ankara el işi yorganları üzerine bir araştırma*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 https://www.vam.ac.uk/articles/an-introduction-to-quilting-and-patchwork (Erişim: 27.01.2023).

URL-2 Breneman, J., A. (2003). America's quilting history. http://www.womenfolk.com/historyofquilts/ (Erişim: 29.11.2016).

URL-3 https://www.vam.ac.uk/collections/quilting-and-patchwork (Erişim: 18.03.2023).

URL-4 https://www.dnaindia.com/lifestyle/report-quilting-in-spotlight-2587934 (Erişim: 01.04.2023).

URL-5 https://www.thecuttingclass.com/sumptuous-quilting-at-cecilie-bahnsen-aw18/ (Erişim: 29.12.2022).

URL-6 https://www.standard.co.uk/insider/fashion/rainbows-are-ruling-the-runway-at-fashion-week-aw18-a3776996.html. (Erişim: 29.12.2022).

URL-7 https://fashionista.com/2018/07/quilting-fabric-material-fashion-trend-2018.(Erişim: 01.04.2023).

URL-8 https://vogue.com.tr/haber-moda/alexander-mcqueen-ile-patchwork-teknigi-uzerine. (Erişim: 01.04.2023).

URL-9 https://www.vogue.com/article/valentines-day-inspired-runway-fashion. (Erişim: 18.03.2023).

URL-10 https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-ready-to-wear/moschino/slideshow/collection. (Erişim: 18.03.2023).

URL-11 https://www.dezeen.com/2012/05/17/designed-in-hackney-leutton-postle-aw12-collection/. (Erişim: 20.03.2023).

URL-12 https://www.baltimoresun.com/1993/05/09/quiltings-story-started-with-the-pharaohs/Solis-Cohen, Lita; Solis-Cohen, Sally (9 May 1993). "Quilting's story started with the pharaohs". The Baltimore Sun. (Erişim: 20.09.2024).

Extended Summary

Quilting is a traditional textile art that has carried both functional and aesthetic significance across various cultures for centuries. This technique, crafted using valuable fabrics such as silk and satin, with filling materials like cotton and wool, was historically produced entirely by hand. Quilting, applied to fabric surfaces, has found a place in the traditional crafts of nearly every culture. Over time, many handicrafts have lost their value due to various external factors, with some disappearing entirely. However, certain crafts have endured through adaptation to modern production techniques. Traditional textile arts have been rediscovered under the concept of fiber art and are actively used today. Technological advancements, new fiber types, printing techniques, and progress in art and design have significantly influenced textile and fashion design. Since the late 19th century, some handicraft techniques, once regarded as lower forms of art, were revitalized through the Arts and Crafts Movement, leading to their reclassification as art in the 20th century. Notably, Robert Rauschenberg's 1955 work Bed marked the first instance of quilting being acknowledged as a contemporary art form. Today, quilting has transcended its traditional role and has been integrated into contemporary art and fashion design.

This study aims to examine how quilting techniques are applied in 21st-century contemporary fashion design and to highlight their contributions to modern garment creation. The research seeks to answer the following questions:

How have quilting techniques been used throughout history?

How are these techniques reinterpreted in contemporary art and fashion design?
How are quilting, patchwork, and appliqué techniques applied in fashion design?
Using a descriptive case analysis method, the study explores the historical development of quilting, its relationship with contemporary art, and its reflections on fashion design. A literature review was conducted to identify designers and brands that incorporate quilting techniques into modern fashion design. The study analyzes how quilting has been adapted to garment design and examines how contemporary fashion brands employ these techniques. In this context, quilting techniques have been classified, and their application in garments has been visually supported and explained.
Quilting is utilized in fashion design through techniques such as quilting, patchwork, and appliqué. The quilting technique involves adding volume to fabric surfaces using stitch patterns and filling materials. Patchwork, on the other hand, brings together different fabric pieces to create a visual composition. Appliqué adds decorative elements by attaching different fabric patterns to the surface. Fashion designers employ these techniques in both traditional and modern ways to create original and innovative designs.
The study presents examples of how major global fashion brands integrate quilting techniques into their designs. Brands such as Ba&sh, MM6 Maison Margiela, Huishan Zhang, Peter Pilotto, Cecilie Bahnsen, Dior, Calvin Klein, Alexander McQueen, Valentino, and Moschino combine traditional quilting with modern fashion concepts, bringing cultural heritage into the contemporary design landscape. Notably, garments such as coats, jackets, and dresses produced with quilting techniques stand out for their aesthetic appeal and functionality. Patchwork allows for the creation of unique designs by merging different colors and textures, while appliqué adds an artistic and decorative dimension to garments.
Traditional handicrafts have been a significant part of cultural identity for centuries and are among the values that reflect societies' artistic understanding. Culture is the sum of a society's values and teachings, passed down through generations. These values constitute a heritage that must be preserved for present and future generations. Traditional textile arts like quilting are not merely aesthetic applications but also significant cultural elements reflecting a society's identity, values, and artistic richness. Preserving this heritage and passing it on to future generations is crucial for maintaining cultural diversity.
However, with the Industrial Revolution and the transition to mass production, many forms of craftsmanship requiring manual labor have been forgotten. Quilting is one of the traditional textile applications affected by this process. The original patterns and techniques created through handcrafting have been overshadowed by technological advancements, putting the sustainability of this art form at risk.
This study is conducted to determine the place of quilting in contemporary fashion design and to reveal how this traditional art has transformed in the modern world. In the rapidly changing dynamics of the fashion industry, understanding how traditional techniques are applied is of great importance for both designers and the academic community. This research is essential in demonstrating how quilting is being reshaped in contemporary fashion, preserving cultural heritage, contributing to sustainable design approaches, and understanding how traditional techniques are valued in the fashion world.
In conclusion, quilting is an important cultural heritage that preserves traditional craftsmanship while being adapted to contemporary fashion design. The study findings demonstrate that quilting continues to exist in contemporary fashion as both a visual and cultural element. The fusion of traditional and modern techniques contributes to the creation of unique garment designs and repositions quilting as a contemporary art form. Fashion designers leverage the material, color, texture, and pattern diversity offered by quilting to develop new modes of expression in contemporary fashion while incorporating these techniques into sustainable fashion practices. Thus, quilting goes beyond being a nostalgic element, playing a crucial role in preserving cultural heritage and ensuring its continued relevance in today's fashion industry.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 30.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1558627
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 467-481.

Araştırma Makalesi
Research Article

TURAN CEMİYETİ'NDEN HARF DEVRİMİNE DESTEK: BERLİN'DE YENİ YAZI DERGİSİ

♦

THE SUPPORT TO LETTER REVOLUTION FROM TURAN ASSOCIATION: YENI YAZI JOURNAL IN BERLIN

Esra OĞUZHAN*

ÖZ: Azerbaycan'da ve Osmanlı'da Latin harflerine geçilmesi konusu XIX. yüzyıl başı itibari ile tartışma konusu olmuştur. Sırası ile Köktürk, Uygur, Arap alfabesini kullanan Azerbaycan Türkleri, 1922-1940 yılları arası Arap ve Latin harflerini birlikte kullanarak, Müslüman Türkler arasında Latin alfabesini kullanan ilk Türk topluluğu olmuştur. SSCB'ye bağlı ittifak cumhuriyetlerden biri durumundaki Azerbaycan'da Latin harfli alfabeye yapılan çalışmalar neticesinde 1 Haziran 1932 senesinde geçilmiştir. Türkiye'de ise Cumhuriyet devrimleri kapsamında 1 Kasım 1928 tarihinde tamamı Latin harflerine geçilmiştir. Çalışmamızda harf devriminin kısa tarihçesi verildikten sonra harf devrimine destek ve muhalif görüşler ortaya konmuştur. Yurtiçi basın kadar yurtdışı basında da harf devrimi ses getirmiştir. Bu amaçla araştırmamızda, Berlin'de Turan Cemiyeti'ne bağlı Yeni Yazı Birliği tarafından harf devrimine destek olmak amacıyla sadece 1 sayı çıkarılan "Yeni Yazı" dergisi incelenerek fikri yapısı ortaya konmuştur. Yalnızca Latin harflerine destek olmak üzere yurtdışında basılan tek yayın olması bakımından basın tarihinde önemli yere sahip dergide yeni harflerin neden kabul edilmesi gerektiğini açıklayarak halkı yeni harfleri öğrenmeye teşvik etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Harf Devrimi, Azerbaycan, Türkçe, Basın, Yeni Yazı Dergisi

ABSTRACT: *The issue of switching to Latin letters in Azerbaijan and the Ottoman Empire dates back to the 19th century. It has been a matter of debate since the beginning of the century. Azerbaijan, which uses the Köktürk, Uyghur and Arabic alphabets respectively, became the first state to use the Latin alphabet among Muslim Turks by using Arabic and Latin letters together between 1922 and 1940. Azerbaijan was converted to the all-Latin alphabet on June 1, 1932, as a result of the efforts made. In Turkey, all Latin letters were switched to on November 1, 1928, within the scope of the Republican revolution. In our study, after giving a brief history of the alphabet revolution, support and opposition views for the alphabet revolution are presented. The alphabet revolution made a splash in the international press as well as in the domestic press. For this purpose, in our research, the intellectual structure of the "New Yazı" magazine, which was published only in one issue by the Yeni Yazı Union affiliated with the Turan Society in Berlin, in order to support the alphabet revolution, was examined and its intellectual structure was revealed. The magazine, which has an important place in the history of the press as it is the only publication published abroad to support only Latin letters, encouraged the public to learn the new letters by explaining why the new letters should be accepted.*

Keywords*: Alphabet Revolution, Azerbaijan, Turkish, Press, Yeni Yazı Journal*

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Medipol Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü/İstanbul-eyesilova@medipol.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7603-0079)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Türk yazı dilinin ilk devresi Eski Türkçedir ardından Eski Türkçe dönemini önce Kuzey-Doğu Türkçesi ve Batı Türkçesi izlemiştir. Kuzey-Doğu Türkçesi ilerleyen dönemlerde Kuzey Türkçesi ve Doğu Türkçesi olarak ikiye ayrılmıştır. Böylece Türkçe Kuzey Türkçesi, Doğu Türkçesi ve Batı Türkçesi olarak üç büyük yazı dili halinde yirminci yüzyıla kadar gelmiştir (Ergin, 1997: 57).

Türk alfabesi kullanılarak yazılmış ilk metinlere, yazılış tarihi M.S. 8. yüzyıla dayanan Orhun anıtlarında rastlanılmıştır. Orhun anıtlarında kullanılan Göktürk alfabesini daha sonra Uygur alfabesi ve Arap alfabesi izlemiştir. Türklerin büyük bir çoğunluğu 20. yüzyılın başlarına kadar Arap harflerini kullanmışlardır. 20. yüzyılın ilk yarısında alfabeler konusunda büyük değişimler yaşanmıştır. Bu dönemden itibaren devreye, Latin alfabesi ile Kiril alfabesi de girmiştir.

Latin alfabesi, Avrupa, Amerika, Avustralya başta olmak üzere XIX. yüzyıl itibari ile az da olsa Asya ve Afrika'da kullanılmaya başlanmıştır. Batı ile sosyal, siyasi ve kültürel ilişkilerin artması sonucu Latin alfabesi kullanımı Osmanlı'da kaçınılmaz hale gelmiş, XV. ve XVI. yüzyılda Osmanlı'da elçiliklerin açılması ile Latin harfleri resmi yazılarda kullanılmaya başlamıştır (Şimşir, 2008: 31).

Osmanlı'da harf devrimi tartışmaları ilk gazetelerin ortaya çıkışı ile kamuoyu gündemine taşınmıştır. Dilde sadeleşme ve dilde yenilik meseleleri I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet döneminde de basında dini, sosyal, siyasi ve kültürel sonuçlar tartışılarak fikir beyan edilmiştir. Bu değişimden kaynaklanacak olumsuzlukları dile getiren gazeteciler muhalif yazılar yazarken, avantajlarını dile getiren gazeteciler ise bu değişime destek vermiştir.

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilânı sonrası yeni harflerin ne zaman kullanılacağı meselesi merak konusu olduğundan sıklıkla basında kamuoyu gündemine taşınmıştır. Bu dönemde yeni harflere yönelik muhalif gazeteciler basında fikirlerini savunurken siyasi liderler de harf devrimi konusuna mesafeli yaklaşarak düşüncesini ifade etmiştir. Örneğin 1923 senesinde düzenlenen İzmir İktisat Kongresi'nde harflerin değiştirilmesi konusunda ortaya atılan teklif, kongre başkanı Kazım Karabekir tarafından görüşme dışı bırakılmıştır (Giritli, 1978: 143). Benzer şekilde Kazım Karabekir 1924 senesindeki TBMM oturumunda konu gündeme getirildiğinde Latin harflerinin Türkçe'ye uygun olmadığını ve İslam'a aykırı bir eylem sayılacağını belirtmesi sebebi ile konu uzun süre mecliste tartışılmıştır (Berkes, 2023: 549).

Azerbaycan'ın SSCB'ye katılması ile Arap ve Latin harfleri 1922 senesi itibarı ile birlikte kullanılmıştır. 1926 senesinde düzenlenen Bakü Türkoloji Kongresi'nde Türk dillerinin Arap harfleri yerine Latin harflerine geçilmesi kararı alınmış (Şentürk, 2012: 31) bu karar Türkiye'nin de Latin harflerine

geçmesine öncülük ettiği gibi Türk Ocağı gibi kurumlar tarafından da desteklenmiştir (Kılıç, 2019: 479)

Dönemin Aydınlarının Harf Devrimine Dair Görüşleri

İslam medeniyetlerinin gelişememesi sebebini Arap harflerinin kullanılması ile açıklayan Azerbaycanlı yazar Mirza Fethali Ahundzade, XIX. yüzyılın ikinci yarısında sadece Azerbaycan'da değil Osmanlı'ya yaptığı ziyaretler ile Arap harflerinin ıslahı ve Latin harflerinin kabul edilmesi için çalışmıştır (Baykara: 1966, 154). Molla Cafer, Abdurrahman Bey Hagverdiyev, Muhammed Ağa Şahtahtlı gibi aydın ve yazarlar Arap harflerinin zorluğundan ve değişmesi gerekliliğinden bahsetmiştir (Akbarova, 2023:482-483). Azerbaycan'da eğitimli nüfusun az olması, Arap alfabesinin öğrenilmesinde yaşanan zorluklar sebebi ile Müsavat Partisi 1922 yılı itibari ile çalışmalarını hızlandırmıştır (Qasımlı, 2006: 211).

Türkiye'de Cumhuriyet basınında Latin harfleri meselesi sıklıkla gündeme gelmiştir. Mesele muhalif gazetecilerin yazılarında Latin harflerine geçildiği takdirde yaşanacak zorluklar, sıkıntılar ile desteklenirken diğer taraftan gazeteciler Latin harflerinin getireceği kolaylık ve yaşanacak olumlu neticelerden bahsetmiştir. Gazeteciler kadar siyasi liderlerin beyanatları da dönemin basınına yansımıştır.

Osmanlı'da II. Meşrutiyet dönemi basınında Hüseyin Cahit Yalçın, İçtihad dergisi sahibi Abdullah Cevdet, gazeteci Celal Nuri İleri, Kılıçzade Hakkı harf devrimini destekleyen yazılar yazmıştır. Latin harflerinde yapılacak değişikliğe başından beri destek veren Hüseyin Cahit Yalçın'a Abdullah Cevdet, Yunus Nadi, Falih Rıfkı Atay Latin harflerini kabulü yolunda yazılar yazarak Hüseyin Cahit Yalçın'ı desteklemiştir (Ülkütaşır, 1981).

İzmir'de 21 Şubat 1923 tarihinde düzenlenen Milli İktisat Kongresi'nde kongre başkanı Kazım Karabekir Latin harfleri ile ilgili harf değişikliğini yapan Arnavut ve Azerbaycan halkının felakete düştüğünü Türklerin de bu hatayı yapmaması gerektiğini dile getirerek Türkçeyi kusursuz şekilde ifade edebilecek bir Latin alfabesi olmadığını dile getirmiştir (Karabekir, 1923:2). Prof. Dr. Fuad Köprülü Latin harflerine geçilmesinde yaşanacak zorluklardan bahsederek sadece harf değişikliği ile Batı medeniyeti sayılamayacağımızı ifade etmiştir (Köprülü, 1926:1206).

Harf devrimine yönelik basında yer alan tartışmalar dönemin gazeteci, yazar ve bilim insanları tarafından ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler Latin harflerine geçilmesi ile İslamiyet ile bağların zayıflayacağı, Latin harflerine geçişin başarısızlıkla sonuçlanacağı, Latin harflerinin tam olarak kullanılamayarak Latin ve Arap harflerinin birlikte kullanılarak iki kültüre de uzak kalınacağı çerçevesinde gerçekleşmiştir. Dolayısı ile muhalif basında düşüncelerini ifade eden dönemin düşünür ve bilim insanları bu tehdit ve korkular sebebi ile dilin sadeleştirilerek, gözden geçirilerek kullanılabileceğini savunmuştur.

Yeni Yazı Dergisi

Yurtdışında çıkarılarak Latin harflerine destek veren Yeni Yazı dergisi Latin harflerinin kabul edilmesinde 1924 senesinde Almanya'da Berlin Charlettenbourg'da yalnızca bir sayı olarak "ilmi, fenni ve bedii Türk mecmuası" ibaresi ile Yeni Harfler Birliği tarafından çıkarılmıştır. Birliği kuranlar; Aksa Çelebi, Batmaz oğlu, Boz Kurt, İzmir oğlu, Kalkmaz oğlu, Mutukzade, Tuktar, Çaylak oğlu, Turfan olarak belirtilmiştir (Yeni Yazı, 1925:1) Gazetenin idare yeri ise Eisenacher Strasse 120, Berlin W30 şeklinde belirtilmiştir (Yeni Yazı, 1925: 1).

Turan Cemiyeti'nin Türk Kulübü binasında 26 Mart 1924 akşamı gerçekleşen toplantıda yapılan görüşmeler sonucunda Yeni Harfler Birliği'nin kurulduğu ve Yeni Yazı dergisinin neşrine karar verildiği bildirilmiştir. Gazetenin ilk yazısı "İlk Söz" başlığı ile verilerek birliğin kuruluş süreci ve amacı hakkında okurlara seslenilmiştir:

> "26 Mart 1924 akşamı Berlin Turan Cemiyeti'nin Türk Kulübü binasında vuku bulan içtimainde Latin harfleri meselesi mübahaseye (söyleşi) konmuştu. Devam eden çetin bir münakaşayı müteakip biz yukarda isimleri muharrir arkadaşlar bütün Türk kavimler için Yeni Harfler Birliği tesis ile birliğin neşr-i efkarı (fikir yayan) olmak üzere Latin harfleriyle ilmi, fenni, bedii Yeni Yazı mevkut risalesini neşre karar verdik. Biz kendimizi hiçbir zaman bu meselede Yunan'a salahiyet sahibi bir mevkute addetmiyoruz. Bilakis düşünebildiğiniz birtakım ilmi esasları alim ve mütehassıslarımızın tashih ve ıslah edeceği nazar-ı dikkatlerine arz eyliyoruz." (Yeni Yazı, 1924: 2).

Yeni harflerin Türk dünyasında kabulü için uğraşacağını ifade eden derginin devamının sağlanması için de halktan maddi destek talep edilmiştir:

> "Yeni yazının Türklük aleminde yayılmasını isteyen her Türk'ün gücünün yettiği kadar yardım etmesi milli ve mukaddes bir vazifedir. Gönderilecek her bir kuruş fedakâr gençliği teşvik edecek ve müşterek mesai bizi daha çabuk asrileştirecektir. Millettaş gel biraz çalışalım!"(Yeni Yazı, 1924: 16).

Yeni Yazı, Latin harfli Türkçe kullanılmasını desteklemiş ve bu görüşünü makalelerinde gerekçeleri ile belirtmiştir. Araştırmamızda Yeni Yazı'da makalelerin içeriklerine göre Latin harflerini neden destekledikleri konu başlıkları şu şekilde sıralanmıştır:

Türk Kültüründen Uzaklaşarak Arap Kültürünün Benimsenmesi

Yeni Yazı'ya göre İslamiyet'in kabul edilmesi Türklerin Arap harfli Türkçeyi kullanması için gerekçe gösterilemeyeceği, geçmişte bu anlayış

kabul edilse de günümüzde bunu devam ettirme zorunluluğu olmadığı belirtilmiştir. Ayrıca Arap alfabesinin özünde Fenike alfabesi olduğu ve o zamanın şartlarına göre düzenlendiği dolayısı ile günümüz şartlarının gereğini yerine getirmediği şu sözlerle aktarılmıştır:

> "Nihayet bir şeyi asırlarca istimal etmek onun daha asırlarca devam ettirilmesine hiçbir vakit sebep olamaz. Acaba Arap alfabesi, Acem ve Urdu lisanlarını yazmak ve okumak için kâfi midir? Bunu hal etmek bize ait değildir. Fakat biz burada şunu diyebiliyoruz ki bu alfabe Arapların kendi icat ettikleri bir şey değil. Belki vaktiyle Fenikelilerden alınmış bir takım veya medeni ihtiyaçlarına muvaffak bir surette değiştirilmemiş ve hali hazırda bundan bir sene mukaddim istimal edildiği (kullanıldığı) bir halde bırakılmıştır. Dünyada her şey değişir terfi eder zamana ve muhitine muvaffak bir hale gelir ve gelmezse mağlup olur biter. Her ne kadar bu alfabe bizim lisanımız iktizasınca zenginleşmiş mesela (kef, çe, je) gibi birçok harfler ilave edilmiştir. Lakin bu gibi tadilat kâfi mi? Hayır lisanımızı doğru yazıp okuyabilmek için bu alfabeyi o kadar çok değiştirmek lazım olacaktır ki bu takdirde Arap alfabesi değil belki büsbütün yeni ve başlı başına bir alfabe olacaktır ki bu takdirde Arap alfabesi değil belki büsbütün yeni ve başlı başına bir alfabe olacaktır. Haydi olsun mutlak değiştirelim fakat acaba bu Arap alfabesini zamana ve asra muvaffak surette değiştirmek mümkün mü?" (Yeni Yazı, 1925:12).

Arap Harfleri Sebebi ile Dinin Yeteri Kadar Anlaşılmaması

Latin harf ve diline geçişin sebeplerinin maddeler halinde açıklandığı makalede birinci sırada geçmiş zamanda Arapçanın dini ve ictimai nedenlerle Türk kültürüne girdiğini ancak Türklerin büyük kısmının Kuran'ı anlamadığını yalan yanlış okuduğunu ifade etmiştir:

> "Türklük yalnız dinin kutsiyetine ve doğruluğuna inandığı içindir ki anlamadığı namaz ve abdest dualarını hüsnü niyetle her beş vakitte tekrar ve Arapların bile anlamadığı Kuran'ı gürül gürül hatim ediyor" şeklinde açıklamıştır" (Yeni Yazı, 1925: 2).

Avrupa ülkelerinde İncil'in Latince değil kendi lisanlarında basılarak okunduğunu belirten makalede Türklerin de kutsal kitabını kendi dillerinde okuduğu takdirde tam olarak anlayabileceği açıklanmıştır:

> "Kuran'ı Kerim ve dualarımız Arapça olduğundan Latin harflerini kabul etsek bile yine Arap harflerinden kendimizi kurtaramayacağız ve yazımızda bir dualizm-ikilik olacak? Cevap: Bir Protestan Alman, İncili Almanca, İngiliz İngilizce, İsveçli İsveç lisanıyla okuduğu meydanda

dururken neden Müslüman bir Türk Kuranı Kerim'i halis bir Türkçe ile okumasın?... Bunun her İngiliz ve Alman kitabını kendi dilinde okuyor ve anlıyor ve her dinsizin isnadlarını reddedebilecek bir imana (tetebbu ve mütalaa ile işitmek ile değil) malik bulunuyor. Bizim gibi sırf okumuş olmak için okunursa netice maalesef böyle olur. Kuran'ı Kerim Türkçeye tercüme edilmeli ve bütün dualar Türkçe yazılmalıdır. Bu maksat için Latin harfleri büyük hizmetler edecektir. Kuran Türkçeye tercüme edilmeli ve bütün dualar Türkçe yazılmalıdır. Bu maksat için Latin harfleri büyük hizmet edecektir. Kuran'ın Türkçeye tercümesinin hatalı olacağı düşüncesi ve bundan doğacak manevi zararlar Türkler için Arap lisanında körü körüne okunması felaketi yanında hiç kalır. İkincisinin günahı yanında birincisi belki de bir sevap teşkil eder" (Yeni Yazı, 1925:8).

Türk Milletlerine Ait Ortak Bir Lisan Kullanılması

Yeni Yazı, Osmanlı'nın Türk olduğunu, Türk millet ve kavimleri ile bağlarının kopmaması gerektiğini ısrarla savunmuştur. Dolayısı ile bütün Türk topluluğu ile ilişkilerin gelişmesi ve ortak bir kültürün oluşması için tüm Türklerin anlayacağı ortak bir dilin geliştirilmesi düşüncesini ortaya konmuştur. Arap harflerinin Türk milletini birbirinden uzaklaştırdığını, büyük Türk milleti bilincinin kaybolmasına sebebiyet verdiğini şu şekilde ifade etmiştir:

"Kuranı ilk defa toplayan Hazreti Osman onu şimdi kullandığımız Arap harfleriyle değil belki noktasız, üstünsüz ve etresiz yarı Yahudi yarı Fenike işaretleri ile malum deri numaralarına yazmıştır. Zaten din harfte ve lisanda değildir. Öyle olsa idi bizim şimdi Arapça ve Hazreti Osmaniye yazmamız lazım gelirdi. Din, adet ve elbise de olmadığı gibi lisan ve harflerde de değildir. Belki insanın kalbindedir milletlerin iktisat ve milliyet bayraklarının en yukarısına yazdığı bu asırda biz Türklerin de akıllarını başlarına alması ve bunu anlaması lazımdır. Elli beş milyonluk Türk kavimleri nihayet kendilerinin bir millet hem de büyük bir millet olduklarını idrak etmek ve asrımızın medeni icabatına muvaffak surette yaşamak istiyorlarsa her şeyden evvel birbirlerini anlamak ve kendilerini diğer milletlere anlatmak ve tanıtmak için bir lisan birliği asri bir dil yapmalıdırlar. Bunun da birinci şart birisinin yazdığını ikincinin okuyabilmesini tahmin edecek bir alfabe kabul etmektir. Çünkü bir kavmin lisan şivesi ailesi arasında ve ana ağzından öğrenilirse de bir milletin umumi (yüksek) lisanı yalnız kitap ve matbuat vasıtası ile yapılabilir. Şimdiye

kadar Türk kavimlerinin hemen hepsi Arap harflerini kullandıkları halde birbirlerinin yazılarını ve tab'ettiği esrarı ve gazeteleri ne okuyabilmiş ne anlayabilmişlerdir. Çünkü Arap harfleri sesli harfler tanımadığından yazılan her söz hiyeroglif gibi kendine mahsus bir tarzda okunur ki bunu doğru okuyabilmek ya o kelimeyi bilhassa öğrenmek veya öğrenmemiş olmak veyahut bu sözün yazıldığı şiveyi bir surette bilmek lazımdır. Onun için şimdiye kadar kullandığımız Arap harflerini Türk kavimlerini birbirlerine yaklaştırmış değil bilakis birbirlerinden uzaklaştırmıştır" (Yeni Yazı, 1925: 14).

Ortak Türk kültüründe müzik, edebiyat, tarih, dil ve alfabenin bir bütün olduğunu savunan Yeni Yazı; Türkistan, Azerbaycan, İdil bölgesi, Çin'in Türkistan'da kalabalık bir Türk milleti bulunduğunu ve Osmanlı'nın da Türk milleti ile bağları güçlendirmesi için Latin harflerini kabul etmesi lüzumu ortaya konmuştur. Ortak kültürel değerlerin inşasında dilin önemini savunan Yeni Yazı, alfabe değişimi konusunun milli bir mesele olduğunu milli vahdet birliğinin sağlanması için gerekli olduğunu ifade etmiştir:

"Hariçten gelen bütün mazi fikri, ilmi ve felsefi cereyanları bu dairenin içerisine sokmaya çalışmalı milletinin hususiyetini benliğini tamamen muhafaza etmelidir. Bunun için bin senelik mazisi olan milli ananemize dahil olan Arap alfabesini esası bozmadan ıslah ederek ikinci taraftarlarının propagandalarına aldırmadan dilimizi, sanay-i nefisemizi ve yazımızı Türklük dairesinde terakki ettirmeliyiz. Biz birinci konsepti kabul edenler için Türk milleti yalnız Anadolu'da yaşayan Türklere münhasır değildir. Türkistan'da Azerbaycan'da İdil sahilinde Kırım ve Çin Türkistan'ında yaşayan büyük Türk medeniyetini vücuda gelmesine büyük hizmetlerde bulunan başka kabileler de Türktür. Türk milletini, tarihini, edebiyatı, musikisi, dili ve yazısı da miras tarihine gelmiş müşterek mallardır. Bu mirasın muhafazasında asrileşmesinde Türki etmesinde Türkiye Türkleri kadar diğer Türkler de mesul medeniyetleri cihetinden merbutturlar? Tarihin bin senelik devrinde bu kabilelerin coğrafi ve siyasi meseleleri ayrı ayrı olduğu halde bir ipe sapa bağlanmış bir dilleri bir de yazıları olmuştur. Bu kabilelerden birisinin eski yazımızı bırakıp da yeni yazı kabul etmesi bu birlik bağının zayıflaması mucib olacaktır. Bunun için Türkçe Latin harflerinin kabul edilmesini milli vahdet millet birliği nokta nazarından mazur buluruz. Bir makinedeki motoru değiştirmek her ne kadar teknik mesele ise de alfabeyi değiştirmek teknik mesele değildir. Milli bir meseledir" (Yeni Yazı, 1925: 9).

Türk milletleri arasında ortak kültür oluşturmak için geçmiş değerleri korumanın öneminden bahseden Yeni Yazı; ilim, sanayii, felsefe, kültür alanındaki gelişmelerin özü koruyarak benimsenmesi, uygun olmayanların benimsenmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Türk milletlerinin bu gelişmeleri beraber takip ettiği ve milli kimliğe zarar vermeden kabul ettiği müddetçe Türk birliğinin korunacağı ifade edilmiştir:

> "Türk milleti ayrı bir millet müstakil olarak yaşamaya hakkı olduğunu bütün dünyaya tasdik ettirmiştir. Şimdi ayrı millet müstakil olarak yaşamak ne demektir? Müstakil yaşamak demek bir milletin yazısını, dilini, sanayi nefisesini muhafaza ederek tarihini gösterdiği yollara sadık kalarak haricden gelen medeni, ilmi ve fikri cereyanları kendi milli muahedesinde (antlaşma) hazmederek ileriye doğru gitmesi demektir. Bunun için milletin dili, sanayi nefisesi, yeni muamelelerimizdeki üslubu azat milletin mukaddesatı olarak ilan edileli ve bunlara katiyen dokunmamalıdır. Hariçten gelen bütün mazi fikri, ilmi ve felsefi cereyanları bu dairenin içerisine sokmaya çalışmalı milletinin hususiyetini benliğini tamamen muhafaza etmelidir. Bunun için bin senelik mazisi olan milli ananemize dahil olan Arap alfabesinin esası bozmadan ıslah ederek ikinci taraftarlarının propagandalarına aldanmadan dilimizi, sanayi nefisemizi ve yazımızı Türklük dairesinde Türki ettirmeliyiz" (Yeni Yazı, 1924: 9).

Latin Alfabesinin Batılılaşmaya Katkısı

Arap alfabesi ile Arap kültüründen yapılan tercümelerle edinilmiş bilgilerin eskidiği, Latin alfabesine geçilmesi ile Yunan ve Latin lisanlarından ilim, fen ve sanayi alanında gelişmeye sevk edeceği dile getirilmiştir.

> "Latin harflerini kabul etmekle şarkın eskimiş ve yıpranmış milletlerinin hali hazır medeniyeti için Arap da milli olmayan dünya görüşlerine veda eylemek ve milli esaslara iptina edecek yeni bir dünya görüşü ihyası için lazım gelen ihzarı işlere başlıyoruz. Garp milletlerinin eski Yunan ve Latin lisanlarından aldıkları beynelminel ilmi, fenni, sanayi ıslahatları Türkçeleştirilmesi şarttır" (Yeni Yazı, 1924, s. 9).

Arap harfli Türkçeyi öğrenmek zor olduğundan halkın büyük kısmı eğitim alsa da okuma yazma bilmediğini, çocukların Latin harflerini daha kolay okuyacaklarını ifade eden Yeni Yazı bu sayede Avrupa medeniyet seviyesine ilerlenebileceğini ifade etmiştir:

> "Esasen Türk halkının büyük bir kısmı maalesef okuyup yazma bilmediği için Latin harflerinin kabulü ile memlekette hiçbir suretle bir "ademi turan" husula

(oluşma) gelmeyecektir. Çocuklarımız Latin harflerini şüphesiz Arap harflerinden daha kolay öğreneceklerdir. Bilhassa Avrupa ile aramızdaki teknik farkı az bir zamanda doldurmak için Avrupa'nın maddi medeniyet hakkında yazılmış belli başlı yüzlerce eserlerini Türkçemize nakle mecbur kaldığımız bu günlerde Avrupalılarla ne gibi müşterek vasıtalarca ve medeniyet anasırına muhtaç olduğumuzun çok değil istikbale çevirmemiz lazım geldiğine kaniyiz" (Yeni Yazı, 1925: 9).

Türk Lisanının Geliştirilmesi ve Zenginleşmesi

Arap ve Acem alfabeleri sadece dil üzerinde değil Türk kültürüne de vermiş olduğu tahribat "Arap ve Acem din, lisan ve ananelerinin bu harflerin yardımıyla Türklüğe ne kadar fena tesirler yaptıklarını ve bizi milliyetimizden ne kadar uzaklaştırdıklarını artık gözlerimizi açıp görmeliyiz" sözleriyle ifade edilmiştir (Yeni Yazı, 1925: 9).

Yeni Yazı, Türkçenin doğru kullanımı için dil uzmanlarının "Türk Dil Kamusi" oluşturulması gereğini şu sözlerle dile getirmiştir:

> "O vakit Türk lisanı mütehassıslarının teşkil edeceği bir dil akademisinin yapacağı Türk Dil Kamusi herkes için müracaat edilecek bir hazine olarak eline kalemi alan kendisine edip veya şair süsü veren Arap babları kahramanları da bu muzır rolü oynamayacaklardır. Biz artık Türk idare, edebiyat, ilim ve fen adamlarının teşvik ettiği veya göz yumduğu bu hataların lisan ve milliyetimize reva gördüğü bu haksızlıkların üstüne bir çizgi çekerek işte buraya kadar ilerisi yoktur demek azmindeyiz" (Yeni Yazı, 1925: 3).

Latin harflerine geçilmesine muhalif yazar ve gazeteciler dilimizde olan ancak Latin harflerinde karşılığı bulunmayan harfler olduğunu ileri sürmüştür. Yeni Yazı, bu konuyu detaylı bir şekilde açıklayarak ihtiyaç duyulan harflerin Latin alfabesinden üretebileceğini Batı dillerinden örnekler vererek açıklamıştır:

> "Latin harflerinin kabulü aleyhtarı olanlar bilhassa şu iki noktada itirazlarını yükseltmek istiyorlar: 1. Arap ve Acem lisanlarından mal edindiğimiz (şı, se, sa), (te, tı), (da, zı), (za, zı, ze, zal), (he, ha, hı) harflerinin dahil olduğu kelimeleri Latin harflerini kabul etsek de yazarken bu harflerin hakkını vermek için Latin harfleri kâfi gelmeyecek ve başka alfabelerden muhtelif harfler alacağımız veyahut kendimiz birtakım şekiller icad edeceğiz. O halde bugün kullandığımız Arap harflerini değiştirmekte ne fayda var? Cevap: Bahusus (ş, sad, sı) şeklinde ve aslına nazaran muhtelif surette telaffuz edilmesi lazım gelen harfler varsa da biz konuşurken

hakikat halde bu harfler arasında hiçbir fark yapmıyoruz" (Yeni Yazı, 1925: 3).

Yeni Yazı, eksik kalacak harflerin karşılığında Türkçe Latin harflerinden aynı telaffuza sahip harflerin kullanılacağı ve Arap harfli Türkçede olmayan sesli harfleri kullanmak sureti ile bir sorun yaşanmayacağını ifade etmiştir:

> "Bundan başka Avrupa'nın en medeni milletlerinin lisanları bile birbirlerinden ayrı olarak Latince kelimeler almışlar ve misal Latince hakikat: veritas kelimesini Fransızlar La Verite Almanlar Die Wahrheit şeklinde mal edinmişlerdir. Bundan anlaşılıyor ki lisanlarını tedvin hususunda eski Latin ve Yunan kelimelerini alan milletler aldıkları kelimelere derhal milli marka (damga) larını kesmişlerdir. Bizde olduğu gibi çekinmemiş hazmedilmemiş yemek halinde lisan muadeletlerine (denklik) taşımamışlardır. Diğer bir misal: telefon kelimesini Fransız telephone, Almanlar telefon şeklinde yazıyorlar. Bu kelime eski Yunanca da ph ile yazıldığı halde bir Alman kendi alfabesi icabı olarak f ile yazmaktan katiyen çekinmiyor. Binaeleyh hakikatte aynı surette telaffuz ettiğimiz muhtelif şekillerdeki Arap harflerini misal (he, ha, hı) harflerini h şeklinde icra edip bu harflerin bundan böyle Türkçe şekli budur diyebiliriz. Ce, ha, şe, se, da; ze, za, zı ile mi yazılıyordu? Meselesi ortadan kalkar. Bunlar ise ancak teknik ve pratik birçok kıymetleri haiz Latin harfleri ile kabuldür." (Yeni Yazı, 1925: 7)

Matbaacılıkta Yaşanan Zorluklar

Arap harfleri ile yazılmış eserler matbaa aşamasında harflerin alt ve üstünde yer alan şekiller sebebi ile hem daha masraflı hem de zahmetli olduğu Yeni Yazı'da ifade edilmiştir. Arap harflerinin Türklerin dini ve milli lisanı olmadığı için de tüm bu zahmete katlanmanın gereksiz olduğu ifade edilmiştir:

> "Kitaplar, gazeteler ve resmi muhaberelerin kafesi ya matbaa veyahut yazı makineleri ve ustasıyla yazılır. Herhangi bir matbaaya girsen veyahut bir yazı makinesi başına otursak derhal biçare Fenikelilerin bu icadının bugün artık gayrı kabul istimal olduğunu kani oluruz… Harfleri bir satırda bir büyüklükte ve hepsinin ya etki veya şekilli olmasını isteriz. Aksi takdirde matbaa işleri güçleşir harfler çabucak kırılır. Tabii masrafı birkaç misli artar. Mesela matbaacılıkta b, s, ş gibi alt ve üstünde noktaları olan harfler birkaç defa kullandıktan sonra kırılır ve atılırlar. Üstün, esre, ötre gibi işaretler ise Çin yazı alametleri ve mısır hiyeroglifleri gibi istimalleri meskul ve

> tedarikleri bihali şeylerdir. Arap harfleriyle tabii edilmiş biraz Latin harfleriyle tab olunmasına nispetle üç defa daha fazlaya mal olur. Bundan maada mesela bir ton miktarında harfleri olan bir Arap harfleri matbaası aynı miktar harflere malik bir Latin harfleri matbaasından üç defa daha bihalidir ki bu da matbaacılıkta malum ve müslim meseledir. Arap alfabesi bizim Türklerin milli alfabesi olmadığı gibi dini alfabesi değil. Çünkü dini İslam resulü Mehmed Selim ne Arap ne Latin harflerini yazabiliyordu" (Yeni Yazı, 1925: 13).

Edebiyat, Sanat, Kültür, Matbaa

Yeni Yazı, Latin harflerine geçilmesi ile beraber Batı kültür, sanat, edebiyat ile kurulacak münasebet sayesinde Osmanlı kültüründe de değişimin kaçınılmaz olduğunu ifade etmiştir. Bu münasebetin sağlanması için Batı ile ilişki kurulması gereğini savunmuştur aksi takdirde Batı ve Arap kültürünün etkisi altında milli özelliklerini kaybetmiş bir medeniyet olunacağını ifade etmiştir: "

> Alfabe milli musiki ve milli edebiyat meseleleri ayrı ayrı hal edilebilecek müstakil birer mesele değil belki büyük millet meselesini milliyetin tefrişatının ne olduğunu yukarıdaki suale milliyeti tahlil etmeden kati bir cevap vermek mümkün değildir. Bunun için biz Türkler bu meseleye cevap vermeden evvel Türk milliyetinin ne tarzda anlaşılması lazım geldiğini ve milletimizin istikbali hakkında ne yolda düşündüğünü açık bir suretle beyan etmeliyiz. Milliyette iki konsept vardır. Bunlardan bir meclisi milliyeti etmek bütün Türkiyat maziye ve medeniyeti milletin ananesine uydurarak yapmak ikincisi ise milliyeyi küçülecek bir …. ile başka milletlerde frakları mümkün olduğu kadar çabuk bitirerek milletin kozmopolitan bir Arap olmasına çalışmaktır" (Yeni Yazı, 1925: 9).

Latin harflerinin Osmanlı'da eğitim, sosyal, ticaret, sanayii, askeri, hukuk alanlarına sağlayacağı faydalardan tüm yazılarında bahseden Yeni Yazı bu faydaları maddeler halinde şu şekilde sıralamıştır:

> "1.Türkçemizin yazılması ve öğrenilmesi kolaylaşacak cahil halk ve çocuklarımız bu suretle çabuk okuyup yazabilecektir.
>
> 2.Türk dilini söylendiği gibi yazacak ve her sözü yanlışsız ve yalın bir surette okuyabileceğiz.
>
> 3. Arap ve Acem kelimelerini yeni harflerle yazılması Türkçe kelimelere nispetle güç olacağından bu gibi kelimeler lisanımızdan günden güne uzaklaşacaktır.

4. Türkçe eserlerini ecnebi milletlerine kolaylık ile okutmak lisanı kolaylıkla öğretebilmek muhtaç olduğumuz beynelmilel ve ecnebi ilim ve fen ıslahatlarının Türkçede bilhassa doğru olarak istimal edebilmek mümkün olacaktır.

5. Yeni harfler matbaa işlerini hem kolaylaştıracaktır.

6.Ticaret muharebesini yazı makinesi ile tahmini mümkün olacak ve herhangi yazı makinesi Türkçemizde kullanılabilecektir.

7. Latin adetlerinin ticaret sanayi ve ilim alanında oynadığı mühim rivalden büyük istifade edeceğiz.

8. Herhangi bir ecnebi memlekette Türkçe eserleri tabettirebilmek mümkün olacaktır.

9. Muhtelif Türk ayanları şivesinde yazılmış eserler her bir Türk tarafından okunabilecek ve bu suretle birbirimize her gün biraz daha yaklaşacağız" (Yeni Yazı, 1925: 6-7).

Latin harfli Türkçe ile Batı dillerine ait eserlerin çevrilmesi kolaylaşarak Türk, kültür, sanat dünyasına kazandırılması Yeni Yazı'da vurgulanmıştır. Arap kültürüne ait ilim ve sanat eserlerinin günün şartlarını karşılamadığı ve Batı dünyasının takip edilmesi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin sadece sanayi ve fen alanlarında değil resim, heykel, müzik, edebiyat alanlarında da ilerleme kaydedeceği dergide belirtilmiştir. Aynı zamanda matbaa faaliyetlerinin kolaylaşmasıyla gazete okuma oranının artacağı ve halkın bilinçleneceği de ifade edilmiştir.

Sonuç

İslamiyet'in kabulü ile Arap harflerine geçen Türk devletlerinde yaşanan sorunlar dönemin aydın ve yazarları tarafından tartışılmıştır. Azerbaycan ve Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyıldan sonra özellikle okur yazar oranının düşük olması, eğitimden beklentilerin karşılanmaması sebepleri ile tartışma konusu olmuştur.

Arap harfli Türkçe kullanımına yönelik eleştiriler getirilmiş, devlet adamlarına teklifler sunulsa da ilk önemli adımlar konunun basında gündeme gelmesi ile atılmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile Harf Devrimi tartışmaları artmış konu ile ilgili gazeteci, yazar, siyasi liderler ve dönemli fikir adamlarından açıklamalar basında yer almıştır.

Bu süreçte Latin harfli Türkçe alfabesinin kabul edilmesine destek vermek maksadı ile Berlin'de Turan Cemiyeti'ne bağlı Yeni Yazı Birliği tarafından Yeni Yazı dergisi neşredilmiştir. Sadece 1 sayı yayımlanan dergi neden Latin harflerinin kabul edilmesi gerektiği konusunda makalelere yer vermiştir. İsimsiz veya mahlas kullanılarak yazılan makalelerde Latin alfabesine geçildiğinde ilim, kültür, siyaset, sanat, eğitim hayatında

yaşanacak ilerlemelerden bahsetmiştir. Yeni Yazı, Latin harflerini desteklemek üzere yurtdışında çıkarılmış tek yayın olması bakımından basın tarihinde önemli bir faaliyettir.

KAYNAKÇA

Akbarova, E. (2023). XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da alfabe tartışmaları. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 481-191.

Ayyaz (1924). Yeni alfabelerin faydaları. *Yeni Yazı*.

Baykara, H. (1966). *Azerbaycan'da yenileşme hareketleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Berkes, N. (2010). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozkurt (1924). Turana armağan. *Yeni Yazı*.

Çaylakoğlu (1924). Cevaplarım. *Yeni Yazı*, 9-11.

Ergin, M. (1997). *Üniversiteler için Türk dili.* İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.

Giritli, İ. (1978). *Gazeteciliğin bazı ilke ve sorunları*. İstanbul: İ.İ.T.İ. Akademisi Nihad Sayar Yayın ve Yardım Vakfı Yayınları.

Heyet-i Tahririye (1924). İlk ve son kullandığımız eski Türk Arap alfabesi. *Yeni Yazı*.

İshaki (1924). Latin elifbası mı Arap elifbası mı? *Yeni Yazı*, 7-9.

İzmiroğlu (1924). Yeni elifbamız. *Yeni Yazı*, 6-7.

Karabekir, K. (1923). Latin harfini kabul edemeyiz. *Hakimiyet-i Milliye*, 2.

Kılıç, F. (2019). Azerbaycan'ın Latin alfabesine geçişinin Türkiye'deki alfabe tartışmalarına etkisi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 35(100), 479-504.

Köprülü, F. (1926). Harf meselesi. *Milli Mecmua*, 1206-1207.

Qasımlı, M. (2006). *Azerbaycan Türklerinin milli mücadele tarihi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Resmî Gazete. (1928, 3 Kasım) *Yeni Türk harflerinin kabul ve tatbiki hakkındaki kanun*.

Şentürk, A. (2012). Harf inkılâbının yapılışı ve uygulanışında basının rolü, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (26) 27-44.

Şimşir, B. (2008). *Türk yazı devrimi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

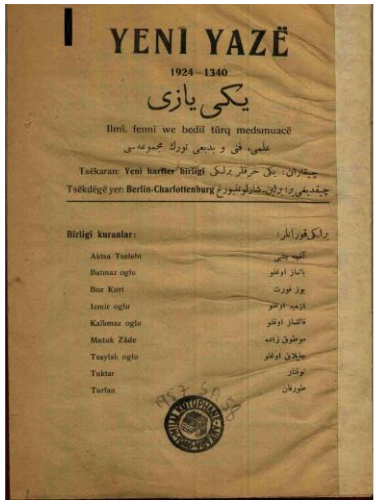
Tuktar (1924). Ben neden Latin harfleri taraftarıyım? *Yeni Yazı*, 11-15.

Ülkütaşır, M. Ş. (1981). *Atatürk ve harf devrimi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yeni Yazı (1924). İlk söz. 2-5.

Ekler

Ek 1.



I

YENI YAZË

1924—1340

یکی یازی

Ilmî, fennî we bedîî türq medsmuacë

علمیء فنی و بدیعی تورك مجموعه‌سی

Tsëkaran: Yeni harfler birligi چیقاران: یکی حرفلر برلکی

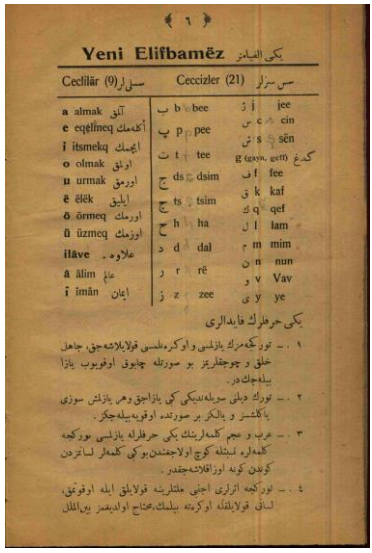
Tsëkdëgë yer: Berlin-Charlottenburg چیقدیغی یر: برلین-شارلوتنبورغ

Birligi kuranlar: برلکی قورانلر:

Aktsa Tselebi	آقچه چلبی
Batmaz oglu	باتماز اوغلو
Boz Kurt	بوز قورت
Izmir oglu	ازمیر اوغلو
Kalkmaz oglu	قالقماز اوغلو
Mutuk Zâde	موطوق زاده
Tsaylak oglu	جایلاق اوغلو
Tuktar	توقتار
Turfan	طورفان

1924, Yeni Yazı dergisi

Ek 2.



﴿ ٦ ﴾

Yeni Elifbamëz یکی الفبامز

Ceclilär (9) سسلی‌لر	Ceccizler (21) سس سزلر	
a almak آلمق	ب b bee	ژ j jee
e eqëlîmeq أکلمك	پ p pee	س c cin
i itsmekq ایچمك	ت t tee	ش s sën
o olmak اولمق		g (gayn, geff) کدغ
u urmak اورمق	ج ds dsim	ف f fee
ë ëlëk ایلیق	چ ts tsim	ق k kaf
ö örmeq اورمك	ح h ha	ك q qef
ü üzmeq اوزمك	د d dal	ل l lam
ilâve علاوه	ر r rë	م m mim
â âlim عالم	ز z zee	ن n nun
î îmân ایمان		و v Vav
		ی y ye

یکی حرفلرك فایدالری

١ . ـ تورکجه‌مزك یازلمسی و اوکره‌نلمسی قولایلاشه‌جق، جاهل خلق و چوجقلریمز بو صورتله چابوق اوقویوب یازا بیله‌جك‌در.

٢ . ـ تورك دیلی سویله‌ندیکی کبی یازاجق و هر یازلمش سوزی یاکلشسز و یالکز بر صورتده اوقویه‌بیله‌جکز.

٣ . ـ عرب و عجم کلمه‌لرینك یکی حرفلرله یازلمسی تورکجه کلمه‌لره نسبتله کوچ اولاجغندن بو کبی کلمه‌لر لسانمزدن کوندن کونه اوزاقلاشه‌جقدر.

٤ . ـ تورکجه اثرلری اجنبی ملتلرینه قولایلق ایله اوقوتمق، لسانی قولایلقله اوکره‌نه بیلمك، محتاج اولدیغمز بین‌الملل

1924, Yeni Yazı dergisi

Extended Summary

The issue of switching to Latin letters in Azerbaijan and the Ottoman Empire dates back to the 19th century. It has been a matter of debate since the beginning of the century. Azerbaijan, which uses the Köktürk, Uyghur and Arabic alphabets respectively, became the first state to use the Latin alphabet among Muslim Turks by using Arabic and Latin letters together between 1922 and 1940. Azerbaijan was converted to the all-Latin alphabet on June 1, 1932,

as a result of the efforts made. In Turkey, all Latin letters were switched to on November 1, 1928, within the scope of the Republican revolution. In our study, after giving a brief history of the alphabet revolution, support and opposition views for the alphabet revolution are presented. The alphabet revolution made a splash in the international press as well as in the domestic press. For this purpose, in our research, the intellectual structure of the "New Yazı" magazine, which was published only in one issue by the Yeni Yazı Union affiliated with the Turan Society in Berlin, in order to support the alphabet revolution, was examined and its intellectual structure was revealed. The magazine, which has an important place in the history of the press as it is the only publication published abroad to support only Latin letters, encouraged the public to learn the new letters by explaining why the new letters should be accepted.

The problems experienced in the Turkish states that switched to Arabic letters with the acceptance of Islam were discussed by the intellectuals and writers of the period. 19th century in Azerbaijan and the Ottoman Empire. After the 19th century, it has become a subject of debate, especially due to the low literacy rate and the failure to meet expectations from education.

Although criticisms were made about the use of Turkish with Arabic letters and proposals were made to statesmen, the first important steps were taken when the issue was brought to the agenda in the press. With the proclamation of the Republic, discussions on the Alphabet Revolution increased and statements about the issue from journalists, writers, political leaders and periodical intellectuals appeared in the press. The alphabet revolutions in Azerbaijan refers to a series of changes in Azerbaijani writing system throughout the 20th century. These changes were primarily motivated by political, cultural and ideological factors, reflecting the countrys's shifting alignments and national identity.

In this process, the Yeni Yazı magazine was published by the Yeni Yazı Union affiliated with the Turan Society in Berlin, in order to support the adoption of the Turkish alphabet with Latin letters. The magazine, which was published in only one issue, included articles on why Latin letters should be accepted. In articles written anonymously or using a pseudonym, he talked about the advances that would be experienced in science, culture, politics, art and education when the Latin alphabet was adopted. Yeni Yazı is an important activity in the history of the press as it is the only publication published abroad to support the Latin alphabet.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.11.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 26.11.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1585048
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 482-495.

Araştırma Makalesi
Research Article

"ARE YOU READY TO BEAR WITNESS?": MEMORY OF CINEMA IN THE SILENCE OF OTHERS

♦

"TANIKLIK ETMEYE HAZIR MISIN?": DİĞERLERİNİN SESSİZLİĞİ FİLMİNDE SİNEMANIN BELLEĞİ

Arda KAYA*

ABSTRACT: Since their first screenings, motion pictures have also functioned as documents. This recording of life is also an emphasis on the witnessing feature of cinema. Through movies, societies are witnessed to events that they usually do not witness through scenarios or documentary images. And documentaries are one of the film genres that enable witnessing in this way. The documentary film "The Silence of Others" (Carracedo and Bahar, 2018) tells the story of people who witnessed the social traumas during the Franco era in Spain and their struggle against the "Pact of Forgetting" in the country. The director is also involved in this process. This situation is important in showing how social traumas are represented in cinema and how films turn into a tool of remembrance. The aim of this study is to reveal how cinema creates witness memory through documentary film. Thematic analysis will be used as a method in the research. As a result of the research, important conclusions were reached about how cinema as a means of documentation witnesses societies to narratives about the past. One of the most important things that can be suggested based on this study is that narratives of the past should be examined not only as narratives of the past but also as narratives of the future. As a result of the research, it was determined that the documentary contributes to the formation of the audience's memory by referring to testimonies.

Keywords: Cinema Memory, Documentary, Trauma, Film Studies, Collective Memory

ÖZ: *Sinema filmleri ilk gösterimlerinden bu yana belge bırakma işlevi de görmektedirler. Yaşamın bu şekilde kaydedilmesi aynı zamanda sinemanın tanık olma özelliğine de yapılan bir vurgudur. Sinema filmleri aracılığıyla toplumlar genellikle tanık olmadığı olaylara senaryolar veya belge görüntüler aracılığıyla tanık edilirler. Belgeseller de bu şekilde tanık olmayı sağlayan film türlerindendir. "Diğerlerinin Sessizliği" (Carracedo ve Bahar, 2018) adlı belgesel filmde İspanya'da Franco dönemindeki toplumsal travmalara şahit olan kişiler ve onların ülkedeki "Unutma Anlaşması"na karşı gösterdikleri mücadele anlatılmaktadır. Filmde yönetmen de bu sürece dahil olmuştur. Bu durum toplumsal travmaların sinemada nasıl temsil edildiği ve filmlerin hatırlama aracına nasıl dönüştüğünü göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı sinemanın belgesel film aracılığıyla tanık belleğini nasıl oluşturduğunu ortaya koymaktır. Araştırmada yöntem olarak tematik analiz kullanılacaktır. Araştırma sonucunda belgeleme aracı olarak sinemanın geçmişe dair anlatılara toplumları nasıl tanık ettiğine dair önemli sonuçlara varılmıştır. Yine bu çalışmadan yola çıkarak önerilebilecek en önemli şeylerden biri geçmiş anlatılarının aslında sadece geçmişin değil aynı zamanda geleceğin*

* Dr. Öğr. Üyesi-Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/Mardin- ardakaya@artuklu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1768-0810)

This article was checked by Turnitin.

anlatısı olarak da incelenmesi gerekliliğidir. Araştırma sonucunda belgeselin tanıklıklara başvurarak seyircinin belleğinin oluşumuna katkı sunduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sinema Belleği, Belgesel, Travma, Film Çalışmaları, Kolektif Bellek*

Introduction

The Silence of Others, directed by Almudena Carracedo and Robert Bahar, is a 2018 documentary film that aims to bring to the agenda the human rights violations committed in Spain under Francisco Franco. Under the "Pact of Forgetting" issued after Franco's death, those who were responsible for these violations during the Franco dictatorship cannot be prosecuted. Since the relatives of the victims and those affected by the violence of that period cannot sue in Spain, they bring up the possibility of doing so in Argentina. A prosecutor in Argentina will investigate their claims, but he needs more witnesses. There is a possibility to attend the trial in Argentina by video, but the Spanish judiciary does not allow this. Because of this reason, some of the witnesses go to Argentina and give their testimonies and their experiences. The case is officially opened in Argentina. The film aims to explain how concepts such as remembering and forgetting are experienced in everyday life. As the line from the movie quoted in the title of this study suggests, the movie actually questions whether we are ready to bear witness.

Objective, Method and Research Questions

This research will reveal how traumas are represented in cinema through the documentary film Silence of Others. In the research method, a thematic analysis will be used to explain how remembering and forgetting are reflected in the film. Based on the focal points in the film, we proceeded by identifying various common themes. The thematic highlights of the film are the reasons for the destruction of memory, witness narratives and discourses, social context and memory transmission. In selecting these themes, the narratives in the film, the historical context and experiences of struggle in the field of memory were taken into consideration.

The aim of this research is to reveal how the practices of remembering social traumas find a place in cinema through the documentary film "The Silence of Others". In this context, it is aimed to seek answers to the following questions:

- How does the act of remembering and forgetting manifest in the documentary film "The Silence of Others"?

- What contributions does the film offer at the point of remembering and confronting traumas?

- What is the film's relationship with reality?

- What does the film use to convey the experience of remembering?

- Which visual and contextual points are emphasized in the elements of remembering? How do these points impact the language of the movie?

Why is There a Need for Forgetting?

The "Pact of Forgetting" enacted after the Franco regime in Spain shows that there are reasons for not confronting some of the traumas of the past. First of all, it is necessary to discuss why there is a need for forgetting even after the end of the Franco regime. Among the reasons for this situation are the following: The refusal to accept the accusations of the past. Therefore, there is a need for forgetting. It is easier to construct a new historical narrative after the events that have been made the society forget. In order to construct a new historical narrative, it may be necessary to make people forget the events of the past and construct a new historiography. When generations do not have the historical transmission of the past, the transfer of memory to future generations can be through this new history. The new history narratives now make more use of data emerging from daily life and testimonies instead of grand narratives.

The need for oblivion may arise due to the possibility that some methods that were considered criminal and practiced in the past may be needed by the authority in the future. Even if the methods used were criminal, they may be needed in the future, and therefore they should be prevented from being remembered. In addition, there is also pressure from circles close to the authority in the past. In order to prevent their own historiography from being discussed and questioned, a situation of blocking different historical narratives arises. The socialization and widespread dissemination of trauma narratives brings a demand for new generations to pay more attention to the desire to learn about the past. The larger the communities that are willing to learn about the past, the more information can be disseminated. In order to prevent this situation, the past may be wanted to be forgotten. They are aware that if the youth learned what happened in the past, they would not be able to manage this group.

"Now My Sculpture is Complete"

In the movie, sculptures made for the victims of the period are occasionally seen. These sculptures are almost like the silent responses of the victims. In the post-film interview, the directors quoted the sculptor who made the bullet-riddled sculptures as saying "now my sculptures are complete". The fact that the sculptures, which create a "memory space" describing this period, were shot shows how remembering poses a danger to Franco supporters.

Özgür Yaren states that "waves of films focusing on the problems of specific immigrant communities emerged with a sense of 'duty'" (2015:

209), indicating the emergence of cinema based on social identity. The female director of the film stated that she was engaged in a political struggle during her youth. Thus, the documentary film was made as an ideological, conscientious "duty" of the director. The effects of this understanding of cinema called "cinema of duty" can be seen in directors from Turkey who went abroad or had to go abroad, as well as in directors who make films in Turkey. In a sense, they too have to make "cinema of duty". Therefore, even if the forms, contents and priorities of identity cinema change periodically, it seems that identity cinema will continue to be made in a strong way as long as the process of constructing identity continues.

These documentaries are shaped by the issue of identity, traumatic events of the past, verbal history studies, and are generally used as a tool for the social opposition to speak out. Documentary filmmaker and academic Hakan Aytekin calls the post-1990 period the "multiculturalism period" (2017: 157) in documentary cinema in Turkey. After 1990, with the dissolution of the Soviet Union, identity debates became more dominant in the world. For this reason, documentaries emphasizing multiculturalism started to be filmed. This situation started to strengthen even more in the 2000s during the European Union membership negotiations. Depending on the political context of the period, the subjects of some documentaries, their broadcasting and the support they receive will also be shaped. Akbulut summarizes the relationship between the recent increase in documentary films and the proliferation of personal narratives in the world and in Turkey as follows:

> "The increase in documentary film production in the world as well as in Turkey can be read in relation to the prominence of small, personal narratives against large, official and historical narratives in a postmodern environment that claims the end of grand narratives in general. When the need to tell the personal and private coincided with developments in cinema and television technology, the result was an increase in film production" (Akbulut, 2010: 120).

The fact that art is highly influenced by the political context makes it a field of conflict within political struggle. This applies to all branches of art. There is an emphasis on this in The Silence of Others. The shooting of sculptures commemorating those who were killed during the Franco era is an example of this. Enzo Traverso writes that "traditionally, the writing of history was not seen as a polyphonic narrative, and the reason for this was simple, because the subalterns were excluded from this writing. As a result, the narrative of the past was reduced to the story of the victors" (2019: 37). The exclusion of the subaltern in traditional historiography that Traverso states has gradually started to disappear with the development of digital tools of cinema and the widespread use of filming. To the extent that cinema is socialized not only in terms of audience but also in terms of film

production, an alternative history to the traditional historical narrative has begun to emerge.

Silence of Others as The Witness of The Subaltern

Traverso's statement that traditional historiography has been reduced to the story of the victors and the powerful (2019: 37) shows that the stories of the subaltern have not been taken into consideration. Nevertheless, the emergence of subaltern narratives has gradually begun to develop through various means. Documentary cinema plays an important role at this point. With the massification of digital filmmaking tools, the camera's ability to convey the narratives of the everyday, the subaltern, and those who are not in the public eye has accelerated. "The subaltern, as a category stigmatized by status and silence, is a person whose attempt to speak and speak on their own behalf often ends in failure" (Köse and İpek, 2015: 12). Therefore, as in "The Silence of Others", documentary cinema conveys the story of the subaltern, who tries to be forgotten through silence and even a "pact of forgetting", to new witnesses. Here the audience is in the position of a new witness. The directors of the documentary are the parties here. The Silence of Others sees itself on the side of the witnesses. It pushes the audience into this testimony and directs them to take sides. Being a party is not used here as a negative concept. On the contrary, the task of taking sides is very important for documentaries that aim to make witnesses. On the contrary, the task of taking sides is very important for documentaries that aim to bear witness. The filmmakers take the side of those who oppose the "pact of forgetting". This is something that can be questioned by those who argue that documentary should remain on the side of objectivity. On the contrary, the task of taking sides is crucial for documentaries that aim to bear witness. Filmmakers take the side of those who oppose the "pact of forgetting". This is something that can be questioned by those who argue that documentary should remain neutral. On the other hand, filmmakers who use witness narratives often wanted to make this film because they felt that the truth was being forgotten. On the contrary, the task of taking sides is very important for documentaries that aim to bear witness. The filmmakers take the side of those who oppose the "pact of forgetting". This is something that can be questioned by those who argue that documentary should remain on the side of objectivity. Documentaries aiming at witness accounts may vary according to the historical context of each country and society. This is different in the case of Holocaust narratives, whereas it may be different in Spanish narratives. While such witness and victim narratives generally point to a point of sadness, the ending of the film in The Silence of Others emphasizes hope. The work has been accomplished and the pact of forgetting has been broken.

From The Testimony of The Director to The Testimony of The Audience

The process of transferring memory in documentary cinema involves the director's social belonging and identity. This is more dominant in documentary cinema than in other genres. The director's individual memory is also a reflection of his/her social environment. The individual's act of remembering is also related to the act of remembering and memory transfer of his/her environment.

"When an individual wants to talk about his or her past experiences and bring them into the public sphere (for example, when a soldier decides to write his or her memoirs), this act of remembering is on the one hand a personal act of his or her own volition, and on the other hand, it takes place within the framework of the social environment in which that individual is situated" (Beşikçi, 2019: 49) The director's act of remembering can also be formed under the influence of the social group around him or her. He is often able to construct his memory about events that he did not witness personally as a result of a social influence. "The claim of documentary reality actually relies on the power of narrative" (Yılmaz, 2016: 71). The power of cinematic language and narrative increases the documentary's power of reality. What is problematized here is not the reality of the narrative that is the subject of the documentary, but to make the audience a witness with the narration language of cinema.

Can Silence Make One Forget?

The rulers of the Spanish state at the time wanted to forget the crimes of the Franco era by creating a silence through a pact of forgetting, but as the quote below shows, not even the Nazis could do that.

> "The past may not be mentioned. A family, a state, a government can impose a ban on it, but memories can only be eradicated to a certain extent and formally, unless the subjects who carry them are completely destroyed (which even the Nazi Holocaust failed to do). Under subjective conditions and when "normal" policies are implemented, the past always returns to the present" (Sarlo, 2012: 10).

The prohibitions Sarlo refers to are manifested in "The Silence of Others" as the "Pact of Forgetting". As the title of the film suggests, there is a reference to the community that does not see, does not know and remains silent rather than the relatives of the witnesses. The society supported the authorities of the Spanish State, who issued the Pact of Forgetting, by remaining silent. One of the main points that the movie questions is whether silence can make people forget the pain.

Anderson explains the creation process of the nation as follows: "the nation is imagined as a community, as a congregation, because whatever the relations of inequality and exploitation that actually prevail in every nation,

the nation is always conceived as a deep and horizontal comradeship" (2017: 22). In the film, there is a struggle against the construction of a nation where there is no contradiction or conflict through forgetting. It is possible to say that such a nation created would lack a pluralistic understanding and would not remember the past.

Living The Past Now

"The return of the past is not always a moment of redemptive recollection, it is the emergence of the present, the capture of the present" (Sarlo, 2012: 9). Capturing the present emerged as a judicial struggle in *The Silence of Others*. When one of the witnesses said "I live only meters away from my torturer", it shows that the events of the past also affect the present, and that suffering will continue unless the guilty are dealt with.

Confronting the past is a step towards guaranteeing the future. Convicting the crimes and criminals of the past will mean preventing future crimes. "Because when the distant or recent past is not remembered, when the pain of past traumatic experiences is not reckoned with, when these experiences are not transformed into narrative and visual representation, the past will continue to appear sometimes from underground, sometimes from the dust of the neighborhoods demolished by bulldozers, sometimes in dreams, sometimes in a misshapen morel tree, sometimes in a song" (Akbulut, 2018: 27).

Remembering through documentary means adapting the tools used in the past for collective remembering to the present. Common and collective historical narratives, which are usually common among different communities, can reach all segments of society through documentary. Making a documentary of remembering or forgetting can, of course, involve tensions, just like any other subject.

"There are tensions between the memory of the state imposed through the national historical narrative and what is known or suspected to have happened to minorities" (Mills, 2014: 52). The example given by Mills, in The Silence of Others, is between those who lost relatives in the Spanish Civil War and the Spanish government. The tension point appears as the attempt to make people forget on the one hand and the sadness of the losses on the other. After traumatic situations in different societies, whether it is the victim or the traumatizer, the transmission of the past may not always be very healthy. The transmission of the past also brings about a confrontation behavior. Most of the time, it is this confrontation behavior that is avoided. Relatives of the witness may avoid confrontation out of sadness, victimization, defeat, powerlessness or fear of being harmed. The perpetrators of the trauma do not want to confront because of the exposure of behavior that could be seen as criminal. Sebald stated that in his childhood and for the rest of his life, he had the feeling that something was being hidden

from him in the books of some German authors that he read to gain knowledge (2016: 75). These secrets may be things that are not wanted to be transmitted.

The Necessity of Remembering and "Collective Crying" to Share Suffering

Being able to experience pain collectively can help alleviate suffering. To give an example from the Anatolian geography, laments burned together at funerals, traveling to the funeral home and providing support help to alleviate the pain. In The Silence of Others, on the other hand, the witnesses' narration of what they have witnessed and their conveying it to the masses through the documentary film is an action that can help alleviate their pain even if it does not eliminate it.

The reason why pain loses some of its sharpness in some cases is not because we think of nature and mechanism, its parts and the relationship between them, as separate from each other. Rather, when we imagine that it can be felt and understood by more than one person (which would not be possible if pain remained a purely personal and therefore unique impression), it is as if we are transferring some of the burden of pain to others and they are helping us to carry it (Halbwachs, 2018: 120). As Robert Fulford puts it, "life spreads stories around, while stories create lives" (2014: 27). Therefore, trauma, remembrance and collective crying have become a necessity. As Draaisma emphasizes, "being alone with memories is a paradox in itself, as it includes good memories, moments that we would prefer to write down in a 'book of forgetting'" (2018: 251). This also applies to bad memories. There are memories that we would like to forget when remembered alone. However, collective remembering has the function of preventing forgetting.

Even if neither the lawsuit filed against the perpetrators of the period nor the documentary film has the power to eliminate the pain completely, trying to be the voice of the voiceless and disappeared makes the witnesses stronger, even if only to a certain extent. Almudena Carracedo, one of the directors of the film, said in the post-screening interview that she believes in "the necessity of collective crying", emphasizing the power of overcoming pain together, collectively.

"Look, Mom, Where It Says 19"

In the movie, the mass grave where people killed by Franco are buried will be opened and the bodies will be identified. During this process, the girl points to the bone skull to her mother and says "look mom, where it says 19". This is a reminder of the loss for which tears are shed and no funeral is held. A death without a funeral is in fact a death whose pain is not fully experienced.

Facing traumas, mourning the pain, having a tombstone also leads to a confrontation. Seeing the tombstone concretely and seeing that death has a material reality will require confronting the pain and overcoming it. At this point, cinema also plays an important role. “Cinema can be a medium that can function as a social treatment or a large group therapy in telling the story of trauma and mourning it. Cinema is more effective than other mass artistic fields in creating the narrative of trauma through the narratives it presents to the audience visually and aurally” (Sönmez, 2015: 28). For those who form their memory through witnesses, this has become a duty. The mission to convey what their grandmothers and grandfathers experienced is on their shoulders. Marc Augé expresses this situation as follows: “the task of remembrance is the task of those who continue the lineage, and it has two fronts: Remembrance and vigilance. Vigilance is the updating of the memory, striving to resemble the past, to revive the present” (2019: 73). In documentary cinema, the information conveyed by the witness has a function that revives the past.

Transmission of Memory Through Films

“The increase in documentary film production in the world as well as in Turkey can be read in relation to the prominence of small, personal narratives against large, official and historical narratives in the postmodern environment, which generally claims the end of grand narratives'' (Akbulut, 2010: 120). Instead of the narratives of big states and individuals, small personal narratives have become valuable. At this point, memory studies play an important role. ''Memory studies allow history to be revisited through individual experiences'' (Neyzi, 2014: 4). Documentary film, on the other hand, as Akbulut states, “It would not be wrong to say that most of the recent documentaries adopt oral history as a method. People whose voices are not heard in the official construction of history, and whose voices are mediated on their behalf by more “knowing” voices, now find their own voices through the method of oral history” (2010: 122). In The Silence of Others, it can be said that an oral history study was conducted in the natural flow of life. In everyday life, the Memory Association founded by the witnesses provides explanations to the society through conferences, while at the same time functioning as oral history. For those of us who watch the documentary film, the witnesses verbally express their past. The history they tell is both the communities, members of the press, prosecutors who listen to them in real life and the audience in front of the screen.

Çimen Günay Erkol for the novels of 12 March “tries to be the voice of those who remain 'below' and 'silent'; she endeavors to bear witness not only to what is visible but also to what is invisible. Testimony is the only weapon people have against the forces that try to dominate them” (2014: 51). The victims in *The Silence of Others* are also silent. They are invisible just

like statues. Just like the writers in the novels of March 12 and the directors who made films about the tragedies of September 12, the director tells about those who cannot be heard.

Cinema is important not only because it is an art that contains social imaginaries but also because it creates identity through representations. The massification of cinema in terms of content and technique has also increased its power. Walter Benjamin states that "the reproducibility of the work of art with the help of technique changes the relation of the mass to art" (2013: 69). He goes on to state that the "direct and intense" (2013: 69) relationship between the masses and the work of art is seen as an important social indicator in terms of the reproducibility of the work of art. The reproducibility of cinema has also enabled it to be used as a method of activism.

Considering that social memory is a field of struggle, "collective representations belonging to the field of history are more important today than ever in terms of how the past is remembered" (Susam, 2015: 16). Looking at the pact of forgetting from this perspective can help to grasp the issue in a general way.

How Does Memory Construct Cultural Identity in Cinema?

According to Stuart Hall, representation is "an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It involves the use of language, signs, and images which stand for or depict things. But as you will soon discover, this is far from being a straightforward or transparent process" (2017: 23). In a world where representation is directly linked to culture, it is inevitable for cinema to have a role in cultural representation. Considering that memory plays a significant role in shaping representation, it is also unavoidable for it to contribute to representations of cultural identity. Leyla Neyzi states that "autobiographical narratives, while pointing to suppressed or ignored events (and identities) in our recent history, allow us to examine how history is interpreted, remembered—or not remembered—through memory. This is essential in understanding current quests for identity and selfhood" (Neyzi, 2016: 2).

Thus, memory appears to be an essential source in constructing cultural identity. Here, the following effects can be discussed in the broadest sense:

1. Memory itself is a tool of witnessing, and similar to what Çimen Günay Erkol (2014: 51) argues regarding the authors of *12 March novels*, the director, too, is a witness. Therefore, they seek to translate this into film and ensure it is not forgotten. They aim to transmit their individual memory to the collective memory of society.

2. The collective memory of society can influence the individual memory of the director. They may recount an event they did not personally experience through testimonies, sometimes by directly incorporating witnesses or by creating a narrative of witnessing within fiction.

3. If memory is a tool for remembering, it is also a tool for forgetting. Cinema, at this point, can be used as a medium of forgetting. In shaping cultural identity, forgetting is as significant as remembering.

4. The film that conveys memory can also be described as a "place of memory." A film recounting a trauma from centuries ago, with no living witnesses, becomes a "place of memory" (Nora, 2006) as conceptualized by Pierre Nora. The audience, in this "place of memory," becomes a witness.

5. Films can construct not only the past but also the present through memory. As seen in *The Silence of Others*, the aim is to use cinema as a social device, recalling the past through testimonies to prevent similar events from happening in the future.

6. Cinema can be considered a tool for constructing identity for future generations. Accessing stories that were not previously told to them is a step in determining whom they will stand against. At this point, identity is reformed. A social group emerges, capable of hearing what the witnesses remembered and narrated, instead of the silent masses of the past.

7. Visuals and witnesses always hold a more concrete function in the eyes of society. Therefore, they are more credible, which enhances cinema's power of influence.

8. Documentary cinema can be used by the director and society as a tool for remembering. As in *The Silence of Others*, it can convey not only a past event but also bear witness to the present.

9. Documentary cinema, as seen in *The Silence of Others*, encompasses a process in which the director, along with the audience, becomes a witness to witnessing itself.

10. The director plays a role in experiencing existing processes in life, ensuring the film reaches a broader audience and thus socializes the witness's accounts. This way, the audience is also included in the process.

11. In *The Silence of Others*, both the narrative of official history and the micro-historical narrative of daily life are presented. While the narrative of official history reveals itself through the pact of forgetting, the micro and counter-historical narrative becomes evident through the accounts of witnesses. Thus, documentary cinema has become an instrument aimed at the socialization of a micro-historical narrative. "History is more modest; it begins with bodies and objects; for instance, with living brains, fossils, texts, and buildings" (Trouillot, 2015: 56). The witnessing in documentary cinema,

therefore, is the process of recording oral history to perpetuate the "living brains" continuously.

Conclusion: Making the Audience a Witness

The capacity of cinema to make the audience a witness is directly proportional to its social influence. The desire to convey the reflections of social events to different people has led to cinema's use as a tool for witnessing. Like other documentaries that focus on social traumas and the devastation caused by war, *The Silence of Others* aims to make the audience a witness. The person who becomes a witness bears the weight and pain of those lost. In the most neutral sense, they will feel compelled to share what they have learned with others. The documentary film is regarded as a tool for witnessing.

The words of a witness in the film who lost her mother are striking: "I need to speak with the judge because I may die soon." Indeed, what the elderly woman said came true. She passed away without being able to testify or retrieve her mother's remains. The audience witnesses the disappearance of a real-life witness. Those who watch the film have now become witnesses to this history. This underscores the importance of memory studies and oral history as one of its tools. Documentary cinema has become one of the tools used by oral history. The director, who collects data through oral history, has undertaken the role of transmitting the past to the present and the future. What remains of the elderly woman are the images in the documentary film. The audience has now taken on the weight of being a witness. In this sense, *The Silence of Others* is not merely a completed documentary; it is a film that continues beyond its production phase and is ongoing as it is viewed. The subject matter highlighted by the documentary retains its relevance. Thus, the documentary also maintains its relevance and assumes a living position. "Memories add depth to their photographs, a third dimension; for a fleeting moment, they draw viewers into the photograph, as if they were peering inside to see what could be observed there" (Draaisma, 2018: 242). *The Silence of Others* pulls the audience into the experience as witnesses to the events. With the places shown and stories told by the characters, it takes the audience on a journey. The audience listens to and sees the story along with the director. Narrators who venture through streets and prisons make the audience their witnesses. Through the memories of those interviewed, the audience constructs the act of remembering. The memory of the interviewee is transmitted to the memory of the viewer.

At the end of the film, it is emphasized that the struggle against the injustices of the Franco era continues. This also serves as a means of bearing witness. This witnessing becomes visible through cinema. This research and analysis have presented various suggestions on how documentaries can be used as tools for witnessing. Clara Dupont-Monod states, "We, who are

embedded in the wall, look at their lives. We have been witnesses for centuries. Children are always the forgotten ones in stories" (2024: 11-12). Documentaries of this kind, which narrate stories of traumas and collective memory, are the narratives of a new era that seeks to tell what the past attempted to erase. Therefore, witness narratives and documentaries on traumas are crucial for shaping future narratives. Examining such analyses and works as narratives of not only the past but also the future is the most important recommendation of this research. The social power of cinema is further enhanced by such documentaries. Films are important tools for transmitting memory in a stronger way. The spread of testimony documentaries like "The Silence of Others" in other countries will further increase the social transmission power of cinema. "It would not be wrong to say that memories are small islands in a sea of forgetting" (Tekrin and Bozkurt, 2023: 25), witness documentaries are islands of remembrance in the middle of a sea of forgetting. Just like making people forget, popularizing remembrance is an action that cinema can do quite powerfully.

REFERENCES

Written Resources

Akbulut, H. (2010). Bellek olarak belgesel sinema: Son dönem belgesel sinemasına bir bakış. *sinecine*, 1(2), 119-124.

Akbulut, H. (2018). Bugünün yeni Türkiye sineması'nda geçmişi anımsamak. *Panorama, Kadir Has Üniversitesi Bilim, Kültür, Sanat Dergisi, Yeni Türk/iye Sineması Özel Sayısı*, 29, 25-27.

Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de toplumsal değişme ve belgesel sinema*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.

Anderson, B. (2017). *Hayali cemaatler. mMlliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (translated by İ. Savaşır), İstanbul: Metis.

Augé, M. (2019). *Unutma biçimleri*. (translated by M. Sert), İstanbul: Yapı Kredi.

Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. (translated by A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.

Beşikçi, M. (2019). *Cihan harbi'ni yaşamak ve hatırlamak. Osmanlı askerlerinin cephe hatıraları ve Türkiye'de birinci dünya savaşı hafızası*. İstanbul: İletişim.

Carracedo, A. - Bahar, R. (2018). *The silence of others* [Film]. Spain, USA: Semilla Verde Productions, Lucernam Films, American Documentary.

Draaisma, D. (2018). *Unutmanın kitabı. Rüyalarımızı neden hemen unuturuz, anılarımız neden sürekli değişir?* (translated by D. Muradoğlu.),İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkol, Ç. G. (2014). Taş üstüne taş koymak: 12 Mart romanlarında görgü tanığı belleğinin yazınsallaştırılması. *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, (ed.: L. Neyzi), 41-63, İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Fulford, R. (2014). *Anlatının gücü. Kitle kültürü çağında kikayecilik*. (translated by E. Kardelen), İstanbul: Kolektif.

Halbwachs, M. (2018). *Kolektif bellek*. (translated by Z. Karagöz), İstanbul: Pinhan.

Hall, S. (2017) *Temsil*. (translated by İ. Dündar), İstanbul. Pinhan.

Köse, H. - İpek, Ö. (2016). Önsöz. *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. (eds.: Hüseyin Köse - Özgür İpek), 11-21. İstanbul: Metis.

Mills, A. (2014) Hafızanın sokakları. *İstanbul'da peyzaj, hoşgörü ve ulusal kimlik*. İstanbul: Koç Üniversitesi.

Dupont-Monod, C. (2024). *Taşların anlattığı*. (translated by B. Bozkurt), İstanbul: İletişim.

Neyzi, L. (ed.). (2014). *Nasıl hatırlıyoruz? Türkiye'de bellek çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Neyzi, L. (2016) *İstanbul'da hatırlamak ve unutmak. Birey, bellek ve aidiyet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (translated by M. E. Özcan), Ankara: Dost.

Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman. Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (translated by P. B. Charum and D. Ekinci), İstanbul: Metis.

Sebald, W. G. (2016). *Hava savaşı ve edebiyat*. (translated by H. Demirel), İstanbul: Can.

Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak. Toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. Metis: İstanbul.

Tekrin, D. - Bozkurt, G. (2023). "Offenes Heımatmuseum Bıllerbeck" projesinin kent, bellek ve iletişim bağlamında örnek olay olarak incelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13 (1), 22-35.

Traverso, E. (2019). *Geçmiş kullanma kılavuzu. Tarih, bellek, politika*, (translated by I. Ergüden), İstanbul: İletişim.

Trouillot, M. R. (2015). *Geçmişi susturmak. Tarihin üretilmesi ve iktidar*. (translated by S. O Zeybek). İstanbul: İthaki.

Yaren, Ö. (2015). Göçmen sinemasını yeniden düşünmek. *Moment Dergi*, 2(1), 207-223.

Yılmaz, S. (2016) Parçalanan hayatların arenası olarak belgesel film ya da "belge'sele giden" hayatlar. *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*. (eds.: H. Köse and Ö. İpek), 65-95, İstanbul: Metis.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1608972
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 496-512.

Araştırma Makalesi
Research Article

DISCOURSE MANAGEMENT AND RAPPORT-BUILDING: THE ROLE OF BACKCHANNELS IN REMOTE INTERPRETING

♦

UZAKTAN ÇEVİRİDE SÖYLEM VE İLİŞKİ YÖNETİMİ: GERİBİLDİRİMLERİN ROLÜ

Burak ÖZSÖZ*

ABSTRACT: This study explores the role of backchannels in remote interpreting settings, specifically their function in rapport-building among interlocutors. Previous literature has emphasized interpreters as active participants in meaning negotiation, but limited research exists on backchannels in remote contexts, where nonverbal cues are often restricted. A discourse analytical approach is adopted to examine the interplay between lexical and nonlexical backchannels in a 40-minute corpus obtained from an online business interview. The findings reveal that interpreters use backchannels strategically to maintain engagement and foster collaboration, compensating for the absence of visual cues such as facial expressions and gestures. The study highlights the importance of backchannels in remote interpreting, offering valuable insights into how interpreters manage communication dynamics and contribute to the construction of mutual understanding in such settings. The study also calls for further discourse-focused research to explore the role of backchannels in supporting smooth, collaborative exchanges by improving our understanding of their impact on communication dynamics and the role of the interpreter in managing these interactions.
Keywords: Discourse Management, Rapport-Building, Backchannels, Remote Interpreting, Business Meeting

ÖZ: *Bu çalışma, uzaktan çeviri ortamlarında geribildirimlerin rolünü, özellikle muhataplar arasında yakınlık kurma işlevini incelemektedir. Alanyazında, sözlü çevirmenlerin anlam müzakeresinde etkin eyleyenler oldukları vurgulanmış, ancak dildışı göstergelerin genellikle kısıtlı olduğu uzaktan çeviri ortamlarında geri bildirimler üzerine yapılan araştırmalar sınırlı kalmıştır. Bu çalışmada, çevrimiçi bir iş görüşmesinden elde edilen 40 dakikalık bir derlemede sözcüksel ve sözcüksel olmayan geribildirimler arasındaki etkileşimi incelemek için söylem çözümlemesi yaklaşımı benimsenmiştir. Bulgular, sözlü çevirmenlerin, yüz ifadeleri ve jestler gibi görsel ipuçlarının yokluğunda etkileşimi sürdürebilmek ve işbirliğini teşvik edebilmek için geri bildirimleri stratejik bir şekilde kullandığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma, sözlü çevirmenlerin iletişimin devingen yapısını nasıl yönettiklerini ve bu tür ortamlarda karşılıklı anlayışın inşasına nasıl katkıda bulunduklarını ortaya koyarak, uzaktan çeviride geri bildirimlerin önemine dikkat çekmektedir. Çalışma, ayrıca, iletişim dinamikleri üzerindeki etkilerini ve tercümanın bu etkileşimleri yönetmedeki rolünü anlamamızı geliştirerek, arka kanalların sorunsuz, işbirliğine dayalı alışverişleri desteklemedeki rolünü keşfetmek için söylem odaklı daha fazla araştırma yapılması çağrısında bulunmaktadır.*

Anahtar Kelimeler: *Söylem Yönetimi, İlişki Yönetimi, Geribildirimler, Uzaktan Çeviri, İş Toplantısı*

* Dr. Öğr. Üyesi-Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-burak.ozsoz@marmara.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5706-3403)

This article was checked by Turnitin.

Introduction

Recent literature has demonstrated that interpreters are active participants in the negotiation of meaning, engaging in more than the mere transfer of utterances within a conversation (Pöchhacker, 2000; Angelelli, 2004; Nakane, 2009; Nartowska, 2015; Li et. al., 2023). Beyond linguistic transfer, interpreters actively shape ongoing discourse through a variety of semiotic resources, encompassing both verbal and nonverbal modalities. A key aspect of these communicative actions is *backchannels*—verbal and nonverbal signals that listeners use to convey engagement, comprehension, or emotional response without disrupting the flow of speech. These cues, produced by both the interpreter and other interlocutors, are critical in managing the dynamics of communication. However, there remains a gap in interpreting studies, particularly in remote contexts, as the role of backchannels and their impact on interaction have been explored in only a limited number of studies (Amato et. al., 2018; Hansen and Svennevig, 2021; de Boe et. al., 2024).

This study seeks to address this gap by investigating how backchannels function in a remote interpreting setting, with a specific focus on their role in facilitating rapport-building among interlocutors. The significance of this research stems from the fact that interpreters, although not the primary recipients of discourse, are often the first recipients of communication. Their responses to minimal verbal and nonverbal cues are pivotal in signalling recipiency and fostering rapport, thereby facilitating connections between interlocutors. In remote interpreting, where access to nonverbal cues such as facial expressions and body language is often restricted, backchannels assume an even more critical role in managing discourse and establishing trust.

The primary objective of this study is to explore how interpreters' backchannels function within ongoing conversations and how they respond to backchannel cues from other participants. By analysing these interactions in remote interpreting settings, this research aims to elucidate the role of backchannels in rapport-building and communication management, particularly in contexts where nonverbal cues are constrained. Ultimately, the study intends to contribute to a deeper understanding of the interpreter's role in discourse management and rapport-building beyond the mere transfer of language.

1. Backchannels in Communication: Implications for (Un)mediated Discourse

The accessibility of interpreters at reduced costs, enabling communication between individuals who speak different languages and reside in distant locations, coupled with the flexibility of scheduling and reduced stress levels for interpreters, has significantly enhanced the viability of remote interpreting (Klammer and Pöchhacker, 2021: 2867).

These factors have created substantial opportunities for remote interpreting to expand and increasingly replace traditional on-site interpreting practices. However, despite advancements in the quality and accessibility of technology, interacting in technology-mediated environments requires significant adaptation from users, especially when the assistance of an interpreter is involved (Davitti and Braun, 2020: 279). These challenges are further complicated by interlocutors' limited access to semiotic resources, both verbal and nonverbal, which play a crucial role not only in the sense-making process but also in establishing and maintaining rapport. Among these resources are backchannels, a term first coined by Yngve (1970), which act as effective cues from the listener, "supporting the speaker's ongoing turn" (Mereu et. al., 2024: 1) and facilitating the negotiation of meaning, thus enabling engagement and comprehension despite physical separation.

In monolingual speech activities, both interlocutors remain actively engaged, even when they do not hold the conversational floor. The current speaker's discourse is, to some extent, co-constructed by the listening party through the use of nonverbal and vocal signals. These signals serve multiple functions, such as demonstrating attention, expressing agreement, and, more importantly, facilitating conversational success by promoting mutual understanding and establishing rapport. Typically manifested as short utterances, these signals are collectively referred to as backchannels, a term preferred for its inclusivity. However, the literature offers various alternative terms for this phenomenon, including 'acknowledgment tokens' (Jefferson, 1984), 'listener responses' (Maynard, 1990), 'reactive tokens' (Clancy et al., 1996), and active listening responses (Simon, 2018). It is important to distinguish backchannels from interjections (Li, 2005), which convey emotions like surprise or excitement. Common interjections include "hey," "ouch," "oops," and "yippee." In contrast, backchannels are primarily linked to active listening, signalling attentiveness, encouraging the speaker to continue, and maintaining conversational flow. This distinction highlights the pragmatic role of backchannels in interaction compared to the emotive and spontaneous nature of interjections. Additionally, backchannels are contextually shaped by the primary speaker's discourse, whereas interjections function independently, expressing the emotional state of the interlocutor rather than responding directly to the speaker's input.

Backchannels, both verbal and nonverbal, are culturally situated and their forms and functions can vary significantly across languages and cultural contexts. Gardner's (2001) categorization provides a detailed account of the various forms and functions of backchannels that listeners generate, with examples drawn from spoken English discourse. In this categorization, apart from one type being nonlexical—*continuers*, like "mm hm" and "uh huh", which encourage the speaker to continue—the others consist of lexical items, which can vary in complexity from single words to multi-word phrases or even entire utterances, reflecting the varied ways

listeners actively participate in discourse. These lexical backchannels include *acknowledgments*, which indicate agreement or understanding, such as "mm" or "yeah"; *newsmakers*, responses that mark the prior turn as noteworthy, like "really?" or "right"; and *change-of-activity tokens*, which signal a shift in topic or activity, for example, "okay" or "alright." Additionally, there are *assessments*, evaluative responses to prior talk, such as "great" or "how intriguing"; *clarification questions*, which briefly inquire about mishearings or misunderstandings, like "who?", "which book?", or "huh?"; and *collaborative completions*, where the listener contributes by completing the speaker's utterance. Alongside these verbal backchannels, *nonverbal cues* also play a significant role in listener participation, including vocalizations or actions such as sighs, laughter, nods, or head shakes. Bjørge (2010: 193) is another researcher who suggests that backchannels can be lexical, phrasal, or syntactic, illustrating the variety in the length of these cues.

Backchannel markers in spoken Turkish discourse are particularly relevant to this study, as Turkish is one of the two languages examined in the corpus. Despite the importance of backchannels in conversational dynamics, research on their use in Turkish remains limited. Özcan (2015), for example, analysed the functions of the markers “evet” (yes) and “hı hı” (uh-huh) in Turkish discourse, identifying five primary functions: approval, agreement, continuation, question-response, and divergence. More recently, Kaynarpınar (2021) conducted a master's thesis investigating approval markers in Turkish through the lens of (im) politeness and speech act theories. This study identified several approval markers, such as “tabi,” (sure/of course) “aynen,” (exactly) “doğru,” (that’s right) “iyi,” (good) and “kesinlikle,” (definitely) shedding light on their diverse applications in conversational contexts. However, backchannels in Turkish may also function as negation markers; linguistic items such as “cık” (a sound of negation, often used to express disagreement) (Bal-Gezegin, 2013) and “yok” (no/not) (Altunay & Aksan, 2018) do not indicate agreement but rather signal disapproval, thus serving as negative backchannels. In addition, Ruhi (2013: 27) proposes in a study that explores the pragmatic functions of "tamam" (okay) and "peki," (alright) two generic backchannels in Turkish used for approval, that these markers may also “signal negatively evaluative propositions”. These findings collectively emphasize the complexity and richness of backchannel and pragmatic markers in Turkish discourse, illustrating that these markers serve multifaceted purposes, encompassing both textual and interactional functions.

A verbal backchannel common in one language may correspond to a nonlexical cue or a simple nod in another, reflecting distinct interactional norms and cultural practices. Speakers may use backchannels in ways perceived as unconventional in other cultures, such as employing a response or nod even when they do not fully understand or agree with their interlocutor (Cutrone, 2005: 238). These cultural variations highlight the

importance of pragmatic awareness, particularly for interpreters in multilingual settings. Effective interpretation requires adapting backchannel use to align with the norms of both languages, ensuring clear communication and building cross-cultural rapport. In remote interpreting, where visual cues are often absent, backchannels become even more essential. Their role in maintaining engagement and fostering trust between speakers will be discussed in the next section.

2. Conceptualizing Rapport-Building: A theoretical Framework

Language serves a dual purpose: "exchanging information and managing rapport" (Wu et. al., 2020: 6). Rapport, a sense of harmony between individuals, is integral to communicative interactions, where the exchange of information is invariably accompanied by efforts to manage interpersonal connections. Rather than being a personal trait, rapport emerges through interaction with others and necessitates responsiveness. This interactional framework is reinforced by Kelly et al. (2013), who define rapport as a practical and collaborative relationship built on mutual understanding. Such a connection not only fosters interpersonal harmony but also facilitates the exchange of valuable information, making it essential for addressing challenges in communication and problem-solving.

Rapport management was initially developed as a theory by Spencer-Oatey (2000; 2008) to provide deeper insight into cross-cultural differences in the management of rapport within interactions. In Rapport Management Theory (henceforth RMT), rapport is described as the way "speakers express their feelings of harmony or discord, the smoothness or turbulence of interactions, and the warmth or hostility" in their relationships with others (2008: 35). Building on Brown and Levinson's (1987) Politeness Theory, RMT is based on three key components: *face sensitivities, social expectancies,* and *interactional goals*. RMT aligns with Politeness Theory in that both suggest that when a speaker contributes to a conversation, they consider the listener's social needs and desires (referred to as "face needs") and select their words accordingly to maintain positive social outcomes or avoid negative ones.

Rapport management theory differs from politeness theory in how it conceptualizes *face*. While politeness theory views face as a bi-dimensional construct of *positive and negative face* (concerns about approval and autonomy), RMT uses an "identity attributes" approach (Spencer-Oatey, 2008: 14), where face is tied to claims about personal identity, such as status or competence. This means that in RMT, face-threatening situations arise when there is a mismatch between the identity attributes one claims and what is perceived by others, which can affect interpersonal rapport. In interpreter-mediated interactions, interlocutors' face needs are reflected in the interpreter's performance. This implies that the negotiation of participants' face concerns is, to some extent, dependent on the interpreter's

awareness of how to accurately represent the discursive actions participants employ to manage their face.

Social expectancies refer to the behavioural expectations people have based on established social roles, norms, and protocols. These expectations arise from the roles participants occupy, such as in professional or personal settings, where individuals feel entitled to certain behaviours and believe others are obliged to act accordingly. When these expectations are violated, it can lead to offense. Spencer-Oatey (2008: 16) identifies two key socio-interactional principles underlying these expectations: equity, which involves fairness and balance in interactions, and autonomy-imposition, which concerns the extent to which individuals are controlled or imposed upon. Understanding these principles is particularly important in interpreter-mediated interactions, as assuming roles beyond their responsibilities or neglecting their own can disrupt the exchange and harm rapport, emphasizing the necessity of clearly defined role boundaries.

The third component of rapport management is *interactional goals*. Spencer-Oatey (2000; 2002; 2008) posits that individuals often approach interactions with specific goals, which may be task-oriented or relationship-focused, depending on the context and power dynamics. These goals are negotiated through discursive means, and failure to meet them can lead to offence, disrupting the balance of rapport. In interpreter-mediated settings, the negotiation of these goals often depends on the interpreter's performance. Successful mediation of these discursive processes is vital for maintaining rapport, with the effective management of backchannels in interpreter-mediated settings being one of the key components.

All in all, RMT views rapport as a dynamic, interactive process shaped by various factors, such as context, activity type, participant relationships, and social roles (Cavents et al., 2025). This focus on the interplay between interpersonal dynamics and communication aligns closely with the flexible and evolving nature of interpreting. By breaking the process down into three core components—*face sensitivities, social expectancies, and interactional goals*—RMT provides a framework to better understand interpreters' decision-making processes. The theory highlights how interpreters' choices in managing rapport are often context-dependent and may shift throughout the interaction. Applying RMT allows for a deeper exploration of these shifts, particularly in terms of how interpreters use strategies like backchannels to foster rapport and ensure effective communication in remote interpreting settings.

3. Data Collection and Methodology

This study investigates the role of backchannel cues in the context of remote interpreting to build and maintain rapport. The data used for this analysis consists of a 40-minute video recording of a business interview mediated by a remote interpreter. The interpreter is a graduate of the interpreting and translation department with two years of experience in the

field. The interlocutors include an American typewriter collector of Japanese origin, who is also an academic and runs a YouTube channel, and a typewriter repair expert from Turkey, who collects, repairs, and sells typewriters. For ethical reasons, the names of the participants have been anonymised in the analysis. Consent for the recording was obtained orally at the beginning of the encounter, with participants informed that the recording might be used for educational or publishing purposes. Written consent was subsequently obtained through electronic means.

In line with ethical considerations, ethical clearance was sought from the Institute of Turkic Studies at Marmara University, and the recording was submitted to the Institute for review. This micro-analytical case study uses the video recording, which was transcribed following conventions developed by Yılmaz[1] (2012) to accurately represent the dynamic verbal and nonverbal structures of spoken Turkish discourse in writing. A new symbol, '[...]', has been incorporated into the transcription conventions outlined by Yılmaz to indicate omitted long sequences of talk deemed irrelevant to the analysis. As the study is conducted in English, Turkish utterances in the conversation are backtranslated into English, with the backtranslated content presented in italics for ease of reading and to preserve fidelity to the original utterances.

The following section presents extracts from the entire conversation, with boundaries set to include the full negotiation of meaning, ensuring no significant verbal or nonverbal influence on the selected co-enunciative situations is omitted. In these extracts, no categorization is made regarding the various forms or functions of backchannels in relation to rapport-building. Additionally, the analysis does not distinguish who generates the backchannels, whether it is the interpreter or one of the two primary interlocutors. This is because there are no clear boundaries in the interaction, as backchannels are mutually used by all participants, with the backchannels of all three interlocutors embedded within the same interactional context, making such categorization difficult.

4. Case Study Analysis: Rapport-Building through Backchannels

This section explores how backchannels contribute to rapport-building by analysing video-recorded extracts from a remote interpreting session, drawing on Rapport Management Theory to emphasize the importance of addressing face needs, relational alignment, and interactional harmony.

Abbreviations: I: *Interpreter* / **C:** *Collector* / **RS:** *Repair Specialist*

Extract 1.

C1- my name is (.) as you can see [showing it with his hand] it is uh P(…) D(…) R(…) and um I'm originally from San Francisco # however right now I'm based in Tokyo Japan ##

[1] See Appendix

I1- ee aşağıda gördüğünüz gibi ismim P(…) D(…) R(…) ee aslen San
as you can see below my name is P (…) D (…) R(…) I am originally from San
Fransiskoluyum ama şu an Tokyoda yaşıyorum
Francisco but right now living in Tokyo

RS1- ## tamam [inviting to continue]
ok

I2- <yeah

C2- <um # okay # and […]

The conversation begins with the collector's self-introduction (C1), which not only orients the interaction but also positions the collector as the initiator, giving him control over how the conversation unfolds. By starting with a self-introduction, the collector determines both the opening of the dialogue and the direction it will take, signalling his agency in shaping the interaction. The collector's phrase "as you can see," accompanied by a hand gesture, serves to visually direct attention to his name, emphasizing his effort to ensure clarity and establish a shared point of reference. However, the completion of his turn is not explicitly marked, leading to a brief pause before the interpreter responds. The interpreter omits the hand gesture and offers only a verbal translation (I1).

The repair specialist then uses "tamam" as a backchannel to signal comprehension and invite the collector to continue (RS1), with the interpreter rendering this backchannel as "yeah," a nonlexical equivalent that sustains the flow of conversation (I2). The interpreter does not render the collector's own backchannel, "okay," (C2) which can be seen as a strategic decision to maintain neutrality. By omitting this backchannel, the interpreter allows the repair specialist's backchannel to take precedence, focusing on comprehension and interaction rather than unnecessary verbal feedback.

In conversation openings, where participants are unfamiliar with each other, backchannels are particularly crucial in fostering rapport. The interpreter's selective treatment of backchannels—substituting "tamam" with "yeah" and omitting "okay"—helps maintain a collaborative atmosphere and ensures the conversation remains focused on mutual understanding. These choices reflect the interpreter's effort in aligning interactional goals to facilitate supportive communication, which is essential for building rapport in a remote interpreting context.

Extract 2.

C1- I'm trying right now (.) I'm trying to uhhh (.) *I have a* youtube channel and in this youtube channel # I want to introduce about umm my life in Japan # photography and more recently about %typewriter% culture

I1- ıhm şu an benim bir yutu(be)p kanalım var ve utube kanalımda aslen (.)
right now I have a utube channel and in my utube channel basically in fact

aslında eee Japonyada hayat # ee fotoğrafçılık %ve% ee daktilo kültürü
about life in Japan photography and typewriting culture I am

hakkında vid(eo)yolar yapıyorum
making videos

RS1- ## tamam {yes}
okay

C2- [nodding his head] okay %{yeah}% [interpreter remaining silent] and so […]

The exchange begins with the collector (C1) introducing his current endeavour of managing a YouTube channel and explaining its content focus, including typewriter culture. The interpreter (I1) provides a faithful rendition of the collector's utterance, preserving both the structure and the intended meaning. Following this, there is a brief pause during which the repair specialist (RS1) employs two lexical backchannels: "tamam" in Turkish and "yes" in English. The repair specialist's choice to use a bivalent term like "yes," which carries universal agreement and confirmation value, reflects an effort to streamline communication by addressing the collector directly in his native language. This strategic move eliminates the need for the interpreter to mediate this specific turn, thereby minimizing disruptions in the flow of the conversation. By using a term that bridges linguistic boundaries, the repair specialist positions the collector as the primary interlocutor while maintaining smooth interaction.

The collector responds with a nod and two consecutive backchannels, "okay" and "yeah," signalling comprehension and readiness to continue (C2). During this sequence, the interpreter remains silent, momentarily stepping out of the engagement framework. This deliberate non-intervention allows the interlocutors to establish direct rapport and co-construct the interaction. The interpreter's non-rendition of the backchannels demonstrates her understanding of the interactional requirements. While interpreters typically render backchannels to ensure mutual understanding, the interpreter here chooses to prioritize the natural flow of communication. Her non-rendition fosters a collaborative atmosphere, enabling the interlocutors to align their turns and work toward a shared conversational purpose without additional mediation.

The use of bivalent terms, despite their universal recognition, can carry culturally specific nuances, which could require the interpreter's mediation to ensure accurate interpretation. Besides, the interpreter's silence could be viewed as a potential threat to her professional role, as it risks diminishing her visibility in the interaction. By refraining from intervention, the interpreter enables direct engagement between participants, thereby reinforcing the collaborative nature of the interaction and demonstrating adaptability to the dynamics of remote interpreting.

Extract 3.

C1- when I saw your %shop% I thought it is quite interesting that uh # uhh you know in twenty twenty two # you know uh you are selling uhh uhh *typwriters* # and other # antiques

I1- umm dükkanınıza baktığımda ee iki bin yirmi ikide hala ee anti%ka&
when I look at shop in twenty twenty two I see that you are still selling

daktilo sattığınızı gördüm
antique typewriters

RS1- doğrudur (!)
that's right

I2- yeah that's <true

RS2- <ben> hem tamirat # restü(ö)rasyon [collector nodding] ve
I both repair and restore and

satışını yapıyorum
sell them

I3- um I am also maintaining them # selling them and uhmm # destürasyon ne oluyo(r) (?)
what is destürasyon

RS2- restü(ö)rasyon # tamirat bakım diyebilirsin
restoration you can say repair maintenance

I4- ah yeah # restoring them

C2- yeah # fixing [showing it with hands] okay

The repair specialist's initial response, "doğrudur," functions as an acknowledgment of the collector's statement, signaling agreement and affirming the shared understanding (RS1). This creates a foundation of alignment between the interlocutors, which is further reinforced by the interpreter's quick rendition of the response (I2). As the repair specialist continues with a post-rheme explanation about his work, the initial acknowledgment evolves into a more detailed elaboration (RS2). This shift highlights how backchannels can transition from simple affirmations to more substantive contributions, providing additional context. While the interpreter initially assumes the turn has ended, this extended backchannel reflects the specialist's investment in the interaction, enriching the dialogue.

The interpreter's request for clarification regarding the term "restorasyon," combined with the specialist's willingness to explain the term and offer alternative expressions, demonstrates a cooperative approach (I3; RS2). This process not only supports the interpreter in her role but also strengthens the interpersonal dynamic by emphasizing a shared commitment to clear and accurate communication. The interpreter's subsequent response, incorporating the clarification into her rendition, reaffirms her role in facilitating comprehension. The collector's collaborative backchannel response, marked by the word "fixing" and an

accompanying hand gesture, functions as a repair mechanism, contributing to and completing the speaker's utterance to refine the interpreter's rendition (C2). While this utterance sidesteps the repair specialist and could potentially challenge the interpreter's professional face, it also emphasizes the collaborative nature of the interaction. Verbal backchannels and nonverbal cues such as nodding demonstrate attentiveness and encourage further dialogue, reflecting the participants' collective effort to build rapport.

Extract 4.

C1- is it ok if this um if this interview (.) if I upload onto Utube (?)

I1- um bu röportajı Utube'a yüklersem ee sizing için uygun mu (?)
is it okay if I upload this interview onto Utube

RS1- sıkıntı yok
no problem

I2- it's no problem [collector nodding in approval]

RS2- röportajı (.) röportajı kaydediyo(r) galiba di(eğ)il mi (?) {zaten}
the interview I think it is recording the interview isn't it

I3- evet
yes

RS3- ben de kaydetmeye çalıştım da (.) *ben de* paylaşmak isterim ##
I also tried to record it *I want to share it as well*

<bana> da gönderirsin
you send it to me as well

I4- <size size de gönderirim
I'll send it to you as well

RS4- tamam [collector gazing curiously]
okay

I5- I'll share the # recording also with him

C2- fantastic (!) great (!) okay

The collector's initial inquiry about uploading the interview to YouTube demonstrates a direct yet polite approach (C1), setting the stage for the interpreter to render the question accurately to the repair specialist (I1). The specialist's brief, affirmative response, "sıkıntı yok" (no problem), conveys his approval in a straightforward manner (RS1), and the interpreter efficiently relays this sentiment to the collector in alignment with the specialist's tone (I2).

As the exchange progresses, the interpreter and the specialist briefly engage in a sub-conversation about the recording and its potential sharing. This interaction temporarily excludes the collector from the participatory framework (RS2; I2; RS3; I4; RS4). The collector's gaze, used as a nonverbal cue, signals his intention to be reintegrated into the conversation. In response, the interpreter chooses not to render the entire sub-conversation

but instead succinctly informs the collector that she will share the recording with the specialist, addressing his implied concern for inclusion (I5).

The collector's evaluative response—expressed through positive affirmations like "fantastic" and "great"—functions as a backchannel to a prior statement rather than contributing to the main conversational thread (C2). The interpreter, recognizing these responses as side remarks with interactionally negotiated value, opts not to render them. This decision aligns with patterns observed in other sequences within the corpus, where the interpreter tends to omit or condense consecutive evaluative responses, deeming them non-essential to the core interaction.

Overall, this exchange highlights the interpreter's skill in managing conversational dynamics, balancing inclusivity, and selectively filtering content to maintain relevance and coherence in the interaction.

Extract 5.

RS1- aslında şöyle eee kendime özel ayırdığım (.) yani bi(r) koleksiyonum
it is in fact I don't have a private collection set aside for myself

yok %ama şöyle% ee ayırdığım ee eski # şairler ve yazarların ismi yazan (.)
but the ones I've set aside are related to old poets and writers

yani kullandığı daktilolar ile alakalı (.) yani ee <u>özel koleksiyonum di(eğ)il</u>
I mean the typewriters they used I mean it's not my private collection

<u>ama</u> kenarda tuttuğum makineler var # aldığım gibi duruyo(r)lar #
but I have some machines set aside they're just as I received them

restürasyonlarını yapmadım # satışa da koymadım ayırdım {kenara}
I haven't restored them or put them up for sale I've set them aside

I1- um right now I don't have a personal (…) yet um %but% I have some machines that I um keep and I still <u>didn't</u> make their restorations I just keep them # and they have some special um poets or writers name on it [collector showing surprise with his mouth] and I want to keep them # {for now}

C1- [nodding head with amazement] wow wow # okay # these are Turkish writers and poets (?)

I2- Türk yazarlar ve şairler (.) şairleri miydi (?)
were they Turkish writers and poets

RS2- evet (!)
yes

I3- yes (!) [with emphasis]

C2- wow (!) cool okay # {interesting}

I4- çok ilginç
very interesting

The interpreter's incorporation of the detail that the machines are kept specifically for their association with poets and writers takes the collector by surprise, as evidenced by his nonverbal cues—his lips curl and

he maintains a focused expression while continuing to nod his head (I1; C1). These gestures function as nonverbal backchannels, displaying his recipiency and engagement in the conversation. Since the interpreter is already engaged in rendering the primary participant's utterances, she is not expected to mediate these nonverbal moves, as they fall outside her verbal translation role.

After the interpreter's rendition (I1), the collector expresses his amazement through three consecutive backchannels: two evaluative responses followed by a change-of-activity token to signal a shift in topic (C1). As the conversation moves forward, the interpreter omits the evaluative backchannels and focuses solely on rendering the question that marks the shift in topic (I2). Nonverbal cues, such as the collector's surprised mouth gesture, play a significant role here, as they alone effectively convey the collector's emotional reaction, compensating for the absence of evaluative backchannels.

When the collector asks whether the typewriters belonged to Turkish poets and writers, the specialist provides a decisive "yes," (RS2) which the interpreter renders without delay (I3). Following this, the collector once again produces four consecutive backchannels (C2). As is typical throughout the corpus, the interpreter renders only the last of these—an evaluative response—while omitting the others (I4). This selective rendering demonstrates the interpreter's strategy of prioritizing relevant content, reflecting a consistent approach in managing the flow of conversation and maintaining the focus on the core discussion. By omitting extraneous backchannels, the interpreter helps maintain the momentum of the conversation, ensuring that the interaction stays on track, which in turn fosters an effective communication dynamic that supports rapport building between the participants.

5. Findings and Concluding Remarks

In three-party interactions, where meaning is co-constructed by all interlocutors through the mediation of an interpreter, increased emphasis is placed on directly accessible features such as eye contact, facial expressions, gestures, postures, and prosody. These elements, alongside verbal and nonverbal backchannels, play a critical role in signalling recipiency, fostering mutual understanding, and building rapport among participants (Merlini, 2015: 103). However, as Davitti and Braun (2020: 288) have demonstrated, the effectiveness of these multimodal strategies, so vital in face-to-face interactions, may diminish in remote interpreting settings, where physical and visual cues are often constrained.

Cavent et. al's (2025) interactional data further highlights that interpreters in remote settings adapt by employing multimodal resources to manage rapport and using verbal strategies to compensate for the limited access to nonverbal communication. The findings of the current study align with this, showing that when interpreters omit evaluative backchannels and

focus solely on rendering the recipient's new utterance, nonverbal cues, such as facial expressions or gestures, take on a pivotal role in conveying emotional reactions and compensating for the absence of verbal backchannels.

The findings of the current study are consistent with those of Braun and Davitti (2018) in emphasizing the critical role of the opening phase in interpreter-mediated interactions, particularly in remote settings where establishing rapport and managing face-work pose unique challenges. Braun and Davitti (2018) highlight the importance of interpreters facilitating the transition to the remote mode and setting ground rules for the interaction. In contrast, the current study focuses on the nuanced use of backchannels as a key strategy for rapport-building. By selectively substituting or omitting certain backchannels, the interpreter demonstrates a deliberate effort to create a collaborative atmosphere and maintain mutual understanding. These findings complement Braun and Davitti's by shedding light on how the interpreter's careful management of linguistic and interactional resources contributes to fostering rapport during the crucial meet-and-greet phase in remote interpreting contexts.

The research also partially supports the findings of Amato et al. (2018). While Amato et al. suggest that interpreters may prioritize eliciting specific factual information at the expense of rapport-building, this study demonstrates that interpreters' selective treatment of backchannels—substituting or omitting them when considered as side remarks—aims to build a collaborative atmosphere by keeping the conversation focused. This suggests that interpreters can balance clarity and rapport-building, challenging the notion that these goals are mutually exclusive in mediated interactions.

The findings of this study and those of de Boe et al. (2024) reveal key differences in the treatment of backchannels by interpreters. The current study suggests that backchannels signalling comprehension and readiness to continue are often omitted by the interpreter, reflecting a tendency to focus on the main discourse. On the other hand, de Boe et al. (2024) report that one-word confirmation backchannels, which signal the beginning of a new turn, are never rendered, regardless of whether the recipient confirms understanding after the interpreter's rendition. This difference highlights that while both studies observe the omission of certain backchannels, the specific types of backchannels and their functions in the interaction vary across contexts, suggesting different interactional priorities and strategies employed by interpreters in each study.

This study highlights how interpreters selectively omit or substitute backchannels to manage rapport, maintain clarity, and foster collaboration, especially in remote settings with limited nonverbal cues. It also calls for further discourse-oriented research to explore the role of backchannels in supporting smooth, collaborative exchanges, enhancing our understanding

of their impact on communication dynamics and the interpreter's role in managing these interactions.

REFERENCES

Written Sources

Altunay, S. - Aksan, Y. (2018). Hayır and yok as pragmatic markers in Turkish: Findings from Spoken Turkish Corpus. *Mersin University Journal of Linguistics and Literature,* 15(2), 23-43.

Amato, A. et al. (eds.). (2018). *Handbook of remote interpreting - SHIFT in orality*. University of Bologna: AMSActa.

Angelelli, Claudia V. (2004). *Revisiting the interpreter's role. A study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico, and the United States*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Bal-Gezegin, B. (2013). How do we say NO in Turkish? : A corpus-based analysis of hayır and cık in Turkish. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 10(2), 53-73.

Bjørge, A. K. (2010). Conflict or cooperation: The use of backchannelling in ELF negotiations. *English for Specific Purposes*, 29(3), 191-203.

Braun, S. - Davitti, E. (2018). Video-mediated interpreting. *Handbook of remote interpreting- SHIFT in orality,* (eds.: A. Amato et al.), 103–136, University of Bologna: AMSActa.

Brown, G. - Levinson, S. C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. New York: Cambridge Press.

Cavents, D. et al. (2025). Towards a multimodal approach for analysing interpreter's management of rapport challenge in onsite and video remote interpreting. *Journal of Pragmatics*, 235, 220–237.

Clancy, P. M. et al. (1996). The conversational use of reactive tokens in English, Japanese, and Mandarin. *Journal of Pragmatics*, 26(3), 355–387.

Cutrone, P. (2005). A case study examining backchannels in conversations between Japanese-British dyads. *Multilingua*, 24(3), 237–274.

Davitti, E. - Braun, S. (2020). Analysing interactional phenomena in video remote interpreting in collaborative settings: Implications for interpreter education. *The Interpreter and Translator Trainer*, 14(3), 279–302.

de Boe, E. - Vranjes, J. - Salaets, H. (eds.). (2024). *Interactional dynamics in remote interpreting: Micro-analytical approaches*. London: Routledge.

Gardner, R. (2001). *When listeners talk: Response tokens and listener stance.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Goodwin, C. (1986). Between and within: Alternative sequential treatments of continuers and assessments. *Human Studies*, 9, 205–217

Hansen, J. P. B. - Svennevig, J. (2021). Creating space for interpreting within extended turns at talk. *Journal of Pragmatics*, 182, 144–162.

Jefferson, G. (1984). Notes on systematic deployment of the acknowledgment tokens 'yeah' and 'mm hm'. *Papers in Linguistics*, 17(2), 197-216.

Kaynarpınar, F. (2021). *Approval markers in Turkish: A corpus-driven study*. Mersin: Mersin University Institute of Social Sciences Unpublished MA Thesis.

Kelly, C.E. et al., (2013). A taxonomy of interrogation methods. *Psychology, Public Policy, and Law*, 19 (2), 165–178.

Klammer, M. - Pöchhacker, F. (2021). Video remote interpreting in clinical communication: A multimodal analysis. *Patient Education and Counseling*, 104(12), 2867–2876.

Li, C. (2005). A cognitive-pragmatic account of interjections. *US-China Foreign Language*, 3(9), 65-70.

Li, R. - Liu, K. - Cheung, A. K. F. (2023). Interpreter visibility in press conferences: A multimodal conversation analysis of speaker–interpreter interactions. *Humanities and Social Sciences Communications*, 10(454).

Maynard, Senko K. (1990). Conversation management in contrast: listener response in Japanese and American English. *Journal Pragmatics*, 14 (3), 397-412.

Merlini, R. (2015). Dialogue interpreting. *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*, (ed. F. Pöchhacker), 102–107, London: Routledge.

Mereu, D. et al. (2024). Backchannels are not always very short utterances: The case of Italian multi-unit backchannels. *Journal of Pragmatics*, 228, 1–16.

Nakane, I. (2009). The myth of an 'invisible mediator': An Australian case study of English-Japanese police interpreting. *PORTAL: Journal of Multidisciplinary International Studies*, 6(1), 1-16.

Nartowska, K. (2015). The role of the court interpreter: A powerless or powerful participant in criminal proceedings? *Interpreters Newsletter*, 20(20), 9–32.

Özcan, G. (2015). *A corpus-driven analysis of evet 'yes' and hı-hı in Turkish: Evidence from the Spoken Turkish Corpus*. Mersin: Mersin University Institute of Social Sciences Unpublished MA Thesis.

Pöchhacker, F. (2000). The community interpreter's task: self-perception and provider views. *The Critical Link 2: Interpreters in the Community*, (eds.: Roda P. Roberts, et al.), 49-65, Amsterdam: John Benjamins.

Ruhi, Ş. (2013). The interactional functions of *tamam* in spoken Turkish. *Dil ve Edebiyat Dergisi / Journal of Linguistics and Literature*, 10(2), 9–32.

Simon, C. (2018). The functions of active listening responses. *Behavioural Processes*, 157, 47–53.

Spencer-Oatey, H. (2000). Rapport management: A framework for analysis. *Culturally Speaking: Managing Rapport Through Talk Across Cultures*, (ed.: H. Spencer-Oatey), 11-46), London: Continuum.

Spencer-Oatey, H. (2002). Managing rapport in talk: Using rapport-sensitive incidents to explore the motivational concerns underlying the management of relations. *Journal of Pragmatics*, 34(4), 529-545.

Spencer-Oatey, H. (2008). Face, (Impoliteness) and rapport. *Culturally Speaking: Culture, Communication and Politeness Theory*, (ed.: H. Spencer-Oatey), 11-47, London: Continnum.

Wu, J. - Huang, Z. - Liu, M. (2020). Rapport management in intercultural interaction: A case study on emails. *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL*, 8(3), 6–16.

Yılmaz, S. (2012). Türkçede sözlü derlem oluşturma çalışmaları üzerine değerlendirmeler (Uluslararası Global COE program projesi çerçevesinde). *Corpus-Based Linguistics and Language Education*, (ed.: Y. Kawaguchi), 165-184, Tokyo.

Appendix

Transcription conventions

"#"- Pauses

"(.)"- Unfulfilled sentences

"(...)"- Incomprehensible sentence fragments

"eee"- Hesitation

"{ xxx }"- Post-rhematic structures

"[xxx]"- Extra-linguistic features

"< xxx >"- Overlapping talk

"% xxx %"- Stressed syllables or words

"*xxx*"- Pronounced more quickly compared to other parts of the discourse

"_____"- An underlined phrase pronounced with an emphatic tone

"[...]"-Omitted long sequences of talk deemed irrelevant

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Etik Kurul Raporu 25.12.2024'te alınmıştır. */Ethics Committee Approval was obtained in December 25, 2025.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601705
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 513-529.

Araştırma Makalesi
Research Article

KEMANE İCRASINDA YAY UYGULAMALARI: DETACHE VE LEGATO TEKNİKLERİ

♦

BOWING TECHNIQUES IN KEMANE PERFORMANCE: DETACHÉ AND LEGATO TECHNIQUES

Mehmet ŞİMŞEK*

ÖZ: Makalede, kemane çalgısına yönelik sıklıkla kullanılan detache ve legato yay tekniklerinin icrasına ve icranın müzik yazısına dönüştürülmesine yönelik yaklaşımların ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Çalışma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde hazırlanmış betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, kemane icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin tespiti için doküman incelemesi yapılmıştır. Öncelikle, kemane çalgısının tarihsel süreci hakkında bilgi verilmiş, çalgının icra ortamlarının gelenekten günümüze değişimi ve gelişimi anlatılmıştır. Literatürde ulaşılabilen kemane, kamança ve keman çalgıları ile ilgili metotlar ve akademik yayınlar incelenerek, yaylı çalgıların icrasında kullanılan sağ el teknikleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Detache ve legato yay tekniklerinin kemane icrasında uygulanmasına yönelik alıştırmalar önerilmiş, yanı sıra bu tekniklerin türkülerden örneklenen pasajlar üzerinde nasıl uygulanacağı gösterilmiştir. Bu bağlamda, kemane icra üslubu çerçevesinde kişisel bir yorum anlayışıyla Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) transkripsiyonu yapılmış, detache ve legato yay teknikleri; sembolleriyle detaylandırılarak nota üzerinde ifade edilmiştir. Bu çalışmadan çıkan sonuçlar üzerinden kemane çalgısına özgü, çalgının icra üslubunu ve yay tekniğini ön plana çıkaran bir müzik yazısı geliştirilmiştir. Çalışmada önerilen yaklaşımların, kemane icrasının yay tekniklerine, bu tekniklerin müzik yazısına ve öğretime aktarılmasına mütevazi bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yaylı Çalgılar, Kemane, Yay Tekniği, Detache, Legato

***ABSTRACT**: This paper explores the execution of commonly used bowing techniques, detaché and legato, in Kemane performance and their conversion into musical notation. A document analysis was conducted to identify the right-hand techniques used in Kemane's performance in this descriptive qualitative research. First, the Kemane historical development was outlined, highlighting the transformation and evolution of its performance contexts from tradition to the present day. By examining available methods and academic publications on Kemane, kamancheh, and violin, the right-hand techniques used in bowed string instrument performance were analyzed in detail. Exercises for applying the detaché and legato bowing techniques in Kemane performance were proposed, along with demonstrations of their application in musical passages excerpted from Turkish folk songs. In this context, a personal interpretative approach to the performance style of the Kemane was adopted in the transcription of Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları), where the detaché and legato techniques were detailed using symbols and expressed in musical notation. Based on the findings of this study, a music notation system specific to the Kemane was developed, emphasizing the instrument's performance style and*

* Dr. Öğr. Üyesi-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü/Ankara-mehmetsimsekmusic@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6504-8273)

This article was checked by Turnitin.

bowing techniques. It is anticipated that the approaches suggested in this study can contribute to the development of bowing techniques in Kemane performance, their representation in musical notation, and their integration into pedagogy.

Keywords: *Bowed String Instruments, Kemane, Bowing Technique, Detaché, Legato*

Giriş

Türk halk müziğinin önemli çalgılarından birisi olan kemane, Teke bölgesinde yaşayan Yörük Türkmen zümreleri tarafından icra edilmektedir. Çalgı, gelenekte Yörük Türkmen zümrelerinin konar-göçer yaşamı içerisindeki göç süreçlerinde ve yaylalarda obalar arası yapılan müzikli eğlencelerde çalınmaktadır. Bahsi geçen zümreler yerleşik yaşama geçtikten sonra, çalgının icra ortamı köy odalarında yapılan yaren geceleri ve düğünler olmuştur (Şimşek, 2022: 124).

1950' li yıllarda TRT Ankara Radyosu sanatçısı Emin Aldemir ve 1969 yılında TRT İzmir radyosu sanatçısı Salih Urhan ile birlikte kemane TRT yurttan sesler korosunda yer almıştır (Çelik, 2018: 285). Kemane, TRT kurumunun çalgı topluluklarında yer almasıyla birlikte kır müziği içerisinden kent müziği içerisine taşınmış, bu sayede TRT radyoları aracılığıyla geniş kitlelere sesini duyurmuştur. 1975 yılında TMD Konservatuvarı'nın kurulmasıyla birlikte Türk Müziği öğretimi akademik platforma taşınmıştır. Bu süreçten sonra, gelenekte sadece Yörük Türkmen zümrelerindeki yerel icracılar tarafından herhangi bir icra tekniği kaygısı gözetilmeden temsil edilen kemane, kentli ve konservatuvarlı sanatçı akademisyenler tarafından ustalık seviyesinde icra edilmeye başlamıştır. Bu noktada, çalgının yapısal ve fiziksel özellikleri, icra stili, repertuvarı ve icra ortamları önemli bir değişim ve gelişim sürecine girmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas gibi yaylı çalgılar için birçok eser yazılmış, çalgıların icra stilini ön plana çıkaracak önemli icra teknikleri ortaya koyulmuştur. Yanı sıra, icra tekniklerine yönelik önemli metotlar ve transkripsiyonlar oluşturulmuştur. Yaylı çalgılar ile icra edilen eserlerin müzik yazılarında, muhakkak çalgıların icra tekniklerini gösteren artikülasyon işaretleri yer almaktadır. Çalgı odaklı müzik yazıları sayesinde çalgıların öğrenme süreçleri ve icra birliktelikleri daha sağlıklı bir şekilde yürütülmüş, çalgıda virtüozite kavramı ortaya çıkmıştır.

Kemane icrasında ve çalgının öğretim sürecinde genel olarak TRT Türk halk müziği repertuvarı içerisindeki nota transkripsiyonları kullanılmaktadır. Ancak halihazırda kullanılan mevcut transkripsiyonlar, daha çok vokal icrasına yönelik olup, çalgı odaklı yazılmamıştır. Bu durum, kemane özelinde çalım üslubu ve icra birlikteliği açısından birçok problemi de beraberinde getirmektedir. Ayrıca, çalgının icra repertuvarını oluşturan müzik yazılarında, çalgıya ait icra teknikleri ve artikülasyonları gösteren

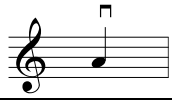
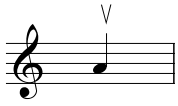
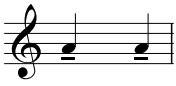
herhangi bir transkripsiyonun bulunmaması eser icrasında büyük bir karışıklığa sebep olmaktadır.

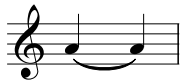
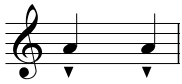
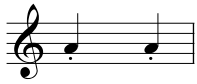
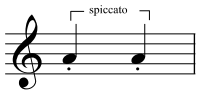
Kentli ve konservatuvarlı icracıların sayısının artmasıyla ve icra kapasitelerinin gelişmesiyle birlikte kemanenin icra tekniği ve üslubuna yönelik yeni arayışlar da ortaya koyulmaya başlanmıştır. Buradan hareketle kemanenin icra biçimini ve tekniğini ifade eden müzik yazılarının olması ise kaçınılmazdır. Öncelikle, kemane için hazırlanan müzik yazıları sürecinde çalgının sağ el ve sol el tekniklerinin ayrı ayrı başlıklar altında incelenmesi gerekmektedir. Zira; her iki el tekniği birbirlerinden farklı artikülasyonlar içermektedir. Bu bağlamda, yapılan çalışmada detache ve legato yay tekniklerinin kemane icrasında nasıl kullanılacağına ve bu artikülasyonların müzik yazısı üzerinde nasıl ifade edileceğine ilişkin bir yaklaşım ortaya koyularak, çalgıya ait bir icra üslubu oluşturulmaya çalışılmıştır. Kemane icrasında kullanılan detache ve legato yay teknikleri, yazar tarafından hazırlanan alıştırmalar ve türkülerden örneklenen pasajlar üzerinde uygulanmıştır. Çalgının icra üslubu içerisinde kişisel yorum anlayışıyla Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) transkripsiyonu yapılmış, ifade edilen teknikler ve artikülasyonlar nota üzerinde detaylı olarak gösterilmiştir.

Kemane İcrasında Kullanılan Sağ El Teknikleri

Yaylı çalgılarda sağ el tekniği, yay kullanımıyla üretilen seslerin ifade biçimini oldukça güçlendirir. Yaylı çalgıların icrasında ''Detache, Legato, Martele, Staccato, Spiccato'' gibi yay teknikleri kullanılmaktadır. Kemane çalgısının icrasında sağ el tekniklerinin ne şekilde gerçekleştiği ve müzik yazısı üzerinde ne şekilde sembolleştirildiği Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1: Kemane icrasında kullanılan sağ el teknikleri.

Çekme		Yaylı çalgıların icrasında yayın çekme yönündeki hareketinin gösterilişi.
İtme		Yaylı çalgıların icrasında yayın itme yönündeki hareketinin gösterilişi.
Detache		Detache*; "*ayrılmış, kopuk. Genellikle yaylı çalgılarda birbirini izleyen seslerin yayın alt ve üst kısımlarının değişimiyle bağsız, kesik-staccato benzeri ama tam değerini vererek çalınması" (Aktüze, 2003, s. 159). "Her notayı farklı bir yay hareketiyle seslendirmek, bağsız çalım" (Michels & Vogel, 2013: 73)

Legato		Legato*; "*notaları birbirine bağlı seslendirmek, kemanda yayı kaldırmadan çekmek, bağlı, birden fazla notayı birbirine bağlı olarak seslendirmek, yayı kaldırmadan çekmek" (Aktüze, 2003: 342).
Martele		Martele*; "keman* ailesinde yayı sıçratmadan ucuyla vurarak ses çıkarış (yay çekiş)" (Aktüze, 2003: 369).
Staccato		Staccato*; "*sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta '.' ile yazılır" (Aktüze, 2003: 590).
Spiccato		Spiccato*; "*yaylı çalgılarda her bir notanın yayın ayrı ayrı sıçratılarak çekilişiyle duyurulması; keskin" (Aktüze, 2003: 586).

Tablo 1' de verilen teknik tanımlamalar kemane icrasında sıklıkla kullanılmaktadır. Çalgıyla ilgili alanyazın incelendiğinde, kemane icrasına yönelik yapılan akademik çalışmalarda, yerel icracıların çalım stilinde özellikle detache ve legato yay teknikleri ön plana çıkmaktadır. Ancak; Türk Halk Müziği repertuvarı içerisinde var olan transkripsiyonlarda, kemane çalgısı özelinde herhangi bir artikülasyon işaretinin bulunmaması ve bu yay tekniklerinin her icracının kendi çalım stili çerçevesinde şekillenmesi sebebiyle bir standardizasyon oluşturulamamıştır.

Problem Durumu

Gelenekten günümüze kadar kemane çalgısının icra repertuvarı, TRT Müzik Dairesi tarafından derlenen ve notaya alınan transkripsiyonlardan oluşmaktadır. Kemane icrasına yönelik bir müzik yazısının olmaması, eserlerin icra üslubunun ortaya çıkarılmasında eksikliklere neden olmaktadır. Ayrıca çalgının öğretimi noktasında da aksaklıklara sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla, kemane çalgısının icra biçimini ve tekniğini örneklendirecek müzik yazılarının oluşturulması elzemdir.

Bu noktadan yola çıkarak, "Kemane icrasında yay uygulamaları nasıl olmalıdır?" ve "Yay teknikleri içerisinde yer alan detache ve legato tekniklerinin kemane icrasında kullanımı nasıl olmalıdır? sorularına yanıt aranmış ve problem cümlesi de bu kapsamda oluşturulmuştur. Araştırma kapsamında oluşturulan alt problem cümleleri ise;

1) "Kemane icrasında kullanılan yay teknikleri nelerdir? Bu tekniklerden detache ve legato yay teknikleri, alıştırmalar ve türkü pasajları içerisinde nasıl kullanılmalıdır?
2) Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) kemane ile icrasında detache ve legato yay kullanımı nasıl olmalıdır?" şeklindedir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmada, kemane çalgısında sıklıkla kullanılan detache ve legato yay tekniklerinin icrasına ve icranın müzik yazısına dönüştürülmesine yönelik yaklaşımların ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, kemane çalgısının icra tekniklerine yönelik yazılacak müzik yazılarına, eser icrasında transkripsiyon çalışmalarına, icra birlikteliğine, icra stilinin öğretime aktarılmasına katkı sağlaması noktasında önem arz etmektedir.

Evren-Örneklem

Araştırmanın evrenini kemane icrasında kullanılan yay teknikleri oluştururken, örneklemini ise; Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) kemane ile icrasında kullanılan detache ve legato yay teknikleri oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Yapılan araştırma, Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları) özelinde uygulanan detache ve legato yay teknikleri ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde hazırlanmış betimsel bir çalışmadır. "Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir." (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41)

Araştırmada, kemane icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin tespiti için doküman incelemesi yapılmıştır. Doküman incelemesi hakkında Kıral (2020) şu bilgileri aktarmaktadır; "Yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir" (Wach 2013' den akt. Kıral, 2020: 173). Bu bağlamda, kemane, kamança ve keman çalgıları özelinde yazılan metotların literatür taraması yapılmış ve çalgıların icra transkripsiyonlarında kullanılan sağ el tekniklerinin artikülasyon işaretleri tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında, Salih Urhan "Kabak Kemane Metodu", Özgür Çelik "Kabak Kemane Metodu 1-2-3", Ofeliya Imanova-Rena Recebova "Kamança Mektebi" adlı kamança metodu ve Mathieu Crickboom "The Violin I-II-IV", Suzuki Violin School "Violin Part Volume I-II-III-IV-V", Otakar Sevcik "School Of Violin Technics Op. 1, Book 1" keman metotları incelenerek, detache ve legato yay teknikleri ile ilgili yaklaşımlara ulaşılmıştır. Buradan hareketle, kemane icrasında detache ve legato yay tekniklerinin kullanımına yönelik alıştırmalar üretilmiştir. Ayrıca halk ezgilerinden alınan örnek pasajlar üzerinde detache ve legato tekniği uygulanmıştır. Örnek oluşturması bakımından kemane icra üslubu çerçevesinde kişisel bir yorum anlayışıyla yazılan Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) transkripsiyonu

yapılmış, detache ve legato yay teknikleri; sembolleriyle birlikte nota üzerinde detaylı bir şekilde ifade edilmiştir. Nota transkripsiyonlarının yazımında Sibelius 8.3 nota programı kullanılmıştır.

İlgili Yayın ve Araştırmalar

Alanyazın taraması yapıldığında, kemane icrasında yay tekniği ile ilgili, araştırmamızla yakından ilişkilendirilebilecek çalışmalar şu şekildedir;

Bircan (2010), tez çalışmasında, kemanenin icra stiline yönelik artikülasyon ve yay uygulamalarını örnek eserler üzerinde göstermiştir.

Durmaz (2021), tez çalışmasında kemane için lisans düzeyinde bir öğretim programı önerisi sunmaktadır. Çalışmada, kemane icrasındaki sağ ve sol el tekniklerine değinilmektedir.

Eşigül (2018), tez çalışmasında Orta Anadolu Abdalları' nın keman icra özelliklerinin tespitini yaparak, kabak kemaneye uyarlarmıştır. Çalışmada, keman ve kemane icrasındaki sağ ve sol el tekniklerinden bahsedilmektedir.

Şimşek (2013), tez çalışmasında Teke yöresi yerel kemane icracılarının yay ve baskı tekniklerini incelemiştir.

Şimşek (2022), tez çalışmasında Teke yöresi Yörük Türkmen zümresinde Kemane, Keman ve Iklık icracılarının sağ ve sol el tekniklerini incelemiş, icracıların seslendirdiği eserlerin transkripsiyonunu yapmıştır.

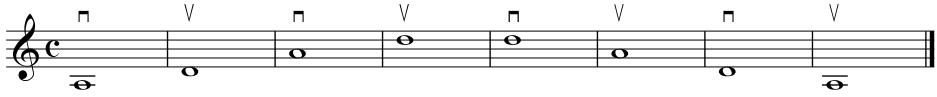
Yöntem (2022), tez çalışmasında kabak kemane eğitiminde icraya yönelik teknikler ile ilgili eğitimci görüşlerini derleyip, bu teknikler üzerinden etüt ve eser önerilerinde bulunmuştur.

Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde, kemane icrasında detache ve legato tekniklerinin kullanımına yönelik tarafımızca yazılan alıştırma önerilerine ve halk ezgilerinden alınan pasajlara yer verilmiştir. Ardından, kemane icra üslubu çerçevesinde kişisel yorum anlayışıyla yeniden transkripsiyonu yapılan Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları) üzerinde örnek olarak sunulmuştur.

Kemane İcrasında Detache ve Legato Tekniklerinin Kullanımına Yönelik Alıştırma Önerileri

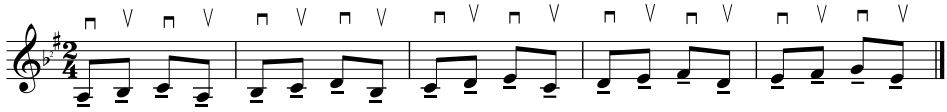
Bu bölümde, kemane icrasındaki detache ve legato yay tekniklerinin müzik yazısında kullanımına yönelik alıştırmalara yer verilmiştir.



Şekil 1. Açık tellerde yay itme ve çekme hareketleri.

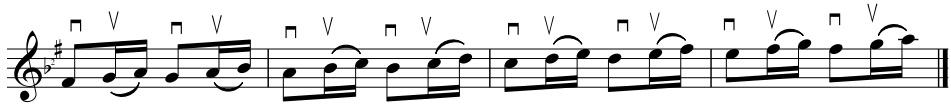
Şekil 1' de, kemane üzerindeki açık tellerin icrasında yayın itme ve çekme hareketi sembolleriyle birlikte yazılmıştır. Açık tellerin seslendirilmesi esnasında dikkat edilecek en önemli husus, yayın hareket yönünün takip edilerek nota değerlerine uygun bir yay icrası, özellikle tel

geçişlerinde yayın sabit kalması ve kemanenin diz üzerinde dönmesi suretiyle doğru sesin çıkarılmasıdır.



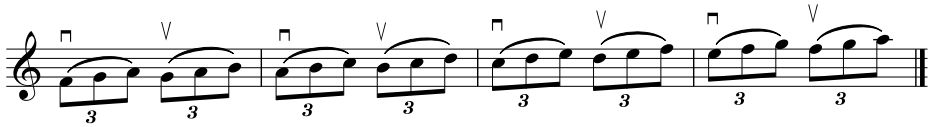
Şekil 2. Detache (bağsız/ayrı çalma) yay uygulaması.

Şekil 2' de detache (bağsız/ayrı çalma) tekniği ile ilgili alıştırma örneği verilmiştir. Yayın her iki yönde yapmış olduğu hareket, sekizlik nota değerlerinin süresi kadar icra edilir. İkinci ve üçüncü ölçülerde, dördüncü dereceden beşinci derece sesine geçişte, tel değiştirilmeli ve kemanenin geçiş yapılan telin pozisyonuna dönmesi sebebiyle itme ve çekme hareketinde yaya uygulanan ağırlık eşit olmalıdır. Verilen alıştırma örneği, Uşşak makam dizisinde yazılması sebebiyle Si^{b2} perdesinin entonasyonuna ayrıca dikkat edilmelidir.



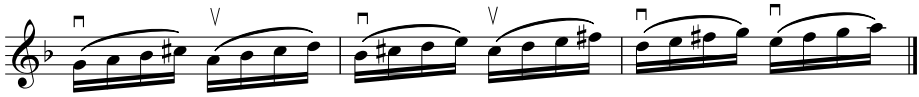
Şekil 3. Detache (bağsız/ayrı çalma) ve legato (bağlı çalma) yay uygulamaları.

Şekil 3'te, sekizlik ve onaltılık değerdeki nota kalıplarından oluşan bir alıştırma yer almaktadır. Alıştırmada, sekizlik nota değerleri yayın çekme hareketiyle detache olarak icra edilirken, onaltılık nota değerleri ise yayın itme hareketiyle legato olarak icra edilmelidir. Birinci ölçüde beşinci dereceden altıncı derece sesine geçişte, ikinci ölçüde üçüncü dereceden dördüncü derece sesine geçişte ve üçüncü ölçüde ise dördüncü dereceden beşinci derece sesine geçişte legato yay tekniği uygulanırken aynı zamanda kemane üzerinde tel değişimi de gerçekleşmektedir. Alıştırmada bahsedilen derecelerin geçişlerinde açık ve kapalı parmak pozisyonundaki perdeler kullanılabilir.



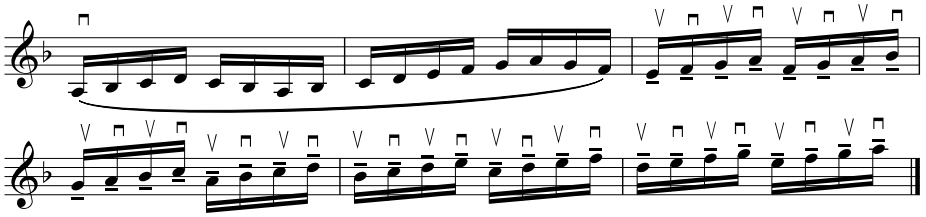
Şekil 4. Triole (Üçleme) kalıbı içerisinde legato yay uygulaması.

Şekil 4'te Triole kalıbı üzerinde legato yay çalışması gösterilmiştir. Alıştırma, yayın her itme ve çekme hareketine bir triole kalıbı gelecek şekilde yazılmıştır. Özellikle tel geçişlerine denk gelen derecelerdeki seslere kapalı parmak pozisyonuyla da çalınma serbestliği verilmiştir. Birinci ölçüde, birinci dereceden yedinci derece sesine geçişte la perdesi dördüncü parmak ile kapalı pozisyonda, ikinci ölçüde ise üçüncü dereceden dördüncü derece sesine geçişte re perdesi üçüncü parmak ile kapalı pozisyonda seslendirilebilir.



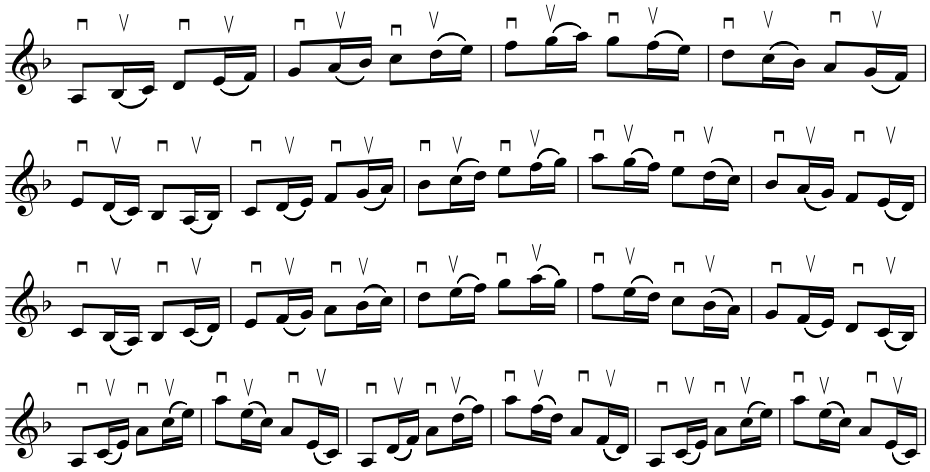
Şekil 5. Onaltılık değerdeki nota kalıbında legato yay uygulaması.

Şekil 5'te onaltılık nota değerlerinin icrasında legato yay uygulamasına yer verilmiştir. İlk ölçüde, yedinci dereceden birinci derece sesine, ardından üçüncü dereceden dördüncü derece sesine geçişlerde ve ikinci ölçüde üçüncü dereceden dördüncü derece sesine geçişlerde açık tellerin kapalı parmak pozisyonuyla da icrası gerçekleştirilebilir. Kemane icrasında onaltılık ve daha hızlı nota değerleri çoğu zaman detache yay tekniği ile kullanılırken, yukarıda örnek olarak sunulan alıştırmada bahsedilen hızlı kalıpların legato yay tekniği ile icrasının nasıl gerçekleştirileceği üzerinde durulmuştur.



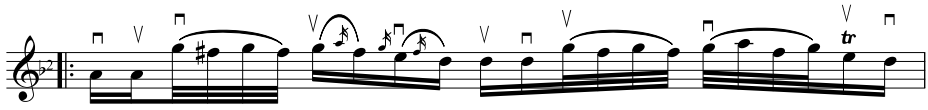
Şekil 6. Onaltılık değerdeki nota kalıbında detache ve legato uygulaması.

Şekil 6' da onaltılık nota değerlerinin üzerinde detache ve legato yay tekniklerine yer verilmiştir. İlk iki ölçüde yer alan legato çalım stili içerisinde tel geçişleri de bulunmaktadır. Alıştırmanın diğer ölçülerinde ise, detache yay tekniği kullanımı gösterilmiştir. Alıştırmada, tel geçişine denk gelen perdeler, her iki yay tekniğiyle bir arada kullanılmıştır.



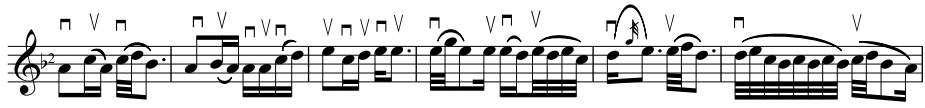
Şekil 7. Ofeliya imanova&Rana recebova'nın kamança mektebi kitabından detache ve legato yay uygulaması adapte edilen bir alıştırma (İmanova ve Recebova, 2005: 21).

Şekil 7'de Ofeliya İmanova ve Rana Recebova'nın "Kamança Mektebi" adlı metodunda yer alan, kamança çalgısı için yazılmış bir alıştırma örneği verilmiştir. Metot içerisindeki bu alıştırmada yay tekniğinin kullanımına yönelik herhangi bir artikülasyon ifadesi bulunmamaktadır. Alıştırmaya kemane akort sistemi içerisinde detache ve legato yay çalım stili adapte edilmiştir. Yay tekniklerinin artikülasyon işaretleri notasyon üzerinde gösterilmiştir. Sıralı dizi seslerinden oluşan alıştırmada arpej çalışmasına özellikle yer verilirken, arpejlerde kullanılan legato tekniği yay hakimiyeti açısından önemlidir.



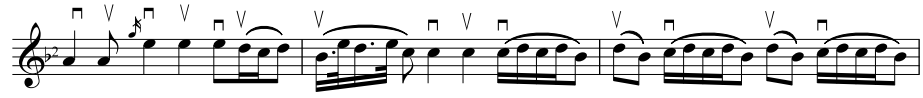
Şekil 8. Ağır gövenk halayı üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 8'de, Ağır Gövenk Halayı'ndan alınan bir pasaja detache ve legato yay çalım tekniği uygulanmıştır. Pasajda, onaltılık ve otuz ikilik nota değerlerinin olduğu kalıplar yer almaktadır. Özellikle otuz ikilik nota değerlerinin icrasında legato yay tekniği kullanılarak eserin icrasında seslerin bütünlüğü ve bağlı yay çalım stili hedeflenmiştir. İkinci motifte, onaltılık nota değeri içerisinde çarpma yapılan notalar legato yay tekniği ile gösterilmiştir. Dördüncü motifte ise beşinci derece üzerinde yapılan trill, detache yay tekniği ile ifadelendirilmiştir.



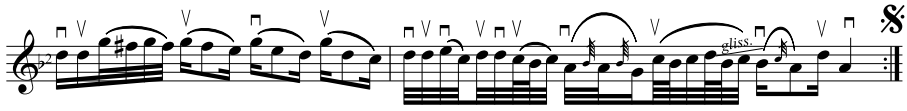
Şekil 9. Anlatmam derdimi dertsiz insana türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 9'da verilen pasaj, ''Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana" adlı türküden hazırlanmıştır. Örnekte görüldüğü üzere detache yay tekniği, sekizlik ve onaltılık nota değerleri içerisinde uygulanırken, legato yay tekniği ise otuz ikilik nota değerleri içerisinde kullanılmıştır. Verilen örnek türkü pasajında legato yay tekniğinin kullanımı kemane icra üslubu açısından önemlidir.



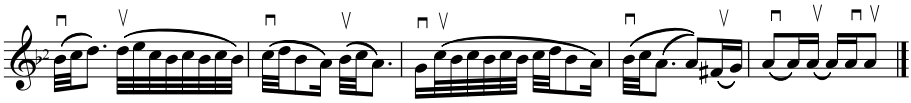
Şekil 10. Hani yaylam hani senin ezelin adlı türküden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 10'da "Hani Yaylam Hani Senin Ezelin" adlı türküden bir pasaj alınmış, üzerinde detache ve legato yay teknikleri gösterilmiştir. Pasajda, dörtlük nota değerlerinin icrasında detache yay tekniği kullanılırken, onaltılık ve otuz ikilik nota değerlerinin icrasında ise legato yay tekniği kullanılmıştır. Verilen örnekte sekizlik ve onaltılık nota değerlerine, yayın itme ve çekme hareketi yönünde legato tekniği uygulanmıştır.



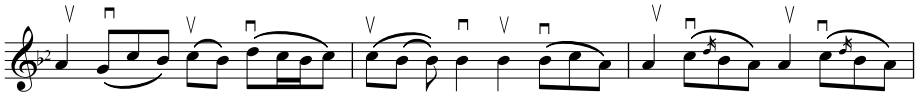
Şekil 11. Ağır gövenk halayı üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 11'de Ağır Gövenk Halayı'ndan alınan farklı bir pasaj üzerinde, detache ve legato yay tekniklerinin kullanımına yönelik bir örnek sunulmuştur. Pasajda, otuz ikilik nota değerlerinden oluşan kalıplara sıklıkla legato yay tekniği uygulanmasının yanı sıra, senkop kalıplarına da legato yay tekniği uygulanmıştır. İkinci ölçüde, ezginin kemane icra üslubu çerçevesinde şekillendirilen yorumunda ise özellikle altmışdörtlük nota değerlerini içeren kalıpta glissando tekniği ile legato yay tekniği bir arada kullanılmıştır. Dolayısıyla, ezginin detache yay tekniğini içerisinde kesik bir ifadeyle icrası yerine legato yay tekniği uygulanarak seslerin birbirine bağlı şekilde icrası, melodinin akıcılığının sağlanması ve kemane icra üslubu açısından önemlidir.



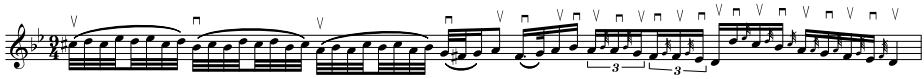
Şekil 12. Anlatmam derdimi dertsiz insana türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 12'de, "Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana" türküsünün diğer bir pasajı örnek olarak sunulmuştur. Eserin yorumlu transkripsiyonunda çalım üslubuna uygun olarak çoğunlukla legato yay tekniği tercih edilmiştir. Ayrıca otuz ikilik nota değerlerindeki uzun pasajların legato yay tekniği ile iç içe geçmesi sağlanmıştır. Son ölçüye bakıldığında da sekizlik ve onaltılık nota değerleri detache yay tekniği ile seslendirilmiştir.



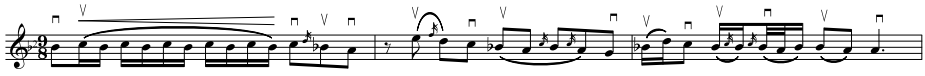
Şekil 13. Hani yaylam hani senin ezelin adlı türküden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 13'te "Hani Yaylam Hani Senin Ezelin" adlı türküden farklı bir pasaj alınmış, üzerinde detache ve legato yay teknikleri uygulanmıştır. Pasaj içerisindeki dörtlük nota değerlerinin icrasında detache yay tekniği kullanımı ön plana çıkarılırken, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinin seslendirilişinde ise legato yay tekniği özellikle tercih edilmiştir. Dördüncü derecedeki perdenin, tel geçişi nedeniyle kapalı parmak pozisyonuyla uygulanması öngörülmüştür.



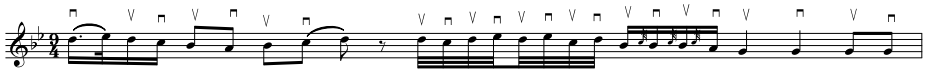
Şekil 14. Yağcılar zeybeğinden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 14'te Yağcılar Zeybeği'nden alınan bir pasaj üzerinde detache ve legato yay çalım stili gösterilmiştir. Eser içerinde, otuz ikilik nota değerlerinin icrası için legato yay tekniği kullanılmıştır. Yanı sıra, triole kalıplarına da detache yay tekniği uygulanmıştır. Eserin dördüncü ve beşinci dereceleri, legato yay tekniği içerisinde kapalı parmak pozisyonuyla kullanılmalıdır.



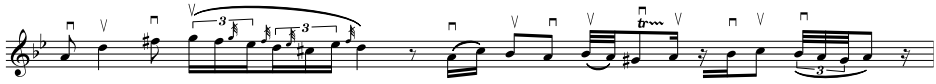
Şekil 15. Bir nefescik söyleyim türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 15'te "Bir Nefescik Söyleyim" türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay çalım stili gösterilmiştir. Eserin ilk ölçüsünde, onaltılık nota değerlerindeki ikinci ve üçüncü derecelerin icrasında legato yay tekniği kullanılmıştır. İkinci ölçüde, sekizlik nota değerleri üzerinde detache ve legato yay teknikleri uygulanmıştır. Üçüncü ölçüde, dördüncü derece sesi legato yay tekniği içerisinde kapalı parmak pozisyonu ile icra edilmelidir.



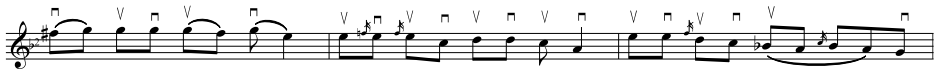
Şekil 16. Evlerinin önü mersin türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 16'da "Evlerinin Önü Mersin" türküsünden alınan örnek bir pasaj üzerinde detache ve legato yay teknikleri uygulanmıştır. Pasajda, otuz ikilik nota değerlerine detache yay tekniği uygulanmıştır. Eserin beşinci ve altıncı dereceleri kapalı parmak pozisyonu ile icra edilmelidir. Eserde, dörtlük ve sekizlik nota değerleri genel olarak detache yay tekniği ile gösterilmiştir.



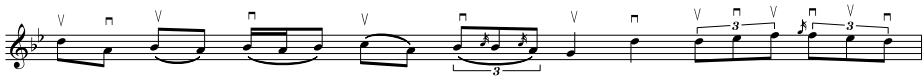
Şekil 17. Yağcılar zeybeğinden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 17'de "Yağcılar Zeybeği" eserinden alınan örnek pasaja detache ve legato yay çalım stili uygulanmıştır. Pasajda onaltılık nota değerlerinden oluşan triole kalıpları, yayın itiş hareketi yönünde legato yay tekniğiyle gösterilmiştir. Eser içerisindeki otuz ikilik nota değerlerine, yayın itiş ve çekiş hareketi yönünde legato yay tekniği uygulanmıştır. Dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşan derecelere ise; detache tekniği uygulanmıştır.



Şekil 18. Bir nefescik söyleyim türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Şekil 18'de ''Bir Nefescik Söyleyim'' türküsünden alınan bir pasaj üzerinde detache ve legato yay çalım stili gösterilmiştir. İlk ölçüde dörtlük ve sekizlik nota değerleri, yayın her iki yönünde detache ve legato tekniğiyle gösterilmiştir. İkinci ölçüdeki nota değerlerinin tamamında detache tekniği uygulanmıştır. Üçüncü ölçüde ise; birinci ve ikinci derecelerdeki sekizlik nota değerleri yayın itiş yönünde legato yay tekniğiyle gösterilmiştir.



Şekil 19. Evlerinin önü mersin türküsünden bir pasaj üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

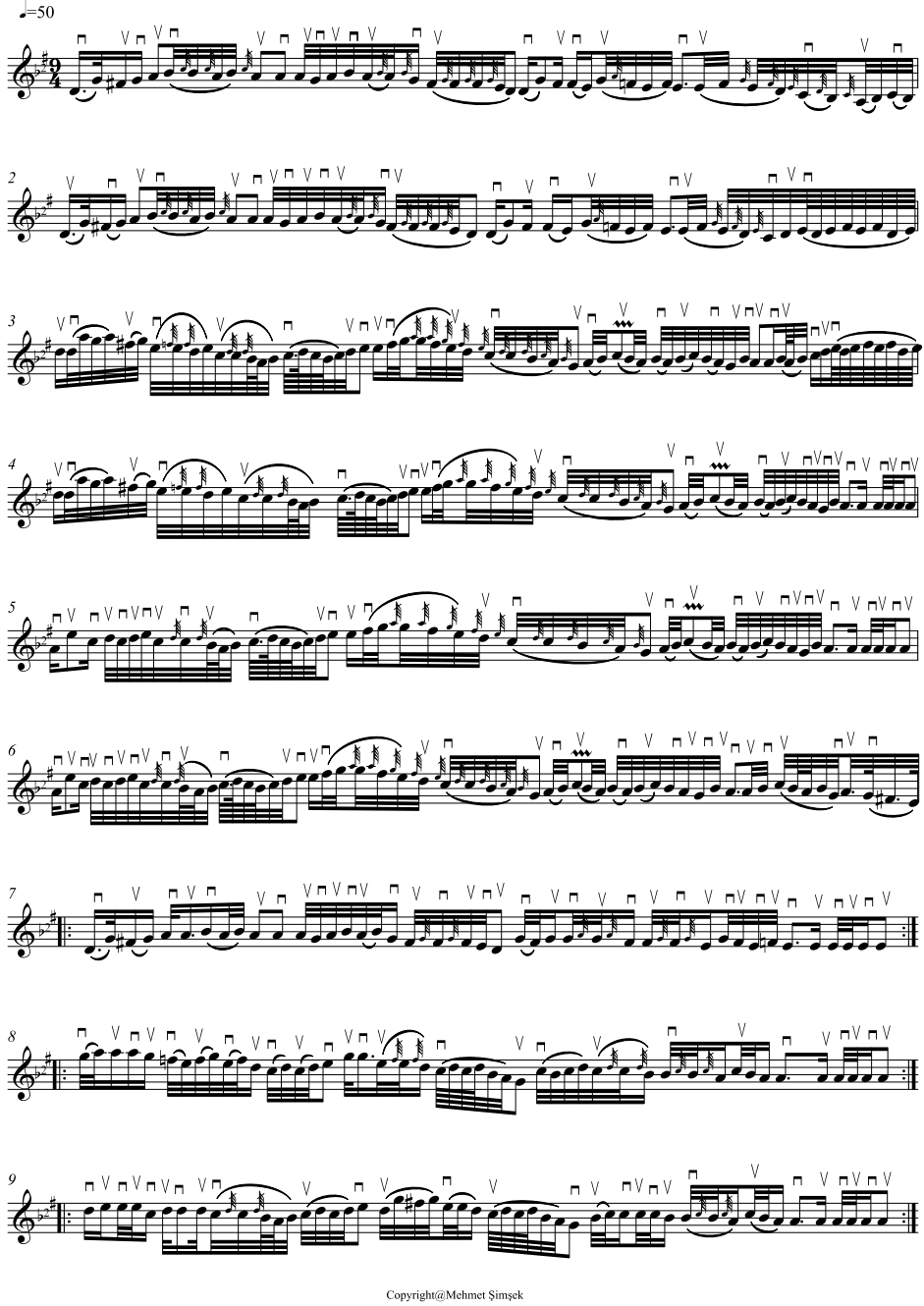
Şekil 19'da ''Evlerinin Önü Mersin'' türküsünden alınan örnek bir pasaj üzerinde detache ve legato yay teknikleri gösterilmiştir. Pasajdaki dörtlük nota değerlerine, yayın itme ve çekme hareketi yönünde detache yay tekniği uygulanmıştır. Sekizlik ve onaltılık nota değerlerinde yayın her iki hareket yönünde detache ve legato tekniği kullanılmıştır. Sekizlik nota değeri içerisinde gösterilen ilk triole kalıbında yayın çekme hareketiyle birlikte legato tekniği, ikinci ve üçüncü triole kalıbında ise; detache tekniği uygulanmıştır.

Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) Kemane ile İcrasında Detache ve Legato Yay Kullanımı

Çalışmanın bu aşamasına kadar olan bölümde, kemane icrasında detache ve legato yay tekniklerinin kullanımına yönelik tarafımızca yazılan alıştırma önerileri ve halk ezgilerinden alınan örnek pasajlara yer verilmiştir. Buradan hareketle, çalışılan detache ve legato yay teknikleri, kemane icra üslubu çerçevesinde kişisel yorum anlayışıyla yeniden transkripsiyonu yapılan Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları) üzerinde örnek olarak sunulmuştur.

ŞU MUĞLA'NIN ÇAMLARI
(KERİMOĞLU ZEYBEĞİ)

YÖRESİ: MUĞLA
KAYNAK KİŞİ: HAMDİ ÖZBAY
NOTA DÜZENLEME:MEHMET ŞİMŞEK



Şekil 14. Kerimoğlu zeybeği (Şu muğla'nın çamları) üzerinde detache ve legato yay uygulaması.

Sonuç ve Öneriler

Kemane icrasında detache ve legato yay tekniklerinin uygulanmasına yönelik 19 alıştırma önerilmiş, bu tekniklerin türkülerden alınan örnek pasajlar üzerinde nasıl uygulanacağı detaylı olarak ele alınmıştır. İlk alıştırma örneğinde; Yayın itme ve çekme hareketleri kemanedeki açık tellerin üzerinde çalışılmıştır. Yay hareketlerinin sembolleri nota üzerinde gösterilerek, seslerin bu sembollere göre icrası sağlanmıştır. İkinci alıştırma örneğinde; detache yay tekniği (bağsız/ayrı çalma) sekizlik nota değerleri üzerinde uygulanmıştır. Uşşak makam dizisinde yazılan alıştırmada, Si_{b2} perdesinin entonasyonu da sağlanmaktadır. Üçüncü alıştırma örneğinde; detache ve legato yay teknikleri birlikte uygulanmıştır. Sekizlik nota değerlerinde detache yay tekniği kullanılırken, onaltılık nota değerlerinde ise legato yay tekniği kullanılmıştır. Ek olarak, kemane üzerindeki tel geçişleri legato yay tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Dördüncü alıştırma örneğinde; triole kalıbının üzerinde legato yay tekniği uygulanmıştır. Beşinci alıştırma örneğinde; onaltılık nota değerleri üzerinde detache ve legato yay teknikleri uygulanmıştır. Altıncı alıştırma örneğinde; detache ve legato yay teknikleri birlikte uygulanmıştır. Alıştırma içerisinde onaltılık nota değerlerindeki dört motifin legato yay tekniği ile nasıl gerçekleştirileceği gösterilmiştir. Yedinci alıştırma örneğinde; kamança için yazılan bir ezgi kemaneye uyarlanmıştır. Alıştırmadaki ezgiye detache ve legato yay teknikleri adapte edilmiştir. Alıştırmada bulunan arpejler, legato yay tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Sekizinci ve on birinci alıştırma örneklerinde; "Ağır Gövenk Halayı" içerisinden alınan pasajlar üzerinde detache ve legato yay teknikleri uygulanmıştır. Bu teknikler kullanılarak bir icra üslubu oluşturulmuştur. Dokuzuncu ve on ikinci alıştırma örneklerinde; "Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana" adlı türküden alınan örnek pasajlara detache ve legato yay teknikleri adapte edilmiştir. Özellikle on ikinci alıştırmada, otuz ikilik nota değerlerindeki uzun motifler legato yay tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Onuncu ve on üçüncü alıştırma örneğinde; "Hani Yaylam Hani Senin Ezelin" adlı türküden örneklenen pasajlar üzerinde detache ve legato teknikleri uygulanmıştır. Bu teknikler üzerinden kemane icrası özelinde bir icra üslubu ortaya koyulmuştur. On dördüncü ve on yedinci alıştırmada "Yağcılar Zeybeği" içerisinden alınan örnek pasajlarda, otuz ikilik nota değerlerindeki uzun motifler ve trio kalıpları üzerinde legato yay tekniğinin kullanımına yönelik bir yaklaşım ortaya koyulmuştur. On beşinci ve on sekizinci alıştırmada, "Bir Nefescik Söyleyim" türküsünden alınan örnek pasajlar içerisindeki dörtlük ve sekizlik nota değerlerinde detache tekniği, onaltılık nota değerlerindeki uzun motiflerde ve otuz ikilik nota değerlerinde legato tekniği uygulanarak yay hakimiyeti sağlanmaya çalışılmıştır. On altıncı ve on dokuzuncu alıştırmada, "Evlerinin Önü Mersin" türküsünden alınan örnek pasajlarda sekizlik ve onaltılık nota değerlerine legato yay tekniği, otuz ikilik nota değerlerine ise; detache yay tekniği adapte edilmiştir.

Yay tekniklerinin, alıştırmalar ve halk ezgilerinden alınan pasajlar üzerinde uygulanması neticesinde, Kerimoğlu Zeybeği'nin (Şu Muğla'nın Çamları) kemane icra üslubu içerisinde kişisel bir yorum anlayışıyla transkripsiyonu yapılmış, detache ve legato yay teknikleri; sembolleriyle detaylandırılarak nota üzerinde ifade edilmiştir.

Bu çalışmadan çıkan sonuçlar üzerinden kemane çalgısına özgü, çalgının icra üslubunu ve yay tekniğini ön plana çıkaran bir müzik yazısı geliştirilmiştir. Öğretim ve icra ortamlarında, kemane çalgısının sağ ve sol el tekniklerini yansıtan transkripsiyonlar yok denecek kadar azdır. Kemane icra üslubunu ifade eden müzik yazılarına yönelik çalışmaların artması, kemanenin icra seviyesini yükselterek, icra birlikteliğinin oluşmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aktüze, İ. (2003). *Ansiklopedik müzik sözlüğü.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bircan, O. (2010). *Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Crickboom, M. (1950). *The violin I.* Paris: Schott Freres.

Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Durmaz, E. (2021). *Devlet konservatuvarları lisans düzeyi kemane dersi için öğretim program önerisi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Eşigül, T. (2018). *Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrâ özelliklerinin tespiti ve kabak kemane' ye uyarlanması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

İmanova, O.- Recebova, R. (2005). *Kamança mektebi.* Bakü: Şirvan Neşr.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Journal Of Social Sciences Institute)*, 8(15), 170-189.

Michels, U.- Vogel, G. (2013). *Müzik atlası*. (çev.: Semih Uçar). İstanbul: Alfa Yayınları.

Suzuki, D. (1978). *Suzuki violin school violin part volume I.* Florida: Summy-Birchard.

Şimşek, M. (2013). *Teke yöresi Burdur ili mahalli kemane icracılarının yöresel kemane çalım teknikleri.* İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şimşek, M. (2022). *Teke yöresi Yörük Türkmenlerinin sosyokültürel hayatındaki yaylı çalgıların incelenmesi.* İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* 11. Baskı, Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yöntem, V. (2022). *Kabak kemane eğitiminde sağ ve sol el tekniklerini geliştirici özgün etüt ve eser önerileri*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Extended Summary

The kemane, a bowed instrument in Turkish folk music, is traditionally performed by the Yoruk and Turkmen communities of the Teke region. Historically, the instrument was played during the nomadic migration processes and musical festivities held among tribal groups in highland pastures. Following the transition of these communities to settled life, the performance settings for the kemane shifted to village gatherings, such as *yaren* nights and weddings held in communal village rooms. In the post-1950 period, with the contributions of Emin Aldemir, an artist from TRT Ankara Radio, and Salih Urhan from TRT İzmir Radio in 1969, the kemane found its place in the TRT Yurttan Sesler Orchestra. As the kemane entered TRT's musical ensembles, it transitioned from a rural musical tradition to an urban one, reaching wider audiences through TRT radio broadcasts. The establishment of the Turkish Music State Conservatory in 1975 marked a significant turning point in Turkish music education, elevating it to an academic platform. From that period onward, the kemane, previously performed exclusively by local musicians within the Yoruk and Turkmen communities without specific technical considerations, began to be performed by urban and conservatory-trained musicians and academics. Consequently, the structural and physical characteristics of the instrument, as well as its performance style, repertoire, and performance contexts, underwent significant changes and development. In the historical evolution of bowed instruments such as the violin, viola, cello, and double bass, compositions have been written to highlight their unique performance styles, with detailed accompanying techniques. Significant methods and transcriptions have been developed for these instruments, including articulation markings that indicate their specific performance techniques in musical notation. These instrument-focused musical notations have facilitated the learning process and ensemble performances, leading to the emergence of virtuosity in bowed instrument performance. In kemane performance and pedagogy, notations from the TRT Turkish folk music repertoire are predominantly used. However, these notations are primarily vocal-centric rather than instrument-specific. This approach creates performance style and ensemble coordination challenges specific to the kemane. Moreover, the absence of transcriptions that detail the instrument's techniques and articulations in its repertoire resulted in significant confusion during performance. With the increasing number of urban and conservatory-trained performers and the advancement of their performance capacities, there has been a growing search for new approaches to the kemane's performance techniques and styles. This case necessitates the development of music notation that accurately represents the kemane's unique playing techniques and styles. Before developing such music notations for the kemane, analysing the right- and left-hand techniques separately is essential, as they involve distinct articulations. This study presents approaches for applying frequently used detaché and legato bowing techniques in kemane performance and their representation in musical notation. As part of the study, methods such as Salih Urhan's Kabak Kemane Method, Özgür Çelik's Kabak Kemane Method 1-2-3, Ofeliya Imanova and Rena Recebova's Kamancha School, and violin methods like Mathieu Crickboom's The Violin I-II-IV, Suzuki Violin School Volume I-V, and Otakar Ševčík's School of Violin Technics Op. 1, Book 1 were analysed to gain insights into detaché and legato bowing techniques. A literature review of methods written for the kemane, kamancha, and violin was conducted, and articulation markings were identified in the transcription of right-hand techniques for these instruments. Within this framework, the study offers an approach to applying detaché and legato bowing techniques in kemane performance and their expression in musical notation, thereby attempting to establish a performance style unique to the kemane. Exercises and musical passages excerpted from Turkish folk songs were used to apply these techniques, and a transcription of Kerimoğlu Zeybeği (Şu Muğla'nın Çamları) was prepared with a personal interpretative approach to the instrument's performance style. The techniques and articulations were detailed in musical notation. The findings of this study contributed to the development of a music notation system specific to the mane, emphasising its performance style and bowing techniques. This research is significant in contributing to the creation of

music notations for the mane, transcription studies for repertoire performance, ensemble coordination, and the integration of performance styles into pedagogy.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 04.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1557646
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 530-550.

Araştırma Makalesi
Research Article

TEKE ZORTLATMASI OLARAK ADLANDIRILAN EZGİLERİN KONYA/TAŞKENT İLÇESİNDEKİ 9/16'LIK EZGİLERLE KARŞILAŞTIRILMASI

♦

COMPARISON OF THE MELODIES CALLED TEKE ZORTLATMA WITH THE 9/16 MELODIES OF KONYA/TAŞKENT DISTRICT

Nafiz CAMGÖZ*

ÖZ: Konya ilinin 31 ilçesinden biri olan Taşkent, İç Anadolu Bölgesi'nin ve Konya ilinin en güney ucunda, Orta Toroslardaki Taşeli Platosunda yer almaktadır. Konya ilinin idarî sınırları içerisinde olmasına karşın coğrafî olarak Akdeniz bölgesine olan yakınlığı ve bir Yörük-Türkmen yerleşim yeri olması ilçenin müzik geleneğini şekillendiren unsurların başında gelmektedir. Teke bölgesi müzik geleneği ile ilgili birçok yayın yapılmasına karşın Taşkent türkülerinin bahsi geçen bölgenin türküleri ile karşılaştırılmasının yapıldığı bir çalışmaya rastlanılmadığından Taşkent'te icra edilen 9/16'lık ölçüye sahip "iyi oyun" (düz oyun), "sallama", "gelin okşama" ve "gelin kına havası" türküleri ile Teke yöresinin teke zortlatma havaları yaratım, icra ve ezgi (melodik-ritmik) özellikleri bakımından karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada nitel yöntem benimsenmiş olup tarama modeli kullanılmıştır. Teke yöresi olarak adlandırılan Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta, Muğla illerinden derlenen ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Türk Halk Müziği (THM) repertuvarında kayıtlı olan türküler taranarak 48 teke zortlatma havası tespit edilmiştir. Bu çalışmada tespit edilen 48 vokal-vokal/enstrümantal teke zortlatma havası ile TRT THM repertuvarında kayıtlı, Konya/Taşkent'ten derlenmiş 9/16'lık ölçüdeki 7 ezgi karşılaştırılarak incelenmiştir. Yapılan tespitler neticesinde Taşkent'te icra edilen 9/16'lık ölçüdeki sallama adı verilen oyunlu müzik türünün melodik, ritmik ve oyun figürleri bakımından teke zortlatmaları ile benzer olduğu; iyi oyun adı verilen oyunlu müzik türünün ise sadece melodik ve ritmik yapıları itibarıyla teke zortlatmalarına benzediği, oyun figürleri bakımından ise benzerlik göstermediği tespit edilmiştir. Taşkent yöre kadınları arasında defle icra edilen iyi oyun, sallama, gelin okşama ve kına havalarının ilçedeki icra şekli açısından Burdur'da dımıdan, Isparta'da gakgili, dattiri adı verilen havalar ile benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Teke Zortlatması, Konya/Taşkent Müzik Geleneği, Sallama, İyi Oyun, Dımıdan

ABSTRACT: *Taşkent, one of the 31 districts of Konya province, is located on the Taseli Plateau in the Central Taurus Mountains, at the southernmost tip of the Central Anatolia Region and Konya province. Although it is within the administrative borders of Konya province, its geographical proximity to the Mediterranean region and the fact that it is a Yoruk-Turkmen settlement are the main factors shaping the musical tradition of the district. Although there are many publications on the music culture of the Teke region, there is no study comparing the folk*

* Dr. Öğr. Üyesi-Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalı/İstanbul- nafizcamgoz@yahoo.com (Orcid: 0000-0002-4817-4718)

This article was checked by Turnitin.

songs of the Taşkent district with the Teke region. Therefore, it is aimed to compare the folk songs "iyi oyun", "sallama", "gelin okşaması" and "gelin kına havası" with 9/16 measure performed in the Taşkent district with the "teke zortlatma" in the Teke region in terms of creation, performance and melodic and rhythmic characteristics and to determine their similarities and differences. For this purpose, qualitative method was adopted in the study and the survey model was used. The folk songs compiled from the provinces of Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta and Muğla, which are called Teke region, and registered in the TRT THM repertoire were scanned and 48 teke zortlatma folk songs were identified. The sample of this study consists of 48 vocal-vocal/instrumental teke zortlatma folk songs and 7 Konya/Taşkent folk songs in 9/16 measure registered in TRT THM repertoire. As a result of the findings, it was determined that the dance music called sallama in 9/16 measure in Taşkent district is similar to teke zortlatma in terms of melodic, rhythmic and dance figures, while the tune called iyi oyun in Taşkent district is similar to teke zortlatma only in terms of melodic and rhythmic structures, but doesn't show any similarity in terms of dance figures. It has been observed that the iyi oyun, sallama, gelin okşama and kına havası folk songs performed with def by the women of Taşkent district are similar to the folk songs called "dımıdan" in Burdur, "gakgili" and "dattiri" in Isparta in terms of their performance style in the region.

Keywords: *Teke Zortlatması, Konya/Taşkent Musical Tradition, Sallama, İyi Oyun, Dımıdan*

Giriş

Konar-göçer yaşam tarzını benimsemiş Yörük-Türkmen topluluklarının başlıca yerleşim bölgelerinden biri olan Teke Yöresi, bir kültür alanı olarak Burdur'un tamamı, Fethiye-Ortaca (Muğla), Acıpayam-Kızılhisar-Honaz (Denizli), Dinar-Başmakçı (Afyon), Yalvaç-Şarkikaraağaç (Isparta), Cevizli-Akseki-Manavgat-Alanya (Antalya) ile çevrili bir alanı kapsamaktadır (Çine, 2003: 21). Bu sınırların, coğrafî olarak tanımlanmasından çok Yörük-Türkmen kültürünü ve bu kültüre ait müzik geleneğini temsil eden bir bölgeye dayanarak diğer bir ifadeyle kültürel bir yapı olarak tanımlandığı görülmektedir (Erdem, 2019: 35).

Yörük-Türkmenler, Orta Asya'dan göçüp Teke yöresini mesken tuttukları süreç içerisinde Orta Asya'dan getirdikleri ortak kültürleri ile geçtikleri yerlerin kültürlerini kendi kültürleri içinde sentezleyerek yerleşik yaşamın koşullarına adapte etmişlerdir (Kuban, 1993: 61). Yörük-Türkmen topluluklarının konar-göçer yaşam tarzını benimsemeleri birbirleri arasında gerçekleşen kültür etkileşimini de beraberinde getirmiştir. Özellikle göç sırasında konakladıkları yerlerde yaptıkları eğlenceler, Yörük-Türkmen grupları arasındaki kültür alışverişinin en etkili olduğu faaliyetlerdir (Ayyıldız, 2013: 32). Taşkent ilçesi de bu kültür etkileşiminin yaşandığı yerlerden biridir.

Taşkent ilçesi Teke yöresinin coğrafi sınırları içerisinde yer almamasına karşın Teke yöresinin müzik kültürü ile olan ilişkisinin ilçenin bir Yörük-Türkmen yerleşimi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. 1225-1250 yılları arasında çoğunlukla Avşar boyuna mensup Türkmenlerin yerleşim yeri olan Taşkent, Konya il merkezine 135 km, Alanya'ya ise yaklaşık 100 km uzaklıkta olup Balcılar, Avşar, Bolay, Çetmi ve Ilıcapınar olmak üzere beş kasabayı; Kecimen, Kongul ve Sazak olmak üzere üç köyü

içine almaktadır. 2014 yılı itibarıyla büyükşehirlere bağlı köy ve beldelere mahalle statüsünün verilmesiyle birlikte ilçedeki tüm köy ve beldeler mahalle statüsüne dönüştürülmüştür. Bunlardan Avşar (Oğuz/Bozok/Avşar) ve Çetmi (Çepni) (Oğuz/Üçok/Çepni), Oğuz Türklerinin 24 boy adlarından ismini aldığı bilinmektedir (Kocamaz, 2013: 8-9). Bunun yanı sıra ilçenin Teke bölgesine özellikle de Akdeniz Bölgesine (Alanya) yakınlığı kültürel etkileşimin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Ayrıca ilçenin İç Anadolu Bölgesi ile Akdeniz Bölgesi arasında köprü konumunda olması, Konya ilinin en güney ucunda, dağlık ve sarp kayalıklı bir alanın üzerinde yer alması gibi etkenlerden dolayı müzik geleneği açısından iki bölgenin de müzikal karakteristik özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Taşkent türkülerinin 9 zamanlı ritmik, melodik yapılarının ve oyun figürlerinin teke zortlamalarına benzerliği ile yine aynı unsurlar açısından 2 ve 4 zamanlı köçek havalarının Konya, Silifke yörelerinin müzik geleneğine benzerliğini yörenin iki bölge arasındaki köprü konumunda olması ile ilişkilendirmek mümkündür. İki farklı bölgenin müzik kültürlerini içinde barındıran Taşkent'in bu konumu kültürel alışverişin önemini de vurgulamaktadır. Çünkü kültürel yapı, müzik geleneklerini de şekillendiren ve anlamlandıran bir olgu olarak karşımıza çıkar. İçerisinde yaşam bulduğu coğrafyanın ve toplumun hafızasını yansıtan müzik; kültürel birikime, coğrafyaya, icra biçimine ve seslerin işleniş biçimlerine göre asıl anlamını kazanır (Duygulu, 2018: 16-17). Titon'un (1984) "...Müzik evrensel olmasına rağmen anlamını kültürden alır ve değişik kültürler, müziği değişik yorumlar" (Akt.: Kaplan, 2019: 23-24) ifadesi, müziğin kültürel bağlamından bağımsız olarak ele alınamayacağına işaret eder. Özellikle idarî sınırlar içerisinde belirlenmiş yörelerin kültürel yapıları göz önüne alındığında kültürleşmenin sınır tanımayarak yörelerin müzik geleneğini etkisi altına aldığını söylemek mümkün görünmektedir. Dolayısıyla Konya ili Taşkent ilçesinin, İç Anadolu Bölgesi idarî sınırları içerisinde olmasına karşın coğrafî olarak Akdeniz bölgesine olan yakınlığı ve bir Yörük-Türkmen yerleşim yeri olması ilçenin müzik geleneğini kültürel açıdan şekillendiren özellikler olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle Taşkent müzik geleneğinin, Yörük-Türkmen topluluklarının başlıca yerleşim bölgelerinden biri olan Teke yöresi müzik geleneği ile melodik, ritmik ve oyun figürleri açısından benzerlikler göstermesi yörelerin idarî sınırlarının aksine kültürel sınırlarının belirleyici rol oynadığının önemini ortaya koymaktadır.

Teke bölgesi müzik kültürleri ile ilgili birçok yayın yapılmasına karşın Taşkent türkülerinin bahsi geçen bölge ile karşılaştırılmasının yapıldığı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Taşkent müzik geleneğinin Konya türküleri ile mukayesesi kapsamında yapılan bir çalışmada ise Konya'nın farklı ilçelerinden derlenmiş türkülerin melodik ve ritmik bakımdan farklılık gösteren örnekleri dikkate alınarak Taşkent türküleri ile karşılaştırılması suretiyle türkülerin ezgisel ve edebi yapıları incelenmiştir (Camgöz, 2011: 21). Dolayısıyla Konya/Taşkent türküleri ile Teke zortlatmaları arasındaki yaratım, icra ve melodik-ritmik özelliklerine dair benzerlik ve farklılıklar

bilinmediğinden Taşkent'te icra edilen 9/16'lık ölçüye sahip "iyi oyun" (düz oyun), "sallama", "gelin okşama" ve "gelin kına havası" türküleri ile Teke yöresindeki teke zortlatmaları belirtilen özellikler bakımından karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda türküler yaratım, icra ve ezgi (melodik ve ritmik) özellikleri başlığı altında incelenmiştir. Yaratım ve icra özellikleri başlığı altında türkülerin kim tarafından (kadın-erkek), nerede, ne zaman ve nasıl icra edildiği, bireysel veya toplu icranın olup olmadığı, kullanılan çalgılar, ezgilere eşlik eden oyunun olup olmadığı, varsa bu oyunların oynanış şekli vb. sorulara yanıt aranmıştır. Ezgi (melodik ve ritmik) özellikleri başlığı altında ise türkülerin müzikal formu, karar sesi, ses genişliği, dizisi, kullanılan aralıkları, ritmik yapısı, kullanılan tartım kalıpları ve makamsal yapıları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

1. Teke Yöresi ve Konya İli Taşkent İlçesi

Çalışmanın bu kısmında Teke yöresi ve Taşkent ilçesi hakkında genel coğrafî ve kültürel bilgiler verilmiş olup bulguları oluşturan türkü incelemeleri kısmı için zemin oluşturulmuştur.

1.1. Teke Yöresi

Yörük-Türkmen topluluklarının başlıca yerleşim bölgelerinden biri olan Teke yöresi, Antalya ile Fethiye arasında kalan bölge olup antik coğrafyada Likya Bölgesi olarak adlandırılmaktadır (URL-1).

Teke isminin kökeni ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Antalya ilinin eski adı olan Teke Livası'na Teke beylerinin hâkim olması sebebiyle Teke isminin verildiği (Yönetken, 1966: 123) görüşünün yanı sıra bölgeye Türkistan coğrafyasındaki Teke Türkmenlerinin yerleşmesi üzerine bu ismin verildiği görüşü de ifade edilmektedir (Ak, 2018: 1023). Bir diğer görüş ise bölgeye verilen ismin erkek keçi anlamına gelen teke sözcüğünden geldiğidir. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde belirttiği "Teke Beği olasın… anın çün tekeleri çokdur. Ve Teke Vilâyeti deyü andan kalmışdır…" ifadesi tekelerin çokluğundan dolayı bu ismi aldığı görüşüne temel oluşturmuştur (Armağan, 2002: 3). Teke zortlatması, teke zortlaması vb. ifadeler de bu görüşün etrafında şekillenmiştir denilebilir.

1.2. Konya İli Taşkent İlçesi

Teke yöresi coğrafî sınırları içerisinde olmayıp Teke yöresi müzik kültürü ile benzerlikler gösteren Konya ili Taşkent ilçesi, İç Anadolu Bölgesi'nin ve Konya ilinin en güney ucunda, Orta Toroslardaki Taşeli Platosunda, Göksu Havzası içerisinde, dağlık ve sarp kayalıklı bir alanın üzerinde yer almaktadır.

Tarih içinde Hitit, Roma ve Bizans uygarlıklarının hakimiyeti altında olan Taşkent, Orta Asya'dan göç eden Türkmenlerin yerleşim yeri olmuştur. Çoğunluğu Avşar boyuna mensup olan bu Türkmenler, rivayete göre boyun başkanı olan Piri Mehmet'e olan vefa borçlarından dolayı Taşkent'in eski adı olan Piri Kondu ismini vermişlerdir (Ertan vd. 1974: 101). Ancak 1956 ve

1968 yılları arasında yörede yapılan arkeolojik kazılar sonucunda Hitit veya İyon medeniyetlerinden birine ait olan Kanda/Kandi isminde bir uygarlığın hüküm sürdüğü tahmin edilen çeşitli tarihî kalıntılar bulunmuştur. İlçenin eski adının -kandi, -kondi, -ganda olabileceği çeşitli tarihi kaynaklarda da belirtilmiş olup Pirlerkandi isminin zaman içerisinde Pirlerkondu, Pirlonda gibi dönüşüme uğradığı tahmin edilmektedir. Antik dönemden kalma bu ismin önüne gelen "Pirler" ibaresinin ise nereden geldiğine dair tarihî bir belge bulunmamaktadır (Kocamaz, 2013: 4-5).

Cumhuriyetin ilanından sonra Pirlerkondu'yu Konya'ya bağlayan karayolu yapımı sırasında dönemin Konya Valisi İsmail İzzet Bey, 1934 yılında Pirlerkondu ismini değiştirerek yörenin coğrafyasına uygun olarak Taşkent adını vermiştir. Taşkent adı ile anılmaya başlayan nahiye, 1988 yılında ise ilçe olarak fiilen faaliyete geçmiştir (URL-2).

Konya il merkezine 135 km, Alanya'ya ise yaklaşık 100 km uzaklıkta olan Taşkent'in İç Anadolu Bölgesi ile Akdeniz Bölgesi arasında bir köprü konumunda olması, idarî sınırlar açısından Konya iline bağlı olmasına karşın coğrafî ve kültürel olarak Akdeniz bölgesine olan yakınlığı ve bir Yörük-Türkmen yerleşim yeri olması ilçenin müzik geleneğini şekillendiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

Türkü İncelemeleri başlığında Taşkent ilçesinin ve Teke yöresinin müzik geleneğine dair bilgiler "yaratım ve icra özellikleri" ile "ezgi (melodik ve ritmik) özellikleri" alt başlıklarında verilecektir.

2. Türkü İncelemeleri

Çalışmanın bu kısmında, bahsi geçen yörelerin türküleri, yaratım, icra ve ezgi özellikleri (melodik ve ritmik) bakımından incelenmiştir. Yaratım ve icra özellikleri başlığı altında türkülerin kim tarafından (kadın-erkek), nerede, ne zaman ve nasıl icra edildiği, bireysel veya toplu icranın olup olmadığı, kullanılan çalgılar, ezgilere eşlik eden oyunun olup olmadığı, varsa bu oyunların oynanış şekli vb. sorulara yanıt aranmıştır. Ezgi özellikleri (melodik ve ritmik) başlığı altında ise türkülerin müzikal formu, karar sesi, ses genişliği, dizisi, ses aralıkları, ritmik yapısı, kullanılan tartım kalıpları incelenmiş, makamsal yapıları hakkında bilgi verilmiştir.

Teke yöresi olarak adlandırılan Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta, Muğla illerinden derlenen ve TRT THM repertuvarında kayıtlı olan türküler taranmış, 48 teke zortlatma havası tespit edilmiştir. Bu çalışmada tespit edilen 48 vokal-vokal/enstrümantal teke zortlatma havası ile TRT THM repertuvarında kayıtlı, Konya/Taşkent'ten derlenmiş 9/16'lık ölçüdeki 7 türkü belirtilen iki başlık altında incelenmiştir.

Yaratım ve İcra Özellikleri

Teke zortlatması, zortlaması veya zotlatması şeklinde söylenen bu ifadelerin başındaki teke kelimesinin, yörede yaygın olarak beslenen keçinin erkeğine verilen teke isminden geldiği yönündeki görüşü belirtmiştik. Zortlama ifadesi için ise Çine (2003: 113), tekenin tekeatımı döneminde

dişisine yaklaşma durumundayken geçirdiği fiziksel ve ruhsal değişikliğe yörede "zortlamış" denildiğini ve bu değişiklik anındaki hareketlerini simgeleyen oyunun adına "teke zortlaması" denildiğini belirtir. Yönetken (1966: 123), zortlama ifadesi için Antalya Korkuteli'ndeki derlemeler sırasında edindiği bilgiyi şöyle aktarır: "Tingildeme, tek ayak üstüne sekme, bir ayak üstünde oynar gibi sekerek tüğmedir." Özbek (2014: 180), teke zortlamasını, teke adı verilen erkek keçinin sekerek yaptığı sıçrama figürlerinin yansılanmasından doğduğunu belirtmiş olup "zotlatma" kelimesi için ise zeybek biçimi bir oyun ve bu oyuna eşlik eden hava olarak ifade edip "çalım satma, kabadayılık yapma; ansızın sıçrama ve zıplama" anlamlarına geldiğini belirterek Teke yöresi delikanlılarının sıçrama figürleri ile yiğitçe oynadıkları zeybek karakterli bir oyun türü olduğuna dikkat çekmiştir. Ancak teke zortlatmaları sadece erkekler tarafından oynanan bir oyun olmayıp kadınlar arasında veyahut kadın-erkek karma olarak oynanan bir oyun olduğu bilinmektedir. Yalgın ise tespit ettiği dokuz kaval havası içinde "telez otlatma" adlı bir ezgiden bahseder. Telez adındaki iki bin irtifalı yaylaların üzerinde biten bu ince otu yiyen koyunların sevinçlerinden adeta oynadıklarını ve kavalcı çobanların ise hayvanların bu hareketlerinden esinlenerek "telezotlatma havası"nı bestelediklerini söyler (Yalgın, 1940: 22). Söyleniş biçimlerindeki benzerliklere karşın teke zortlatması ifadesinin daha yaygın kullanıldığını söyleyebiliriz.

Teke yöresi oyunları ve müzikleri genel olarak düğün, muhabbet ve eğlencelerde icra edilmektedir (Çine, 2003: 146). Erdem (2019: 49), Dirmil'deki müzik ortamlarının müziğin icra edilme amaçlarına göre bireysel ortamlar (gündelik hayat) ve kolektif ortamlar (törensel/ritüel) olarak ikiye ayrıldığını belirtir. Dirmil'deki yerel müziğin salt Dirmil'e ait olan bir müzik olmadığını, Teke Yöresi'nde var olan Yörük kültürünün bir parçası olduğu şerhini düşen Erdem (2019: 21), icra edilen müzik ortamlarını şu şekilde açıklar: "Bireysel ortamlar, çobanların veya çoban çocuklarının koyun ve keçi güttükleri yerlerden, iş sonrası yaylalardaki çokaşmalardan, köy odalarından ve günübirlik eğlencelerden oluşmaktadır. Düğün, güreş, aba tepme, asker uğurlama ise müziğin topluca yapılıp icra edildiği törensel/ritüel ortamlardır."

Çine (2003: 147), yöre oyunlarının genellikle ağırdan hızlıya doğru ve dairesel bir sırada oynandığını belirtir. Burdur yöresindeki düğün ve eğlencelerde yöre oyun ekipleri, üç bölüme ayırdıkları oyunlarının son bölümünde karakteristik figürleriyle teke zortlatmasını çalıp oynayarak gösterilerine son verirler. Teke yöresi halk oyunları genellikle ağır zeybek (9/2, 9/4), kıvrak zeybek ya da teke zeybeği (9/8) ve son olarak teke zortlatması (9/16) şeklinde ağırdan hızlıya doğru seyreden bir sıra ile icra edilmektedir (Nacakcı, 2013: 1608). Nacakcı (2013), yörenin bazı bölgelerinde bu üçlü sıranın farklılık gösterdiğini ve bu oyunların sonuna kabaardıç (2/4, 4/4) adı verilen oyunların eklendiğini belirtir. Tüm Teke yöresi oyunları kadın-erkek birlikte, yalnız kadınlar ya da yalnız erkekler tarafından icra edilmektedir (Ekmekçioğlu vd., 2001: 40).

Teke yöresi Yörük Türkmen müziğinde kullanılan çalgılar çok çeşitli olup yörenin müziğine özgü niteliktedir. Bunlar; "ikitelli bağlama, üçtelli bağlama, kabak kemane, ıklığ, kemane, çam düdüğü, sipsi, çoban düdüğü, uyguncaklı düdük ve hegittir" (Ayyıldız, 2013: 30). Yörede ayrıca davul, zurna, kaval, leğen, saz (divan ve tambura bağlama) ve yöre kültürüne sonradan giren org ve manyetikli bağlama gibi çalgılar da kullanılmaktadır (Erdem, 2019: 73-74). Yörük-Türkmen gruplarının göçebe yaşam tarzı, kullandıkları müzik aleti tercihlerinde de etkili olmuştur. Yöre insanı kaval, düdük, sipsi, kabak kemane, üç telli bağlama, cura gibi daha basit ve kolay taşınabilir müzik aletlerini tercih etmişlerdir (Seyirci, 2000: 138).

9/16'lık ritmik yapıda çalınıp söylenmekte ve oynanmakta olan teke zortlatma havaları, bağlama çalgısı için kullanılan özel bir tezene kalıbı ile icra edilmektedir. Üçlü tartım kalıbının ilk notasının ters tezene ile (yukarı yön) vurulması bu tezene kalıbının en karakteristik özelliğidir. Türkünün düzüm tipine bağlı olarak üçlü tartım kalıbının yeri değişebilmektedir.

Teke yöresinde teke zortlatmaları dışında gurbet havaları, teke zeybekleri, kabaardıç, kırık havalar, dımıdan ve boğaz havaları belli başlı türler ve icra biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Çine, 2003: 121). Bu çalışmanın kapsamı gereği dımıdan ve teke zortlatma havaları dışındaki diğer tür ve icralar konu dışı bırakılmıştır.

Taşkent'te ise iyi oyun, sallama ve köçek olmak üzere temelde üç müzikli oyun türü icra edilmektedir. Düğünlerde deflerle icra edilen bu oyunlara eşlik eden ezgiler ise birbirinden farklılık gösterir. Köçek oyunu, Konya kaşık havalarına ve Silifke yöresi oyunlarına benzerlik göstermekte olup erkekler ve kadınların kendi aralarında def çalıp köçek havası dedikleri türküleri söyledikleri ve tahta kaşıklarla oynadıkları bir oyunlu müzik türüdür. Salıncak türküsü ise dinî bayramlarda yörenin belli mahallelerinde ağaçlara kurulan salıncaklarda genç kız ve kadınların sallanarak söyledikleri türküdür. "Harzadın'dan Aştığımı Gördüler" türküsü bir salıncak havası olup başka yörelere ait anonim türküler de salıncaklarda sallanılarak söylenmektedir. Yörede ayrıca "ağıt", "ot biçimi havası" adı verilen uzun havalar da icra edilmektedir. Ot biçimi havası olarak bilinen uzun hava, yaz aylarında kadınların otluklara gidip oraklarla otları biçerken söyledikleri, sözlerinde hasretlik ve ölüm temasını barındıran bir ezgi kalıbıdır (Camgöz, 2011: 20). 2010 yılında yörede yapılan derleme çalışmaları neticesinde ikisi uzun hava formunda olmak üzere toplamda 14 adet türkü derlenmiş olup 10 tanesi 2016 ve 2019 yıllarında TRT THM Repertuvarına kazandırılmıştır. Bu türkülerden 7 tanesinin ölçüsü ise 9/16'lık şeklindedir. Bu ritmik yapıdaki türküler yörede "iyi oyun", "sallama", "gelin okşama havası" ve "gelin kına havası" olarak adlandırılmaktadır. Diğer derlenen türküler ise 4 zamanlı olup "köçek" ve "salıncak türküsü" adı ile anılmaktadır. Çalışma konumuz 9/16'lık Taşkent türkülerinin, Teke yöresi müzik türü olan teke zortlatma türküleriyle mukayesesi olması sebebiyle ot biçimi havası, ağıt, köçek ve salıncak türküsü kapsam dışı tutulmuştur.

Taşkent'teki geleneksel müzik icraları sadece dört gün süren düğünlerin belli aşamalarında kendini gösterir. Kadınlar ve erkekler kendi aralarında müzik icralarını sürdürürler. Taşkent'te iyi oyun (düz oyun) olarak isimlendirilen oyun türünde "Yayla Yollarından" ve "Ak Kollar Benden" türküleri düğünün birinci günü sofra adı verilen eğlencede sadece kadınlar tarafından zilli deflerle icra edilir. Yörede herkes tarafından iyi çalıp söylediğine kanaat getirilmiş ama bu işi profesyonel anlamda yapmayan, sesine ve def çalma kabiliyetine güvenilen kadınlar düğünlerde icracı olarak seçilir. Seçilen kişiler çoğunlukla ikili-üçlü grup halinde sadece deflerle türküleri çalıp söylerler. Çalınıp söylenen türkülere oyunuyla eşlik etmesi için düğün sahipleri ilk önce yaşça büyük kadınları oynamaya davet eder. Sonra gelin-görümceler oynar. En sonda ise düğünü olan gelinin görümceleri oynar ve arkasından gelin oynayarak eğlence bitirilir. Bu sofra gününde iyi oyunun yanı sıra sallama türünde "Karşıdan Karşıya" türküsü ve köçek oyun türündeki çeşitli türküler çalınıp söylenerek oynanır. Düğünün ikinci günü ara gün olarak adlandırılır ve o gün herhangi bir etkinlik yapılmaz. Düğünün üçüncü günü ise kına günü olup ikindi vakti düğün yerine kadın misafirler davet edilir. Yine aynı şekilde yöreye özgü bütün oyun türleri çalınıp söylenir ve oynanır. Özellikle geline kına yakıldıktan sonra "Biner Atın İyisine" adlı gelin kına havası çalınıp söylenir, gelin de oynatılır ve kına sona erer (Camgöz, 2011: 7-8).

Düğünün üçüncü gününün akşamı ise erkekler tarafından düğün odası şenlikleri yapılır. Bu eğlencede damada kına yakılır ve yöreye özgü olan sallama türünde "Hayatın Önünden", "Berber Dükkânı" ve köçek oyun türündeki çeşitli türküler zilli deflerle çalınıp söylenir ve oynanır. Kadın icracılarda olduğu gibi erkekler arasında da iyi çalıp söyleyen kişiler seçilerek düğün odası şenlikleri icra edilir (Camgöz, 2011: 9).

Düğünün dördüncü ve son gününde ise erkek tarafı gelin almaya gider ve gelin eve vardıktan sonra o günün akşamı kadınlar arasında "belincak" adı verilen küçük bir eğlence tertip edilerek gelin okşaması yapılır. Gelin okşaması erkek tarafının kadınları tarafından geline hoş geldin demek maksadıyla def çalmadan "Atladık Geçtik Koyağı" adlı gelin okşama türküsü söylenir. Bu türküye oyunla eşlik edilmez. Ardından düğün tamamlanmış olur (Camgöz, 2011: 9-12). Teke yöresinde de gelin uğurlamalarında söylenen havalara "okşama", "gelin okşama havası" (Koruk'tan akt.: Ayyıldız, 2013: 42; Çine, 2003: 119), "gelin ağlatma" (Erdem, 2019: 56; Parlak, 2000: 150; Çine, 2003: 119) isimleri verilmektedir. Çine (2003: 119), gelin okşama (gelin ağlatma) havasının gelin alayının oğlan evine gitmek üzereyken gelini giderayak ağlatan, okşayan türküler olduğunu belirtir.

İyi oyun ya da düz oyun adı verilen oyun türü oynanış figürleri açısından sallama ve köçek oyunlarından farklıdır. İyi oyun sadece kadınlar tarafından tek kişi olarak oynanır. Oyun, düz figürler eşliğinde mahcup, ciddi bir yüz ifadesiyle kollar yukarıda olacak şekilde parmaklar şıklatılarak ve ağır ağır daire çizilerek oynanır. Oyunun ritmik yapısındaki benzerliğine karşın figürleri açısından teke zortlatma oyunları ile benzerlik

göstermemektedir (URL-3). Sallama oyunu ise iki kişi karşılıklı olarak oynanır. Hem erkeklerin hem kadınların kendi aralarında oynadıkları bu oyun, karşılıklı küçük zıplamalarla sallanarak kıvrak hareketlerle oynanır. Sallama oyunu gerek ritmik ve melodik yapısı gerekse yöresel oyun figürleri açısından Teke yöresinde icra edilen teke zortlatmalarının ezgi ve oyunları ile benzerlik göstermektedir (Camgöz, 2011: 18-20; URL-4).

Taşkent müzik geleneğinin benzerlik gösterdiği diğer bir icra biçimi ise Burdur'da "dımıdan" adı verilen havalardır. Dımıdan adı verilen oyunlu türküler Burdur yöresinde kadınlar tarafından çalınan, söylenen ve oynanan teke havalarıdır. Tepsi, sini, leğen, def vb. aletlerin ritim çalgısı olarak kullanıldığı bu havalara "dangili", "çanak çalma", "çanak havası" da denilmektedir. Bu havalar, ritim aletleri dışında başka herhangi bir çalgı eşliği olmadan kadınların ağızlarıyla ritmik bir biçimde "dımı daan dımı dan" diyerek ölçünün düzümünü yansıtmalarından doğmuştur (Duygulu, 2014: 150; Özbek, 2014: 58). Isparta ve civarında ise bu havalara "gakgili" (Duygulu, 2014: 194) veya Özbek'in (2014: 58) kıvrak zeybek havası olarak belirttiği "datdiri" denilmektedir. Dımıdan havaları sadece bu düzümdeki teke zortlatmalarına verilen bir isim olmayıp kadınlar arasında yapılan müzikli eğlencelere verilen genel bir isimdir (Mıhlandız ve Şahin, 2015: 671). Taşkent'in kadınlar arasında icra edilen oyunlu müzik türleri olan iyi oyun ve sallama oyunları da yöre kadınları tarafından sadece defler eşliğinde çalınıp söylenir ve oynanır. Bu yönüyle dımıdan havaları, kadınlar arasındaki icra ediliş biçimleri bakımından Taşkent ilçesi müzik geleneği ile benzerlik göstermektedir.

Teke yöresinde müzik icraları genellikle bireysel olarak gerçekleşmektedir. Ergun, çalgıların birlikte yani toplu şekilde icrasının görülmemesini, yörüklerin ana mesleği olan çobanlığın bireysel olarak yapılan bir iş olmasına bağlamaktadır (Ergun, 2023: 31). Yarenlik meclislerinde görülen toplu icra dışında toplu seslendirme geleneğinin yaygın olmadığı bu yörede, bireysel çalgı icralarında ortaya çıkan çok seslilik unsurları ise dikkat çekicidir (Ayyıldız, 2013: 64-65). Yerel çok seslilik unsurları üç telli ve iki telli bağlamaların akort sistemlerinde ve icra biçimlerinde baskın olarak görülmektedir. Buna karşın Taşkent'teki icralarda vokal ve çalgısal çok seslilik unsurları görülmemektedir. Yörede ritim çalgısı olan def dışında başka herhangi bir enstrüman kullanılmaz. Def icrası, iyi oyun, sallama ve köçek oyun türlerinin her birisi için farklı vuruş teknikleriyle gerçekleştirilmektedir (Camgöz, 2011: 150-155). Yörede vokal icralar ise monofonik doku ile gerçekleşmektedir. Tek veya iki-üç kişiden oluşan icracılar, türküleri tek bir ezgisel hat içinde (tek sesli) seslendirmektedir.

Ezgi (Melodik ve Ritmik) Özellikleri

Teke zortlatmasına eşlik eden müzik, süratli ve kıvrak bir ezgiye sahip olup 9/16'lık ölçüde sözlü veya sözsüz olarak icra edilmektedir. Yürük dokuz zamanlılara verilen bir isim olan teke zortlatması (zotlatma) çoğunlukla iki farklı düzüm tipinde (2+3+2+2 ve 2+2+2+3) icra edilmektedir. Yöre

kadınları tarafından icra edilen "dımıdan" adı verilen teke zortlatmaları ise daha çok 2+3+2+2 düzümü ile icra edilen havalardır.

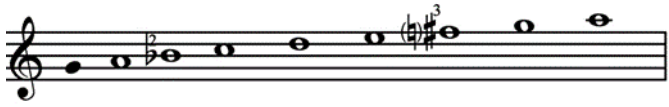
Taşkent ilçesindeki 9/16'lık ölçüdeki türküler de iki farklı düzümde icra edilmektedir. Sallama türünde söylenen yöresel türküler, 2+3+2+2 ("Karşıdan Karşıya") ve 2+2+2+3 düzümlerinde icra edilirken iyi oyun (düz oyun) türündeki türküler ise sadece 2+2+2+3 düzümünde zilli deflerle çalınarak icra edilir. Gelin kına havası olan "Biner Atın İyisine" adlı türkü yörede iyi oyun türü olarak anılmakta olup 2+2+2+3 düzümünde zilli deflerle çalınıp söylenir. Gelin okşama havası olan "Atladık Geçtik Koyağı" ise 2+3+2+2 düzümünde icra edilmektedir.

Teke yöresi olarak adlandırılan Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta, Muğla illerinden derlenen ve TRT THM repertuvarında kayıtlı olan türküler taranarak 48 teke zortlatma havası tespit edilmiştir. Bu çalışmada tespit edilen 48 vokal-vokal/enstrümantal teke zortlatma havası ile TRT THM repertuvarında kayıtlı, Konya/Taşkent'ten derlenmiş 9/16'lık ölçüdeki tüm ezgiler (7 adet) ezgi özellikleri (melodik ve ritmik) bakımından incelenmiştir. Genel olarak, türkülerin yöresi, müzikal formu, dizisi, karar sesi, ses genişliği, kullanılan ses aralıkları, ölçüsü ve düzümü, kullanılan tartım kalıpları incelenmiştir. 9/16'lık Taşkent türküleri vokal (sözlü) tarzda ve kırık hava olarak icra edilmektedir. Bu sebeple çalışmada Teke yöresi türküleri incelenirken kırık hava ve karma hava formunda vokal ve vokal-enstrümantal tarzdaki teke zortlatma türküleri dikkate alınmıştır. İnceleme yapılırken Teke yöresi türkülerinin sadece söz (güfte) kısımlarındaki tartım kalıpları ve ses aralıkları tespit edilmiş olup saz kısımlarındaki ve serbest ritimli kısımlardaki tartım kalıpları ve ses aralıkları incelemeye dâhil edilmemiştir.

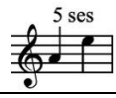
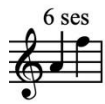
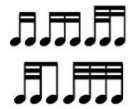
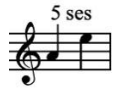
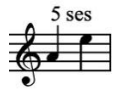
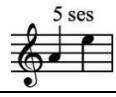
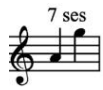
Eserlerin ezgisel incelemesinde TRT THM repertuvarındaki notasyon şekli esas alınmıştır. Bu sebeple notalama işlemi, Türk halk müziği notasyonunda kullanılan sol anahtarı ile yapılmış olup ses dizisinde ise yaygın kullanılan LA sesi eksen alınmıştır. Karar sesi farklı olan türkülerin dizileri, türküde geçen karar ses eksen alınarak gösterilmiştir. Türkülerde kullanılan sesler, bir sekizliden az ya da çok, veyahut bir oktav olarak değişebildiğinden notasyonda sadece değişen seslerin de gösterildiği bir oktavlık dizi içinde yazılmıştır.

2.1. 9/16'lık Ölçüye Sahip Taşkent Türkülerinin Melodik ve Ritmik Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler melodik ve ritmik özellikleri bakımından Tablo 1'de listelenmiştir:

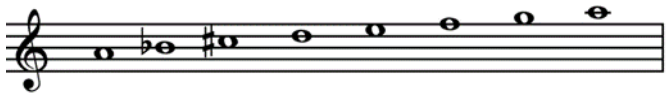


Şekil 1: Taşkent Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 1

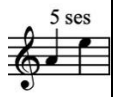
	Türkü Adı	Yöresi	Müzikal Formu	Karar Sesi	Ses Genişliği	Aralıklar	Ölçü-Düzüm	Tartım Kalıbı
1	Ak Kollar Benden (İyi Oyun)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-4'lü	9/16 2+2+2+3	
2	Atladık Geçtik Koyağı (Gelin Okşaması)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-4'lü	9/16 **2+3+2+2**	
3	Berber Dükkânı Al Olur (Sallama)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-4'lü	9/16 2+2+2+3	
4	Biner Atın İyisine (Gelin Kına Havası)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-4'lü	9/16 2+2+2+3	
5	Hayatın Önünden (Sallama)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
6	Karşıdan Karşıya Olur Mu Böyle (Sallama)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü-7'li	9/16 **2+3+2+2**	

Tablo 1: Şekil 5'te Gösterilen Ses Dizisine Ait Türküler

Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler melodik ve ritmik özellikleri bakımından Tablo 2'de listelenmiştir:



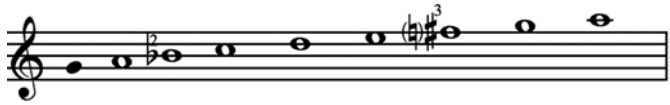
Şekil 2: Taşkent Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 2

	Türkü Adı	Yöresi	Müzikal Formu	Karar Sesi	Ses Genişliği	Aralıklar	Ölçü-Düzüm	Tartım Kalıbı
1	Yayla Yollarından Yürüyüp Gelir (İyi Oyun)	Konya/ Taşkent	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü	9/16 2+2+2+3	

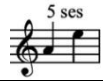
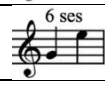
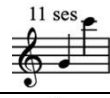
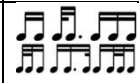
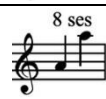
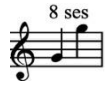
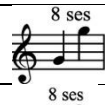
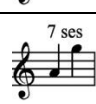
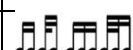
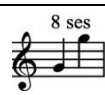
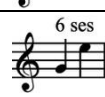
Tablo 2: Şekil 6'da Gösterilen Ses Dizisine Ait Türkü

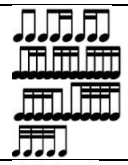
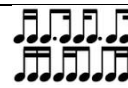
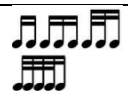
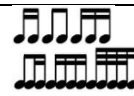
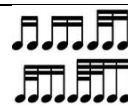
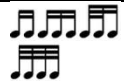
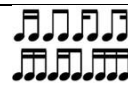
2.1.2. Teke Yöresi Teke Zortlatmalarının Melodik ve Ritmik Özellikleri Bakımından İncelenmesi

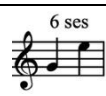
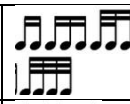
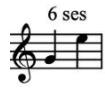
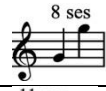
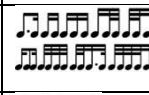
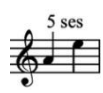
Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler ezgisel özellikleri bakımından Tablo 3'te listelenmiştir:



Şekil 3: Teke Yöresi Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 1

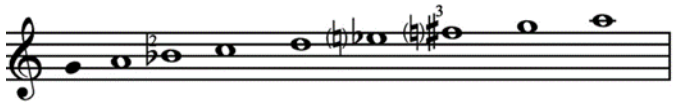
	Türkü Adı	Yöresi	Müzikal Formu	Karar Sesi	Ses Genişliği	Aralıklar	Ölçü-Düzüm	Tartım Kalıbı
1	Ak Fasulle Oldu Mu	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 **2+3+2+2**	
2	Ak Koyunum Yüz Olsa	Burdur / Aziziye	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	9/16 **2+3+2+2**	
3	Ardıç Arasında Biten Budaklar	Afyon/ Dinar	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 8'li	9/16 2+2+2+3	
4	Ardıç Arasında Biten Naneler	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü	9/16 2+2+2+3	
5	Ardıçlıktır Evleri	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü	9/16 2+2+2+3	
6	Aşşa Yoldan Çıktı Aldıramadım	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
7	Ay Doğdu Düze Düştü	Burdur	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-7'li	9/16 2+2+2+3	
8	Bahçalarda Bir Kuzu	Burdur / Tefenni	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 7'li	9/16 2+2+2+3	
9	Bahçelerde Gök Biber	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 5'li-7'li	9/16 2+2+2+3	
10	Çekin Mayaları Da Buradan Gidelim	Burdur / Dirmil	**Karma Hava**	LA		2'li-3'lü 5'li	9/16 **2+3+2+2**	
11	Çıktım Çamın Dorusuna	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 7'li	9/16 **2+3+2+2**	
12	Çitlembiğin Ufak Olur Meyvesi	Burdur / Gölhisar	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-6'lı 7'li	9/16 2+2+2+3	
13	Daşlı Tarla Ayrıklı (Gakgili havası)	Isparta / Barla	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 7'li	9/16 **2+3+2+2**	
14	Dere Geliyor Dere	Burdur / Tefenni	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 5'li	9/16 2+2+2+3	
15	Dereler Davşan İzi	Burdur	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 5'li	9/16 2+2+2+3	

16	Derenin Başındayım	Antalya /Varsak Köyü	Kırık Hava	LA	7 ses	2'li-3'lü 4'lü-7'li	9/16 2+2+2+3	
17	Devesi Gater Gater Çilbiri Suya Batar	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü	9/16 **2+3+2+2**	
18	Eli Elekli Gelin	Burdur / Tefenni	Kırık Hava	LA	7 ses	2'li-3'lü 4'lü-7'li	9/16 2+2+2+3	
19	Evlerinin Önü Göktür Göveri	Burdur	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü	9/16 2+2+2+3	
20	Karlı Dağın Öte Yüzü	Isparta / Barla	Kırık Hava	LA	12 ses	2'li-3'lü 6'lı-7'li	9/16 2+2+2+3	
21	Gatıranlar Gatıranlar	Isparta Sütçüler	Kırık Hava	LA	9 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	9/16 2+2+2+3	
22	Gidelim Gidelim	Burdur / Dirmil	**Karma Hava**	LA	10 ses	2'li-3'lü 6'lı-7'li	9/16 2+2+2+3	
23	Goca Çamın Gürlemesi Dal İlen	Burdur	Kırık Hava	LA	7 ses	2'li-3'lü 5'li	9/16 2+2+2+3	
24	Goca Yaylalarda Vardır Evimiz	Afyon/ Dinar	Kırık Hava	LA	6 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
25	Hey Bostancı Bostancı (Kına Türküsü)	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA	4 ses	2'li-3'lü	9/16 2+2+2+3	
26	İlimonum Sulandı	Burdur / Aziziye	Kırık Hava	LA	9 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
27	Kuyu Dibi Taşl'Olur	Burdur / Gölhisar/Dirmil	Kırık Hava	LA	6 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
28	Leylek Gider Yuvasına (Kına Havası)	Isparta / Eğirdir	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li 7'li	9/16 2+2+2+3	
29	Menevşesi Tutam Tutam	Burdur / Tefenni	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 7'li	9/16 2+2+2+3	
30	Meşesi Meşesi Yayla Meşesi	Denizli / Acıpayam	**Karma Hava**	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 **2+3+2+2**	
31	Mısırımı Kazmalı	Burdur / Tefenni	Kırık Hava	LA	6 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	

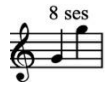
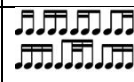
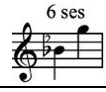
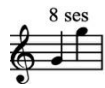
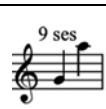
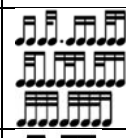
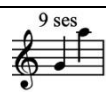
32	Pencereden Bak Beni	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
33	Şu Derede Değirmen (Gakgili Havası)	Isparta / Yenice Köyü	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 **2+3+2+2**	
34	Şu Dirmil'in Sipsileri	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 7'li	9/16 **2+3+2+2**	
35	Yayla Yolları	Burdur / Dirmil	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	9/16 2+2+2+3	
36	Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir	Burdur	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	9/16 2+2+2+3	
37	Yüksek Hanaylarda Çalınsın Sazlar (Kına Türküsü)	Burdur / Kozağacı	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü	9/16 2+2+2+3	

Tablo 3: Şekil 7'de Gösterilen Ses Dizisine Ait Türküler

Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler, melodik ve ritmik özellikleri bakımından Tablo 4'te listelenmiştir:



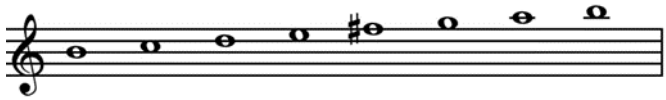
Şekil 4: Teke Yöresi Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 2

	Türkü Adı	**Yöresi**	**Müzikal Formu**	**Karar Sesi**	**Ses Genişliği**	**Aralıklar**	**Ölçü-Düzüm**	**Tartım Kalıbı**
1	Belin Başı Tozlu Mozlu	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-7'li	9/16 2+2+2+3	
2	Çan Koyunun Boynunda	Muğla/ Fethiye	Kırık Hava	LA		2'li-4'lü	9/16 2+2+2+3	
3	Dam Başında Durursun	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü	9/16 2+2+2+3	
4	Desti İçinde Bekmez	Denizli / Acıpayam	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	9/16 2+2+2+3	
5	Dirmil Dağı Meşeli	Burdur	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-5'li 7'li	9/16 2+2+2+3	
6	Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu	Burdur	Kırık Hava	LA		2'li-3'lü 4'lü-6'lı	9/16 2+2+2+3	

7	İğneleri Düğmeleri	Muğla/ Bodrum	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li	9/16 2+2+2+3	
8	Ovalar Ovalar Engin Ovalar	Burdur	Kırık Hava	LA	7 ses	2'li-3'lü 4'lü	9/16 2+2+2+3	
9	Yayla Yollarında Kaldım Yalınız	Muğla/ Fethiye	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü	9/16 2+2+2+3	

Tablo 4: Şekil 8'de Gösterilen Ses Dizisine Ait Türküler

Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler, melodik ve ritmik özellikleri bakımından Tablo 5'te listelenmiştir:

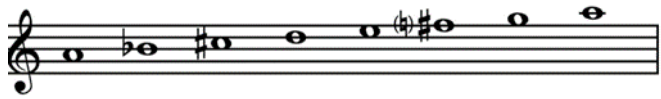


Şekil 5: Teke Yöresi Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 3

	Türkü Adı	**Yöresi**	**Müzikal Formu**	**Karar Sesi**	**Ses Genişliği**	**Aralıklar**	**Ölçü-Düzüm**	**Tartım Kalıbı**
1	Ey Bostancı Bostancı	Denizli/ Acıpayam	Kırık Hava	Sİ	7 ses	2'li-4'lü 5'li	9/16 2+2+2+3	

Tablo 5: Şekil 9'da Gösterilen Ses Dizisine Ait Türkü

Aşağıdaki ses dizisinin kullanıldığı türküler melodik ve ritmik özellikleri bakımından Tablo 6'da listelenmiştir:



Şekil 6: Teke Yöresi Türkülerinde Kullanılan Ses Dizisi 4

	Türkü Adı	**Yöresi**	**Müzikal Formu**	**Karar Sesi**	**Ses Genişliği**	**Aralıklar**	**Ölçü-Düzüm**	**Tartım Kalıbı**
1	Ispanaktan Ezel Çıkar Merdeme	Burdur	Kırık Hava	LA	8 ses	2'li-3'lü 4'lü-5'li 6'lı	**9/8** 2+2+2+3	

Tablo 6: Şekil 10'da Gösterilen Ses Dizisine Ait Türkü

Sonuç

Bu çalışmada TRT THM repertuvarında bulunan, Konya ili Taşkent ilçesine ait 9/16'lık ölçüye sahip 7 türkü ile Teke yöresi illeri olan Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta, Muğla yörelerindeki 48 vokal/vokal-enstrümantal teke zortlatma havası yaratım, icra ve melodik ve ritmik özellikleri bakımından karşılaştırılarak incelenmiştir. Bu inceleme

sonucunda teke zortlatmaları ve Taşkent türkülerindeki ortak özellikler tespit edilmiş olup farklılık gösteren unsurlar ortaya konmuştur.

Taşkent türküleri ile Teke yöresindeki teke zortlatmaları yaratım ve icra özellikleri bakımından değerlendirildiğinde her iki yörede de oyunlu bir müzik türü karşımıza çıkmaktadır. Taşkent'te 9/16'lık ölçüdeki türkülere eşlik eden oyunlar yörede iyi oyun (düz oyun) ve sallama olarak adlandırılmakta olup iyi oyun (düz oyun) adı verilen oyunun figürleri teke zortlatmalarından farklılık göstermektedir. İyi oyun sadece kadınlar tarafından tek kişi olarak oynanmakta olup düz figürler eşliğinde mahçup bir yüz ifadesiyle kollar yukarıda olacak şekilde parmaklar şıklatılarak ve ağır ağır daire çizilerek oynanır. Oyunun ritmik yapısındaki benzerliğine karşın figürleri açısından teke zortlatma oyunları ile benzerlik göstermemektedir. Sallama oyunu ise iki kişi karşılıklı olarak oynanır. Hem erkeklerin hem kadınların kendi aralarında oynadıkları bu oyun, karşılıklı küçük zıplamalarla, sallanarak oynanır. Bu oyunun figürleri teke zortlatma havalarının oyunları ile benzerlik göstermektedir. Teke zortlatma oyun figürleri tekelerin çiftleşme dönemlerindeki hareketlerinden esinlenilerek oynanmakta olup tek tiptir. Ezgilerinin çeşitlilik gösterdiği bu oyunlar kadın-erkek birlikte, yalnız kadınlar ya da yalnız erkekler tarafından icra edilmektedir. Taşkent'te ise sallama dâhil hiçbir oyun türü kadın-erkek birlikte oynanmamaktadır.

Taşkent türküleri sadece düğünlerde zilli deflerle kadınlar arası eğlencelerde ve erkekler arası düğün odası şenliklerinde çalınıp söylenir ve oynanır. Teke yöresi müzik geleneği ise genel olarak düğün, muhabbet ve eğlencelerde ve koyunları otlatma sırasında kaval, cura, sipsi, üçtelli bağlama gibi enstrümanların yanı sıra davul-zurna ile de icra edilmektedir. Burdur'da dımıdan; Isparta'da ise gakgili veya dattiri adını verdikleri teke zortlatmaları ise sadece kadınlar tarafından tepsi, sini, leğen vb. aletler ritim çalgısı olarak kullanılarak yöre türküleri icra edilmektedir. Bu anlamda Taşkent'teki yöre kadınlarının müziği icra ediş şekli, Teke yöresindeki dımıdan, gakgili, dattiri havaları ile benzerlik göstermektedir.

Teke zortlatma havaları yaren sohbetleri dışında genellikle bireysel olarak icra edilmekte iken Taşkent türküleri ise düğünlerde çoğunlukla iki-üç kişiden oluşan icracılar tarafından birlikte çalınıp söylenmektedir.

Teke zortlatmalarında özellikle üç telli ve iki telli bağlamaların akort sistemlerinde ve icra biçimlerinde yerel çok seslilik unsurları görülmektedir. Taşkent türkülerinde ise def dışında başka bir enstrüman çalınmadığından çokseslilik unsuru görülmez. Teke zortlatmaları vokal, enstrümantal ve vokal-enstrümantal tarzda icra edilirken Taşkent türküleri ise tek bir ezgisel hat içinde (tek sesli) ve defle çalınan ritim kalıpları eşliğinde vokal olarak icra edilmektedir. Sadece gelin okşama havası (Atladık Geçtik Koyağı) def kullanılmadan oğlan tarafındaki kadınlar tarafından geline hitaben seslendirilir. Bu okşama havasında oyun icra edilmemektedir. Teke yöresinde okşama, gelin ağlatma gibi gelin uğurlamalarında çalınan türküler

de icra edilmekte olup aynı şekilde Taşkent ilçesinde de gelin okşama havası, gelin kına havası (iyi oyun) adı ile türküler icra edilmektedir. Taşkent'te icra edilen *Biner Atın İyisine* adlı gelin kına havası (iyi oyun) ile Isparta yöresindeki *Leylek Gider Yuvasına* adlı kına türküsü ritmik ve söz/güfte bakımından benzerlikler göstermektedir. Bahsi geçen türkülerin kaynak kişilerden alınan ses kayıtları incelendiğinde Taşkent'te sadece defle icra edilmesine karşın Isparta yöresinde def ve kemane ile icra edildiği duyulmaktadır.

Bu çalışmada Teke yöresi ve Taşkent türkülerinin yaratım ve icra özelliklerinin yanı sıra türkülerin melodik ve ritmik özellikleri de incelenmiştir. TRT THM sözlü eserler repertuvarında kayıtlı olan 48 teke zortlatma havasının 27 tanesi Burdur; 3 tanesi Muğla; 2 tanesi Afyon; 5 tanesi Isparta; 10 tanesi Denizli ve 1 tanesi Antalya iline aittir. Bu türkülerden 3 tanesinin müzikal formu karma hava olup diğer geri kalan 45 türkü ise kırık hava formundadır. TRT THM repertuvarında kayıtlı 9/16'lık Taşkent türkülerinin hepsi (7 adet) kırık hava formundadır.

İncelenen teke zortlatma havalarının büyük çoğunluğunun (37) sahip olduğu ses dizisi, La eksenli dizi içinde Sibemol2 ve Fadiyez3 değiştirme işaretlerini barındırmakta olup La perdesinde karar vermektedir: Makamsal olarak bu 37 türkünün 12 tanesi, bir oktav (sekizli) ve bir oktavı aşan ses sahasına sahip olup hüseyni makamının özelliklerini taşımaktadır. Diğer geri kalan 25 türkü ise genellikle uşşak dörtlüsü veya hüseyni beşlisinin gerdaniye perdesine kadar genişlediği bir yapı içinde bulunmaktadır.

İncelenen teke zortlatma havalarının 9 tanesinin sahip olduğu ses dizisi, La eksenli dizi içinde Sibemol2, Fadiyez3 ve Mibekar/Mibemol değiştirme işaretlerini almakta ve La perdesinde karar vermektedir: Makamsal olarak bu 9 türkünün 3 tanesi, bir oktav (sekizli) ve bir oktavı aşan ses sahasına sahip olup gülizar makamının özelliklerini taşımaktadır. Diğer geri kalan 6 türkü ise bir oktavdan (sekizli) daha dar bir ses sahası içerisinde görüldüğünden genellikle gülizar makamı dizisinin seslerini kullanarak gerdaniye perdesine kadar genişlemektedir.

İncelenen teke zortlatma havalarının 1 tanesinin sahip olduğu ses dizisi, Si kararlı olup Fadiyez değiştirme işaretini almaktadır: Makamsal olarak pest taraftan dügah perdesini de barındırarak segâh beşlisinin gerdaniye perdesine kadar genişlediği bir yapı içinde bulunmaktadır.

Son olarak incelenen teke zortlatma havalarının 1 tanesinin sahip olduğu ses dizisi ise La kararlı olup Sibemol, Dodiyez ve Fadiyez değiştirme işaretlerini almaktadır: Makamsal olarak bir oktavlık (sekizli) ses sahasına sahip olup hicaz makamının özelliklerini taşımaktadır.

Çalışmada yer alan Taşkent türkülerinin 6 tanesinin ses dizisi ise teke zortlatmalarının çoğunlukta olduğu La eksenli dizi içindeki Sibemol2 ve Fadiyez3 değiştirme işaretlerinden oluşan ses dizisi ile aynı olup genellikle hüseyni beşlisi ve hüseyni beşlisinin gerdaniye perdesine kadar genişlediği bir yapı içinde bulunmaktadır. Geri kalan 1 türkü ise La eksenli dizide

Sibemol ve Dodiyez değiştirme işaretlerine sahip olup hicaz beşlisi içerisinde yer almaktadır.

İncelenen teke zortlatma havalarının ses sahası ise çoğunlukla bir oktav civarı olup bazı türkülerde bir oktavı aşmaktadır. 4-5 sesten oluşan türküler ise en az sayıda olandır. Taşkent türkülerinin ise bir oktavı aşmayan, çoğunlukla 5 sesten oluşan dar bir ses sahasına sahip olduğu görülmüştür.

Teke zortlatmalarında kullanılan ses aralıkları çoğunlukla ikili, üçlü, dörtlü ve beşli olarak karşımıza çıkmakta olup Taşkent türkülerinin ses aralıklarıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Teke zortlatması havalarında kullanılan ritmik yapı 9/16'lık olup sadece Burdur yöresine ait *Ispanaktan Ezel Çıkar Merdeme* adlı türkü TRT THM repertuvar kayıtlarında 9/8'lik olarak belirtilmiştir. Kanaatimiz, bu türkünün de bir teke zortlatma havası olarak 16'lık birim değerde yazılması gerektiği yönündedir. İncelenen tüm teke zortlatmalarında 9 zamanlı ritmik yapının iki farklı düzümü kullanılmıştır. Bunlardan en çok kullanılanı (39 türkü) 2+2+2+3 düzümündedir. Diğerleri ise (9 türkü) 2+3+2+2 düzümünde olduğu tespit edilmiştir. 9/16'lık ölçüdeki Taşkent türkülerinde de aynı şekilde 2+2+2+3 ve 2+3+2+2 olmak üzere iki farklı düzüm tespit edilmiştir. En çok kullanılan (5 türkü) 2+2+2+3 olup diğer geri kalan 2 türkü ise 2+3+2+2 düzüm yapısındadır. Taşkent türkülerinde kullanılan tartım kalıpları ise ikili ve üçlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kalıplar, Teke zortlatma havalarının tamamında kullanılmıştır.

Tüm bu sonuçlar neticesinde Taşkent'te icra edilen 9/16'lık ölçüdeki sallama adı verilen oyunlu müzik türünün melodik, ritmik ve oyun figürleri bakımından Teke yöresi oyunlu müzik türü olan teke zortlatmaları ile benzer olduğu tespit edilmiştir. Taşkent'te iyi oyun adı verilen türün ise sadece melodik ve ritmik yapıları itibarıyla teke zortlatmalarına benzediği; oyun figürleri bakımından ise benzerlik göstermediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte Taşkent yöre kadınları arasında defle çalınıp söylenen iyi oyun ve sallama türündeki türkülerin yöredeki icra şekli açısından Burdur'da dımıdan, Isparta'da gakgili, dattiri adı verilen havalar ile benzerlik gösterdiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ak, M. (2018). Teke adı ve yöresi üzerine. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 1019-1040.

Armağan, A. L. (2002). Tarihsel süreç içinde Teke yöresi. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, XX(32), 1-19.

Ayyıldız, S. (2013). Teke yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründe yerel çok seslilik özellikleri. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Camgöz, N. (2011). Taşkent'ten derlenen türküler ve TRT repertuarında bulunan Konya türküleri ile mukayesesi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çine, H. (2003). *Burdur'dan damlalar, folklor (halkbilimi)*. Burdur: Burdur Valiliği.

Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ekmekçioğlu, İ. (2001). *Türk halk oyunları*. İstanbul: Esin Yayınevi.

Erdem, F. (2019). *Dirmil Yörük müzik kültürü*. Ankara: Ürün Yayınları.

Ergun, L. (2023). Konargöçer yaşam müzik ilişkisi: Yörük müziği. *Yörük Çalıştayı 5, Yörükler ve Müzik*, Konya: Palet Yayınları.

Ertan, F. vd. (1974). *Taşkent'in doğuşu*. İstanbul: İrfan Matbaası.

Kaplan, A. (2019). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kocamaz, İ. (2013). *Konya ili, Taşkent ilçesi ve köyleri ağzı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kuban, D. (1993). *Batıya göçün sanatsal evreleri (Anadolu'dan önce Türklerin sanat ortaklıkları)*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Mıhlandız, N. – Şahin, M. (2015). Burdur yöresi halk oyunlarının incelenmesi. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS). Special Issue on the Proceedings of the 4th ISCS Conference – PART A,* 666-677.

Nacakcı, Z. (2013). Teke yöresi halk oyunları ezgilerinin sınıflandırılmasına yönelik müzikal analiz. *JASSS (The Journal of Academic Social Science Studies)*, 6(2), 1603-1617.

Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı I terim sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Seyirci, M. (2000). *Batı Akdeniz bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der Yayınevi.

Yalgın, R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Adana: Seyhan Basımevi.

Yönetken, H. B. (1966). *Derleme notları I.* İstanbul: Orkestra Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Likya medeniyeti. https://likyayolu.ktb.gov.tr/TR-236122/likya-medeniyeti.html

(Erişim: 25.09.2024)

URL-2: Tarihçe. https://taskent.bel.tr/belediyemiz.php?seo=tarihce

(Erişim: 25.09.2024)

URL-3: Taşkent folklor örnekleri 1 (iyi oyun). https://www.youtube.com/watch?v=5T5cFJ-byyw

(Erişim: 27.09.2024)

URL-4: Konya Taşkent yöresinin halk oyunları (sallama). https://www.youtube.com/watch?v=EK5n-K5Uf2M

(Erişim: 27.09.2024)

Extended Summary

This study is based on the basic thesis that when the cultural structures of the regions determined within administrative borders are taken into consideration, acculturation knows no borders and influences the musical tradition of the regions. Therefore, although Taşkent district of Konya province is within the administrative borders of Central Anatolia Region, its geographical proximity to the Mediterranean region and being a Yoruk-Turkmen settlement are the features that shape the music tradition of the district culturally. In this respect, the fact that the music tradition of Taşkent shows similarities with the music tradition of Teke region, which is one of the main settlement areas of Yoruk-Turkmen communities, in terms of melodic, rhythmic and dance figures reveals the importance of the cultural boundaries of the regions as opposed to administrative boundaries. Although there are many publications on the music cultures of the Teke region, Although there are many publications on the music culture of the Teke region, there is no study comparing the folk songs of Taşkent with the folk songs of the Teke region. Since the similarities and differences between Konya/Taşkent folk songs and "teke zortlatması" folk songs in terms of creation, performance and melodic-rhythmic features are not known, it was aimed to compare the“iyi oyun” (düz oyun), “sallama”, “gelin okşama” and “gelin kına havası” folk songs with 9/16 meter performed in Taşkent and "teke zortlatması" folk songs in Teke region in terms of the mentioned features and to determine their similarities and differences. For this purpose, folk songs were examined under the headings of creation, performance and melodic/rhythmic features. Under the heading of creation and performance features, answers were sought to questions such as who (women-men), where, when and how the folk songs were performed, whether there was individual or collective performance, the instruments used, whether there was a dance accompanying the melodies, if there was, the way these dances were played, etc. Under the heading of melodic/rhythmic features, the musical form, final tone, sound width, scale, intervals used, rhythmic structure, used rhythm patterns and modal structures of the folk songs were comparatively examined. In this study, 7 folk songs in the TRT THM repertoire, belonging to Taşkent district of Konya province with 9/16 meter and 48 vocal/vocal-instrumental teke zortlatma folk songs in the Teke region provinces of Burdur, Antalya, Denizli, Afyon, Isparta, Muğla were compared and analysed in terms of creation, performance and melodic and rhythmic characteristics.

When the folk songs of Taşkent and Teke zortlatmas of Teke region are evaluated in terms of their creation and performance characteristics, we come across a music genre with dance in both regions. In Taşkent, the dances accompanying the folk songs in 9/16 measure are called "iyi oyun" and "sallama" in the region, and the figures of the dance called "iyi oyun" differ from the teke zortlatma dances. The “İyi oyun” is performed by women alone, accompanied by flat figures, with an embarrassed expression on the face, arms up, snapping the fingers and slowly drawing a circle. Despite the similarity in the rhythmic structure of the dance, it does not resemble the teke zortlatma dances in terms of its figures. "Sallama" dance is played between two people. This dance, which is performed by both men and women among themselves, is played with mutual small jumps and shaking. The figures and rhythmic structure of this dance are similar to the teke zortlatma folk songs. Teke zortlatma dance figures are inspired by the movements of male goats during their mating period and are uniform. These dances with different melodies are performed by men and women together, only by women or only by men. In Taşkent, none of the dances, including sallama, are performed by men and women together. Taşkent folk songs are played, sung and danced only at weddings, in women's entertainments with zilli defs and in men's entertainments. The musical tradition of the Teke region is generally performed with instruments such as kaval, cura, sipsi, üçtelli bağlama and drum and zurna at weddings, conversations and entertainments and during sheep grazing. While Teke zortlatma folk songs are usually performed individually except for yaren conversations, Taşkent folk songs are mostly played and sung together by performers consisting of two-three people at weddings. In teke zortlatma folk songs, local polyphony elements are observed especially in the tuning systems and performance styles of three-stringed and two-stringed baglamas. In Taşkent folk songs,

on the other hand, no polyphony element is observed since no other instrument other than the def is played. While teke zortlatma folk songs are performed in vocal, instrumental and vocal-instrumental styles, Taşkent folk songs are performed vocally accompanied by rhythm patterns played with monophonic and def.

In this study, the creation and performance characteristics of the Teke region and Taşkent folk songs as well as the melodic and rhythmic characteristics of the folk songs were examined. Of the 48 teke zortlatma folk songs recorded in the TRT THM verbal folk song repertoire, 27 belong to Burdur; 3 to Muğla; 2 to Afyon; 5 to Isparta; 10 to Denizli and 1 to Antalya. The musical form of 3 of these folk songs is "karma hava" and the remaining 45 folk songs are in the "kırık hava" form. All of the 9/16 Taşkent folk songs recorded in the TRT THM repertoire (7 songs) are in the "kırık hava" form. Of the 37 examined teke zortlatma folk songs, 12 have a modal range of one octave or more than one octave and have the characteristics of the hüseyni maqam. The remaining 25 folk songs are generally in a structure where the uşşak quartet or hüseyni quintet extends to the gerdaniye sound. Three of the 9 teke zortlatma folk songs examined in terms of maqam have a sound range of one octave or more than one octave and have the characteristics of the gülizar maqam. The remaining 6 folk songs are seen in a sound range narrower than one octave and generally use the sounds of the gülizar maqam scale and expand to the gerdaniye sound. Finally, 1 teke zortlatma folk song, which was analysed in terms of maqam, has a sound field of one octave and has the characteristics of the hicaz maqam. Of the 7 Taşkent folk songs included in the study, 6 of them have hüseyni quintet and a structure in which the hüseyni quintet expands to the gerdaniye voice. The remaining 1 folk song is included in the hicaz quintet. The sound field of the examined teke zortlatma folk songs is mostly around one octave, and in some folk songs it exceeds one octave. The folk songs consisting of 4-5 sounds are the least numerous. It has been observed that Tashkent folk songs have a narrow sound field, mostly consisting of 5 sounds, not exceeding one octave. The vocal ranges used in Teke zortlatması folk songs are mostly binary, triple, quadruple and quintuple, and it is seen that they are similar to the vocal ranges of Taşkent folk songs. In all the examined teke zortlatma folk songs, two different patterns of the 9-beat rhythmic structure were used. The most commonly used of these (39 folk songs) is the 2+2+2+3 pattern. The others (9 songs) were found to be in 2+3+2+2 pattern. Similarly, in Taşkent folk songs in 9/16 meter, two different patterns were found as 2+2+2+3 and 2+3+2+2. The most used (5 folk songs) is 2+2+2+3 and the remaining 2 folk songs are in 2+3+2+2 pattern structure.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.08.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 28.02. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1533896
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 551-566.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇAY VE SİMİT KÜLTÜRÜNÜN TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI

♦

THE REFLECTIONS TO TURKISH PAINTING ART OF TEA AND BAGEL CULTURE

Semih BÜYÜKKOL*

ÖZ: Türk mutfak kültürünün önemli unsurlarından biri olan çay ve simit, kolaylıkla tüketilebilme özelliğinin yanı sıra sosyo-kültürel açıdan paylaşmak, iletişim kurmak, ağırlamak, dostluk ve konukseverlik gibi sembolik yönüyle de toplumsal yaşamda yeri doldurulamayan önemli ve değerli anlamlar taşımaktadır. Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; sanatçıların, Anadolu insanının yaşam tarzını, maddi, manevi kültürel değerlerini ve Türk mutfak kültürünün önemli ögelerinden olan çay ve simidi farklı tarzlarda ve tekniklerde sıklıkla eserlerine yansıttıkları dikkat çekmektedir. Türk toplumunda sosyokültürel açıdan önemli bir yere sahip olan çay ve simit konusunu ele alan Türk resim sanatçılarının eserlerini estetik açıdan analiz ederek, nasıl yorumladıklarını göstermeye çalışmak, araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Ayrıca konu bağlamında çok fazla araştırmanın bulunmaması, bu çalışmanın ilerideki araştırmalara kaynak olması açısından önemli olabileceği düşünülmektedir. Çalışma kapsamında nitel araştırma yöntemi kullanılmış, konuyla bağlantılı yazınsal kaynaklar taranarak, farklı dönemlerdeki ressamların konuyu yansıtan en çapıcı eserleri üslup, teknik, renk, kompozisyon gibi özellikleri doğrultusunda incelenmiş ve estetik analizleri yapılarak, sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çay, Simit, Kültür, Resim, Türk Resim Sanatı

ABSTRACT: *Tea and simit, which are one of the important elements of Turkish culinary culture, are easy to consume, as well as socio-culturally; It carries important and valuable meanings that cannot be replaced in social life with its symbolic aspects such as sharing, communicating, hosting, friendship and hospitality. When we look at the history of Turkish painting; The artists describe the lifestyle of the Anatolian people, their material and spiritual cultural values, and tea and bagels, which are important elements of Turkish culinary culture; It is noteworthy that they often reflect different styles and techniques in their works. The main purpose of the research is to analyze the works of Turkish painting artists from an aesthetic perspective and try to show how they interpret the subjects of tea and bagels, which have an important socio-cultural place in Turkish society. In addition, since there is not much research on the subject, it is thought that this study may be important as a source for future research. Qualitative research method was used within the scope of the study, by scanning literary sources related to the subject, the most striking works of painters from different periods reflecting the subject; It was examined in terms of its features such as style, technique, color and composition, and an attempt was made to reach a conclusion by making aesthetic analysis.*

Keywords: *Tea, Bagel, Culture, Painting, Turkish Painting Art*

* Doç. Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü/Antalya-semihbuyukkol@gmail.com (Orcid: 0000-0003-0530-9931)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Yiyecek ve içecekler, sosyo-kültürel anlamı olan önemli kültür öğeleri arasında yer almaktadır. Yaşamın devamlılığı için gerekli olan yeme ve içme eylemi, çoğu zaman bireyin diğer insanlarla etkileşimini sağlayarak, sosyalleşmesinde önemli bir katkı sağlamaktadır. Toplumun kendine has gündelik yaşam tarzının yanı sıra içinde bulunduğu coğrafyanın toprak ve iklim yapısı da yeme-içme kültüründe önemli bir yere sahiptir (akt. Güneş, 2012: 234, 235). Bu bağlamda, Anadolu coğrafyası da gerek köklü geçmişi gerekse verimli toprakları sayesinde zengin bir yeme, içme kültürüne sahip olup, dünyanın benzer bölgeleri arasında yer almaktadır. Anadolu'da yeme, içme sadece beslenme amaçlı olmayıp, aynı zamanda sosyal düzenin oluşmasında önemli bir kültürel unsur olup, bu kültür etrafında oluşan geleneklerin aynı zamanda sembolik anlamları da bulunmaktadır (Güneş, 2012: 235).

Çay yapraklarının kaynatılmasıyla elde edilen kırmızı renkli, hoş kokulu çay içeceğinin anayurdunu Yukarı Birmanya, Güneydoğu Çin ve Orta Vietnam arasında kalan bölgeler oluşturmaktadır. Tepe tomurcuklarından elde edilen en iyi çayın, siyah ve yeşil çay olmak üzere iki çeşidi bulunmakta ve her ikisi de aynı bitkiden elde edilmektedir. Ayrıca çay pişirip satan kişiye çaycı, çay, kahve gibi sıcak içeceklerin hazırlandığı yerlere de çay (kahve) ocağı, çayhane denmektedir (Anonim, 1990: 160).

Çayın tarihçesine bakıldığında; Çin'den Japonya'ya yayıldığı, 17.yy'da Avrupa'ya ve İngiltere'ye; 19. ve 20.yy'da Rusya, Seylan, Anadolu, Brezilya ve ABD'de de üretilmeye başlandığı ve Osmanlı Devleti'nde de ilk üretimin Tanzimat Dönemi'nde yapıldığı bilinmektedir (akt. Erşahin, 2021: 56). Türkiye'de ise Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yapılan incelemeler neticesinde Rize ve Artvin civarlarında çay yetiştirilebileceği anlaşılmıştır (Anonim, 1986: 2599).

Türklerin ilk defa 19. yüzyılda çayla tanıştığı bilgisi, farklı ülkelerde çayı içen yazarların yazdığı eserlerden anlaşılmaktadır. Bu eserlerden biri, 1879'da Basra Valisi Hacı Mehmet İzzet Efendi tarafından yazılan Çay Risalesi olup, bu risalede; kendisinin çay tiryakisi olduğunu ve çayın sağlığa yararlı bir içecek olması sebebiyle sıklıkla tüketilmesi gerektiğini tavsiye etmektedir. Birçok kaynakta ise Türklerin çay içeceğiyle, Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da tanıştığı ve çayı ilk defa içen Türk'ün de Hoca Ahmet Yesevi olduğu ifade edilmektedir (akt. Güneş, 2012: 235).

Türkiye'de çay tüketimi her ne kadar uzun bir geçmişe sahip değilse de toplumsal yaşamda yeri doldurulamayan önemli bir kültürel değer olarak görülmekte ve bilhassa siyah çay en fazla içilen içecekler arasında yer almaktadır. Her on Türk'ten dokuzunun sıklıkla içtiği çayın farklı hazırlanma yöntemleri bulunsa da Türk usulü çay, kavrulmuş siyah toz çay ile demlenmekte, demlemede çaydanlık veya semaver ve demlik kullanılmakta

ve ince belli küçük bardaklarla içilmektedir. Türk kültürüne çok çabuk uyum sağlayan çayın, üretilmesinden tüketilmesine kadar birçok düşünsel zenginlik kazandığı görülmektedir (Güneş, 2012: 235, 237). Örneğin; tavşankanı, paşa çayı, çayhane, çay ocağı gibi kavramlar ile çay içerken kullanılan ince belli cam bardak, çay kaşığı, çay tabağı, semaver gibi kelimeler Türk toplumunun kültürünü ifade eden unsurlar içerisinde sayılabilmektedir. Günün her vaktinde rahatlıkla tüketilebilen çayın, insanları sosyokültürel açıdan birleştirici özelliğe sahip olması, zaman içinde farklı anlamlar kazanarak, ihtiyaçtan ziyade alışkanlığa dönüşüp, insanları fizyolojik ve psikolojik açıdan rahatlatarak, sosyokültürel açıdan paylaşmak, bir araya gelmek, iletişim kurmak, ağırlamak gibi anlamlar kazanarak, Türk kültürünün örf ve adetlerine yansıdığı, Türk kültürünün önemli bir unsurunu temsil ettiği görülmektedir (Erşahin, 2021: 56, 60, 64).

Dostluk ve konukseverliğin sembolü olan çay sayesinde gündelik yaşam bu içecek etrafında şekillenirken (Güneş, 2012: 238), çay içme kültürü ve çay içilen yerler, bireylerin sohbet etmelerine imkân sağlamaktadır. Çayın içildiği kafeteryalar, çay ocakları gibi yerler sohbet etme, tanışma ve gündeme dair konular hakkında bilgilenme mekânları olarak görülmektedir (Çalışır vd., 2019: 56).

Türk yemek kültürünün önemli unsurlarından biri de simit olup, çoğunlukla üzeri susamlı, halka şeklinde yapılan çörek olarak tanımlanmaktadır (Anonim, 1986: 10544), Simit kelimenin kökeniyle ilgili kesin bir bilgi olmasa da bazı araştırmacılar, Farsça beyaz anlamına gelen sepid kelimesinden geldiğini ve İran'da beyaz undan yapılmış, ortası delik çöreğe bu ismin verildiğini, Arapça semiz veya semid sözcüğünden türediğini ifade etmektedir (akt. Tikbaş Apak, 2022: 1299). Simit, Türk kültüründe her zaman önemli ve değerli bir niteliğe sahip olup, günümüzde kandil simidi, susamlı, susamsız, peynirli, zeytinli simit gibi birçok çeşidi bulunmaktadır (akt. Özbay, 2020: 671). Simit, seyyar simitçiler tarafından baş üstünde tablalarda ya da camlı el arabalarında sokak sokak gezilerek satıldığı gibi fırınlarda da satılmaktadır.

Türk kültürünün ve folklorunun önemli unsurlarından birisi olan simidin başlangıcı 16. yüzyıla dayanmakta ve ilk zamanlar simit ununun pahalı olması ve İstanbul'da tüketilmesi sebebiyle İstanbul kökenli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde, İstanbul haricinde Balkanlarda da simide rastlanıldığı ifade edilmekte ve bu sebepten dolayı simit, İstanbul ve Balkanlara ait bir yiyecek olarak tanımlanmaktadır. Balkanlarda gjevrek veya djevrek diye tanınan simit, 1930'lu yıllardan sonra büyük olasılıkla Balkan göçmenlerinin İzmir nüfusunun çoğunluğunu oluşturmasıyla İzmir'de gevreğe dönüşmüştür. 16. ve 17. yüzyıllarda "araba tekerleği kadar" simid-i halkanın yapıldığı, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de küçük "hurda simitler" in yaygınlaştığı bilinmekte (Dikkaya, 2011: 76) ve simit ifadesine ise ilk kez on sekizinci yüzyıl kaynaklarında rastlanıldığı, daha sonraları susamlı simit, Anadolu sarması, sütlü simit gibi adlarla da ifade edildiği görülmektedir (akt. Tikbaş Apak, 2022: 1299).

Türk toplumuna ait yemek kültürünün önemli bir sosyal simgesi olan simit, sosyal ilişkilerde ve sosyal paylaşımda önemli bir yer tutmaktadır (akt. Dikkaya, 2011: 72). Simit, açlık bastırmada pratik çözüm olarak tercih edilmekte ve pazar kahvaltılarının vazgeçilmezi olarak masada yerini almaktadır. Özelikle sabahın erken saatlerinde işe giden insanlar kahvaltı yerine, iş yerinde simit, poğaça gibi yiyecekleri tercih etmektedir (akt. Özbay, 2020: 671, 675).

Türk resim sanatı tarihine bakıldığında; sanatçıların farklı dönemlerde, Anadolu insanının yaşam tarzındaki geleneklerini, maddi / manevi kültürel değerlerini ve Türk mutfak kültürünün önemli ögelerinden olan çay ve simidi farklı üslup, teknik ve eğilimler doğrultusunda sıklıkla eserlerine yansıttıkları görülmektedir.

Türk toplumunda sosyokültürel açıdan değerli bir unsur olan çay ve simit konusunu ele alan Türk resim sanatçılarının eserlerini estetik açıdan analiz ederek, nasıl yorumladıklarını göstermeye çalışmak, araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Ayrıca konu bağlamında çok fazla araştırmanın bulunmaması, bu çalışmanın ilerideki araştırmalara kaynak olması açısından önemli olabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışma kapsamında nitel araştırma yöntemi kullanılmış, konuyla bağlantılı kitap, dergi, makale gibi yazınsal kaynaklar taranarak, farklı dönemlerdeki ressamların konuyu yansıtan en çapıcı eserleri üslup, teknik, renk, kompozisyon gibi özellikleri doğrultusunda incelenmiş ve estetik analizleri yapılarak, sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çay ve Simit Kültürünün Türk Resim Sanatına Yansımaları

Türk resim sanatının farklı dönemlerinde sanatçıların, toplumun sosyo-kültürel yapısından, yaşamına dair maddi ve manevi değerlerinden yola çıkarak, farklı üslup ve tarzlarda eserler ürettiği bilinmektedir. Yapılan bu eserlere bakıldığında, geleneksel Türk mutfak kültüründe değerli bir unsur olan çay ve simide de yer verildiği ve özellikle bu yiyecek ve içeceğin insanları sosyo-kültürel açıdan birleştirme, bir araya getirme, iletişim kurma, ağırlama gibi sembolik anlamlarına vurgu yapılarak, yorumlandığı görülmektedir.

18. yüzyılın başından itibaren Avrupa'yla ilişkilerin başlaması, Türk insanının batılı yaşam tarzına ayak uydurma isteği, yenilikçi reform hareketleri Türk sanatçısını da etkilemiş, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun'u takiben açılan Harbiye ve Bahriye gibi askeri okullardan mezun olan öğrencilerin eğitim amaçlı yurtdışına gönderilmesi, Türk resim sanatının batılı bir tarz ve nitelik kazanmasını sağlamıştır. Ferik İbrahim Paşa, Eyüplü Cemal ve Halil Paşa, Hüsnü Yusuf, Ferik Tevfik Paşa, Osman Nuri Paça, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza gibi erken dönem sanatçı grubu, geleneksel Türk resmiyle (minyatür), batı anlamındaki çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil etmiştir (Başkan, 1994: 5, 12, 13).

Askeri okul çıkışlı ressamlar geleneğinin üçüncü kuşağı içinde yer alan Hoca Ali Rıza gerek mütevazı kişiliği gerekse sayısız eserleriyle resim sanatının yaygınlaşmasında önemli rol oynayan bir sanatçı olmuştur (Öndin, 2022a: 7). Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyyid ve Şeker Ahmed Paşa'dan oluşan birinci asker ressamlar grubuyla, Türk izlenimcileri arasında bir köprü oluşturan Hoca Ali Rıza, eserlerindeki cesur renk kullanımı ve yenilikçi yaklaşımı sayesinde Türk resim sanatının gelişmesinde önemli katkıları olmuştur (Tansuğ, 2008: 73).

Ayrıca sanatçının günümüzde yıkılmış olan tarihsel yapıları, cezve, fincan, çay bardağı, semaver, nargile gibi eski kahvehane eşyalarını, titiz bir incelikle resimlerine aktarmış olması, eserlerine belgeleyici bir özellik kazandırırken, kültürel değerlerin unutulmamasını da sağlamaktadır (Renda vd., 1993: 33, 34).

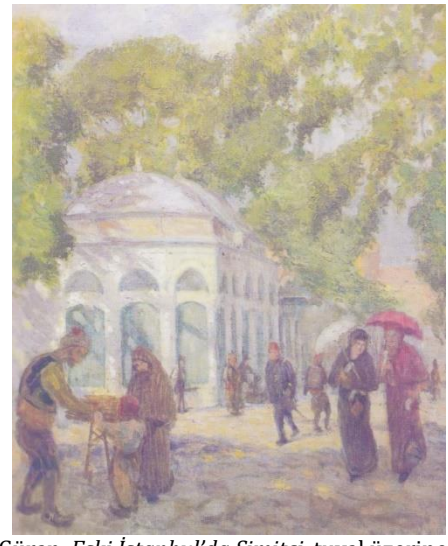
Görsel 1: Hoca Ali Rıza, *Pembeli Ev*, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 100 cm., Özel Koleksiyon (Öndin, 2022a: 34).

Hoca Ali Rıza tarafından yapılan *Pembeli Ev* (Görsel 1) isimli eserinin sol tarafında abidevi çınar ve selvi ağaçların yer aldığı çay bahçesinde nargile ve çay içerek denizi seyreden insanlar, sağ tarafında ise iki katlı cumbalı bir yalının olduğu boş sokakta, tablasındaki simitleri satmaya çalışan seyyar simitçinin, İstanbul'un eşsiz manzarası eşliğinde realist bir tarzda tasvir edildiği görülmektedir. Kompozisyonun merkezine doğru uzanan perspektifin kaçış noktası izleyicinin bakışlarını boğaza ve yelkenli kayıklara doğru çekerken, denizin ve gökyüzünün maviliği ile ağaçların yeşilliği, ön plandaki evlerin sarı, kırmızı ve turuncu renkleriyle kontrastlık oluşturmaktadır. Sanatçının büyük bir ustalıkla kendine has lirik bir görsel dili tercih ettiği eserinden de anlaşılacağı üzere eski İstanbul yaşamında insanların sosyalleşmek için tercih ettiği mütevazi çay bahçelerinin vazgeçilmez bir parçası olan çay ve simidin çok eskilere dayanan kültürel bir değer olduğu görülmektedir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti içinde yer alan asker temelli sanatçılardan sivil kuşağa geçiş, *Çallı Kuşağı* olarak adlandırılan izlenimci

ressamlarla olmuştur. 1910 yılında Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra sanat eğitimi için yurtdışına gönderilen ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914 yılında yurda geri dönerek akademinin öğretim kadrosunda görev alan grup üyeleri, gelecek neslin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran gibi isimlerden oluşan bu grup, aynı zamanda modernleşme sürecinin de başlangıcını oluşturmuştur (Renda vd., 1993: 51).

Hikmet Onat, Avni Lifij ve Nazmi Ziya Güran'dan oluşan "İstanbul Ressamları" grubu içinde Empresyonist tekniğinden ayrılmayan, bunu başarılı bir şekilde ortaya koyan (Berk ve Turani, 1981: 37) ve bir İstanbul ressamı olarak bilinen Nazmı Ziya Güran, şehrin mahallelerini, sokaklarını, sokaktaki yaşamı, bahçeleri, kırsal alanları, limanları, denizdeki tekne ve yelkenlileri kısacası İstanbul'un güzelliklerini büyük bir hayranlıkla tuvallerine aktarmıştır (Öndin, 2022b: 57, 60).



Görsel 2: Nazmi Ziya Güran, *Eski İstanbul'da Simitçi*, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm., Özel Koleksiyon (Öndin, 2022b: 80).

Nazmi Ziya Güran'a ait *Eski İstanbul'da Simitçi* (Görsel 2) adlı eserde, İstanbul'un simgelerinden büyük çınar ağaçlarının ve tarihi yapıların yer aldığı meydanda şemsiyeli zarif kadınların, üniformalı askerlerin, sokak kenarında açtığı tezgahlarda satış yapanların yanı sıra ön planda simitçiden çocuğu için simit alan bir kadının empresyonist tarzda yorumlandığı görülmektedir. Kompozisyonun sağ tarafına doğru uzanan yolun çizgisel perspektif açısı ile renk perspektifi resme derinlik katarken, izlenimciliğe ait renk anlayışı ve ışığın nesneler, figürler üzerindeki kullanımı çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Kalabalık tarihi meydanlarda, sokaklarda dolaşarak satış yapan seyyar simitçiler, İstanbul yaşamına dair kültürel bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şeref Akdik, eserlerinde ışık-gölgeye, perspektif ve anatomiye önem vermesine karşın geleneksel-gerçekçi anlayıştan uzaklaşarak, figür ve biçimlerin doğal gerçekliğini sade, gösterişten uzak ve parlak, açık tonlu renklerle yansıtan (Başkan, 1994: 91), suluboya tekniğiyle yapmış olduğu peyzaj çalışmalarında izlenimciliğin renk anlayışı ve ışık-gölge kullanımıyla hacimsel arayışlarını ve sağlam yapı kaygısını birleştiren bir sanatçı olmuştur (Arslan, 2008: 55).

Görsel 3: Şeref Akdik, *Çay Bahçesi*, 1961, sunta üzerine yerleştirilmiş tuval üzerine yağlıboya, 27 x 34 cm (URL-1).

Şeref Akdik'in yapmış olduğu *Çay Bahçesi* (Görsel 3) isimli eserde, deniz kenarındaki ağaçlıklı bir çay bahçesinde oturan kalabalık insan topluluğunun çaylarını yudumlarken, sohbet etme anlarından bir kesitin yansıtıldığı görülmektedir. Denizin ve insanların oluşturduğu yataylık, ağacın dikeyliğiyle dengelenirken, ağırlıklı olarak kullanılan canlı, parlak renkler ve ışık değerleri resimde dinamik bir yapı oluşturmaktadır. Sanatçı, kentsel yaşamdaki modernleşmeyle birlikte insanların sosyalleşme alanları içerisinde önemli bir yere sahip olan çay bahçelerinde, insanların bir arada oturup, çaylarını içerken sohbet etme anlarını, çay bahçelerinin tanışma, buluşma, iletişime geçme, iletişimi devam ettirme gibi yönlerine dikkat çekerek, çarpıcı bir şekilde yansıttığı görülmektedir.

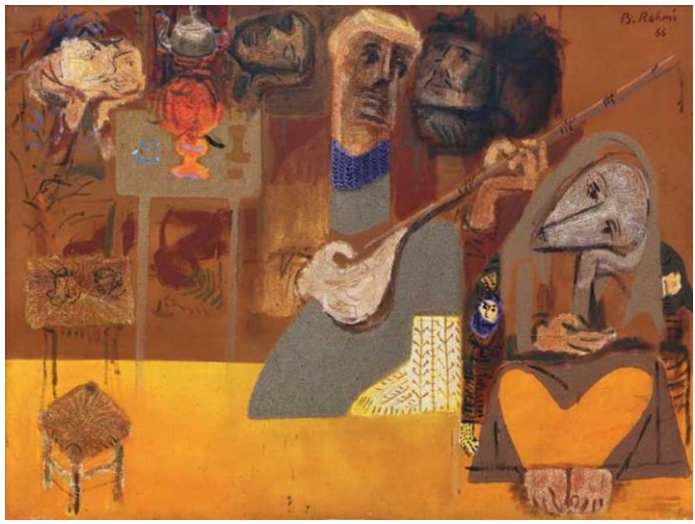
Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu olmak üzere beş ressam ve bir heykeltraş tarafından 1933 yılında İstanbul'da kurulan D Grubu; Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra gelen grubun çıkış noktası, izlenimci eğilimleri reddederek, kompozisyonu kübist ve konstrüktivist anlayışlardan yola çıkarak, sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmak olmuştur (Tansuğ, 1991: 179, 181). D Grubu, sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Dikmen, Eşref Üren, Hakkı Anlı, Sabri Berkel gibi sanatçıların katılımıyla sayıları artmış ve yeniliklere uyum sağlayarak, kişilik değeri ağır basan çalışmalara imza atmıştır (Renda vd., 1993: 79).

Sabri Berkel, sanatın temel tasarım ve düzen ilkelerine bağlı kalarak, kübist çözümlemenin biçim ve düzenleme yönünü araştırıp, eserlerine uyarlayan (Erzen, 2008: 209), kompozisyonlarında; doluluk ve boşluğun uyumuna, çizgi çeşitliliğinin dengesine, sıcak-soğuk renklerin dağılımına önem veren bir sanatçı olmuştur (Berk ve Turani, 1981: 113).

Görsel 4: Sabri Berkel, *Simitçi ve Şerbetçi*, karton üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm (URL-2).

Sabri Berkel tarafından yapılan *Simitçi ve Şerbetçi* (Görsel 4) isimli eserde, güğüm ve bardaklığıyla şerbetçi ve başının üstünde simitlerin bulunduğu tabla, omuzunda tabla ayaklığıyla simitçi figürünün geometrik formlardan meydana gelen yorumu görülmektedir. Resmin tüm yüzeyini kaplayan yatay, dikey, diyagonal, dairesel çizgilerin dengeli uyumu ve açık mavi rengin, sıcak renklerin ağırlıklı kullanıldığı iki figürün geri planında yer alması, hareketli ve dinamik bir yapı oluştururken, konuyu ön plana çıkartmaktadır. Sabri Berkel'in, Türk mutfak kültürünün önemli unsurları olan şerbet ve simidi dolaşarak satan seyyar simitçi ve şerbetçi figürlerini, geleneksel kıyafetleri ve eşyalarıyla birlikte yansıtarak, unutulmaya yüz tutmuş mesleklere dikkat çektiği görülmektedir.

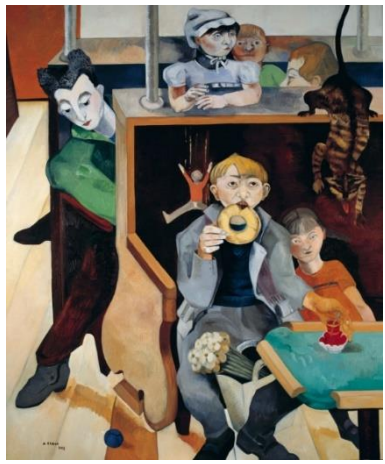
Anadolu insanının yaşamına dair önemli kültürel ve geleneksel değerler üzerine yoğunlaşan, halkın üretmiş olduğu kilim, heybe, çorap gibi işlere, sanatçı gözüyle bakan ve onlardan derlediği biçimlerle çağdaş bir sanat görüşü arasında bağlantılar kuran Bedri Rahmi Eyüboğlu, birbirini besleyen bir çok alandan yararlanarak, Türk resmine yeni bir bakış açısı getirmiştir (Renda vd., 1993: 77).



Görsel 5: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Sarı Saz Çorum*, tuval üzerine karışık teknik, 122 x 183 cm (Özel, 1992: 90).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yapmış olduğu *Sarı Saz Çorum* (Görsel 5) isimli eserde, geleneksel Anadolu yaşamında halkın bir araya gelip, ozanların bağlama eşliğindeki türkülerini dinleyerek, sohbet edip, sosyalleştikleri aşık kahvehanesinden bir kesit yansıtılmaktadır. Kompozisyonun merkezi planında elinde bağlamasıyla oturan bir ozan, geri planda ikisi masa etrafında olmak üzere üç figürle, sağ ön planda başka bir figür görülmektedir. Öndeki iki figürün dikeyliği, mekanın yatay bir şekilde ikiye bölünmesiyle ve arkadaki figürlerin yan yana dizilmesiyle oluşan yataylık hissiyle dengelenmektedir. Resimde ağırlıklı olarak kullanılan okra sarısı, kızıl kahve, turuncu gibi sıcak renkler, mavi ve gri renklerin soğukluğuyla kontrastlık oluşturarak tüm dikkatleri halk ozanı üzerine çekmektedir. Resimde ozanın motifli çorabı, Anadolu el dokumasına bir örnek oluştururken, kahvehane kültürüne ait tabureler, semaver, demlik, ince belli çay bardakları gibi objeler de dikkat çekmektedir.

1940 sonrasında, Türk resim sanatında gruplaşmaların giderek azaldığı, bireysel çıkışların önem kazandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde yöresel eğilimler güçlenip, doğa ve insan gerçekliğine dayalı çalışmalar ön plana çıkarken aynı zamanda soyut resim de gündeme gelmeye başamıştır (Renda vd., 1993: 99).



Görsel 6: Neş'e Erdok, *Kadıköy Vapurunda Sabah*, 1995, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 150 cm (Ergüven, 1997: 224).

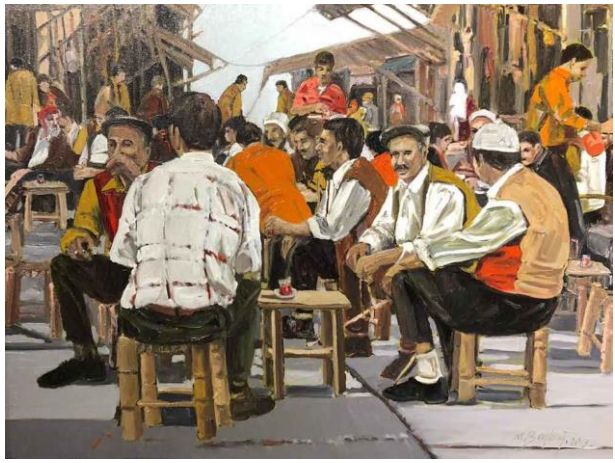
Toplumsal konulu figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olan Neş'e Erdok'un eserlerini, genellikle her gün karşılaşılan engelliler, hastalar, çocuklar, sokak satıcıları gibi toplumun yoksul ve alt kesimine ait insanların soft renk uyumları içindeki görünümleri ve ruh halleri oluşturmaktadır (Arslan, 2008: 468).

Neş'e Erdok'un *Kadıköy Vapurunda Sabah* (Görsel 6) isimli resminde, İstanbul'un kalabalık yoğunluğunda yaşam mücadelesi veren insanların daha hızlı ulaşım sağlamak için tercih ettiği vapurdaki hallerinden bir kesit yansıtılmaktadır. Toplumsal duyarlılık içinde ele alınan çok figürlü kompozisyonda, koltukta oturup, çay eşliğinde simidini yiyen bir genç, yanında omuzuna yaslanmış uyuklayan bir çocuk, arkada oyuncak kuklasıyla oynayan bir kız ve yetişkin bireylerle, bir kedi figürü görülürken, farklı yönlere bakan insanlar günlük yaşam içersinde sürekli karşılaşılan karakterleri temsil etmektedir. Sıcak-soğuk renklerin pastel tonlarından oluşan renk düzeninde özellikle koyu kahve renklerin hakim olduğu koltuklar, aydınlık yüzlü figürlerin ruhsal yönlerini ön plana çıkartmaktadır. Toplumsal yaşamdaki insan manzaralarından bir kesitin sunulduğu resimde, güne yeni başlayan insanların koşuşturma içerisinde kahvaltı olarak çay ve simidi tercih ettiği görülmektedir.

Eserlerinde Anadolu kültürüne ait konuları yöresel bir duyarlılık içinde ele alarak, geleneksel gölge oyunlarındaki Karagöz betimlemesine benzer şekilde profilden resmedilmiş iri, badem gözlü figür tarzıyla yorumlayan Nuri Abaç, Türk resim sanatı tarihinde fantastik-gerçeküstücü anlayışın önemli bir temsilcisi olmuştur (Özsezgin, 1998: 7). Resimlerinde restoranlar, pazar yerleri, balıkçılar, küçük esnaflar, çay bahçeleri, deniz taşıtları gibi toplumsal konuları belli bir mizahla yorumlamıştır (Rona, 2008: 21, 22).

Görsel 7: Nuri Abaç, *İki Kadın*, 47 x 35 cm (URL-3).

Nuri Abaç'ın, *İki Kadın* (Görsel 7) isimli eserinde dikiş diken bir kadın ile ona çay ikram eden başka bir kadın yer almaktadır. İki kadın da yerel kıyafetleri içerisinde tıpkı geleneksel Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarındaki figürlerin el ve kol hareketlerine benzer bir tarzda, yüzler profilden, gözler ise oldukça büyük resmedilmiştir. Resimde, kırmızı, beyaz renkli zemin üzerinde iki hilalin bulunduğu, geometrik formlarla süslenmiş bir kapı ile sol tarafında saksıda bir bitki görülmektedir. Resim, geleneksel gölge oyunlarında olduğu gibi sanki bir perde üzerinde oynanıyormuşçasına bir etki yaratırken, gelen misafire çay ikram etme kültüründen bir kesit yansıtmaktadır.



Görsel 8: Mehmet Başbuğ, *Kahvehane*, tuval üzerine akrilik boya, 80 x 60 cm (URL-4)

Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Mehmet Başbuğ'un *Kahvehane* (Görsel 8) isimli resminde, sokak kahvehanelerine boş vakitlerinde giderek, çay içen, sohbet eden insanlara dair bir izlenimin

yansıtıldığı görülmektedir. Plastik açıdan oldukça zengin değerlere sahip olan bu resimde, kırmızı, turuncu, okra sarısı, beyaz, gri renkler ağırlıklı olarak yüzey üzerinde çarpıcı ve dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Kompozisyonun ön planında oturan kalabalık insan grubu her ne kadar durağan bir etki yaratsa da renklerin yüzey üzerindeki lekesel dağılımı, ışık-gölgenin zemin üzerindeki hareketliliği ve yapılardaki ahşap çıkmaların diyagonal yapısı tam tersi bir etki yaratmaktadır. Resimde, Anadolu'daki kahvehane kültürüne ait küçük ahşap tabureler, sehpalar, ince belli cam bardaklar gibi eşyaların yanı sıra zorlu yaşam şartlarıyla mücadele eden insanların yorgunluğu, düşünceli, dalgın duruşları ve ruh halleri etkili bir şekilde yansıtılmaktadır.

Sonuç

Türk toplumuna ait yeme, içme kültürünün önemli unsurlarından biri olan çay ve simidin, günün her saatinde kolaylıkla ulaşılıp, tüketilebilmesinin yanı sıra sosyokültürel açıdan paylaşmak, bir araya gelmek, iletişim kurmak, ağırlamak gibi önemli anlamlara da sahip olduğu ve zaman içerisinde bu yönünün Türk kültürünün örf ve adetlerine yansıdığı görülmektedir.

Türk resim sanatı tarihinde sanatçıların, toplumun sosyo-kültürel yapısından, yaşamına dair maddi ve manevi değerlerinden yola çıkarak, farklı teknik ve tarzlarda eserler yaptığı bilinmektedir. Yapılan bu eserlerde, geleneksel Türk mutfak kültüründe değerli bir unsur olan çay ve simide de yer verildiği, insanları sosyo-kültürel açıdan birleştirme, bir araya getirme, iletişim kurma, misafir ağırlama, paylaşma gibi sembolik anlamlarına vurgu yapılarak, yorumlandığı görülmektedir.

Araştırma kapsamında yer verilen sanatçıların yapmış olduğu resimlere bakıldığında; Hoca Ali Rıza'ya ait eserde (Görsel 1), eski İstanbul yaşamında insanların sosyalleşmek amacıyla bir araya geldiği çay bahçelerinde çay ve simide yer verilmesi, çok eskilere dayanan kültürel bir değer olduğunu göstermektedir.

Çallı Kuşağı olarak adlandırılan izlenimci ressamlar içerisinde empresyonist tekniğe en bağlı kalan ve bir İstanbul ressamı olarak bilinen Nazmı Ziya Güran'ın yapmış olduğu resimde (Görsel 2), İstanbul'un kalabalık tarihi meydanlarında, sokaklarında dolaşarak satış yapan seyyar simitçilerin, o dönemin kültürel yaşamı içinde kültürel bir değer olarak karşımıza çıktığı, yine empresyonist tarzı benimsemiş başka bir sanatçı olan Şeref Akdik'in resminde (Görsel 3) ise kentsel yaşamdaki sosyalleşme alanları içerisinde önemli bir yere sahip olan çay bahçelerinde, insanların bir araya gelip, çaylarını içerken sohbet etme anlarına, çay bahçelerinin tanışma, buluşma, iletişime geçme, iletişimi devam ettirme gibi yönlerine dikkat çekildiği görülmektedir.

D Gurubu'nun önemli temsilcilerinden biri olan ve kübist çözümlemenin biçim ve düzenleme yönünü araştırıp, eserlerine uyarlayan Sabri Berkel'in resminde (Görsel 4), Türk mutfak kültürünün önemli unsurlarından olan şerbet ve simidi dolaşarak satan seyyar simitçi ve

şerbetçi figürlerinin, geleneksel kıyafetleri ve eşyalarıyla birlikte yansıtılarak, unutulmaya yüz tutmuş mesleklere dikkat çekildiği görülmektedir.

Anadolu'nun kültürel ve geleneksel değerlerini çağdaş bir yorumla eserlerine taşıyan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yapmış olduğu resimde (Görsel 5), geleneksel Anadolu yaşamında halkın bir araya gelip, ozanların bağlama eşliğindeki türkülerini dinleyerek, sohbet edip, sosyalleştikleri aşık kahvehanelerindeki tabureler, semaver, demlik, ince belli çay bardakları gibi objeler yansıtılmaktadır.

Toplumsal içerikli figüratif resmin önemli temsilcilerinden biri olan Neş'e Erdok'un eserinde (Görsel 6), kent yaşamının yoğunluğu içinde güne yeni başlayan insanların kahvaltı yerine çay ve simidi tercih ettiği görülmektedir.

Eserlerinde, Anadolu kültürüne ait konuları geleneksel gölge oyunlarındaki Karagöz betimlemesine benzer bir tarzda yorumlayan ve Türk resim sanatı tarihinde fantastik-gerçeküstücü anlayışın önemli bir temsilcilerinden biri olan Nuri Abaç'ın yapmış olduğu resminde (Görsel 7), gelen misafire çay ikram etme kültüründen bir kesit yansıtılmaktadır.

Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Mehmet Başbuğ'un eserinde (Görsel 8) ise kentsel yaşamın dar sokak aralarında kurulan kahvehanelere ait küçük ahşap taburelerin, sehpaların, ince belli cam bardakların yansıtıldığı görülmektedir.

Sanatçıların kültürel değerlerden yola çıkarak eserler üretmesi, kültürel değerlerin taşıdığı sembolik anlamları eserlerinde vurgulaması, toplumun maddi ve manevi değerlerini sanat yoluyla kalıcı hale getirmesi, gelecek nesillere aktarılması noktasında büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Anonim (1986). Çay. *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C. 5, 2599-2600, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Anonim (1986). Simit. *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, C. 20, 10544-10545, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Anonim (1990). Çay. *Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedisi*, C. 3, 160, İstanbul: Meydan Yayınevi.

Arslan, N. (2008), Neş'e Erdok. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C. 1, 468, İstanbul: YEM Yayınları.

Arslan, N. (2008). Şeref Akdik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C. 1, 55, İstanbul: YEM Yayınları.

Başkan, S. (1994). *Osmanlı ressamlar cemiyeti.* Ankara: Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti.

Berk, N. - Turani, A. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi.* C. 2, İstanbul: Tiglat Yayınları.

Çalışır, G. vd. (2019). Çay içme kültürünün kişilerarası iletişime katkısı. *Mavi Atlas,* 7 (2), 54-87.

Dikkaya, F. (2011). Evliya Çelebi seyahatnâmesi'nde simit ve simitçiler. *Milli Folklor,* 23 (92), 72-76.

Ergüven, M. (1997). Neş'e Erdok, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Erşahin, R. (2021). Bir çay içelim mi? Sosyokültrürel açıdan çay. *Tourism and Recreation*, 3(1), 55-65.

Erzen, J. N. (2008). Sabri Berkel. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* C. 1, 208-209, İstanbul: Yem Yayınları.

Güneş, S. (2012). Türk çay kültürü ve ürünleri. *Milli Folklor,* 24 (93), 234-251.

Öndin, N. (2022a). *Türk resim sanatının büyük ustaları-5 Hoca Ali Rıza.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öndin, N. (2022b). *Türk resim sanatının büyük ustaları-8 Nazmi Ziya*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özbay, G. (2020). Ulusal ve uluslararası platformda dastronomik kimlik unsuru olarak simit. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies,* 8 (1), 670-683.

Özel, M. (1992). *Ankara resim ve heykel müzesi.* 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özsezgin, K. (1998). *Nuri Abaç*. Ankara: Necef Antik Yayınları.

Renda, G. vd. (1993). *Türk plastik sanatlar tarihi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.

Rona, Z. (2008). Nuri Abaç. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* C. 1, 21-22, İstanbul: Yem Yayınları.

Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk sanatı*. 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2008). Ali Rıza. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, 73, İstanbul: YEM Yayınları.

Tikbaş Apak, F. (2022). Bir kent imgesi olarak Rize simidi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 19 (3), 1298-1309.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Şeref Akdik. Çay bahçesi.

https://www.artnet.com/artists/seref-akdik/%C3%A7ay-bah%C3%A7esi-HOiOMEZ0BmF8ewGiD0r-Yg2 (Erişim: 10.06.2024).

URL-2: Sabri Berkel. Simitçi ve şerbetçi.

https://www.istanbulantiksanat.com/urun/4470325/sabri-berkel-1907-1993-simitci-ve-serbetci-imzali-karton-uzeri-yagliboya (Erişim: 09.06.2024).

URL-3: Nuri Abaç. İki kadın.

https://www.platformarmoni.com/index.asp?islem=sergiler&sergi=49&pageSrgRsm=2 (Erişim: 12.07.2024).

URL-4: Mehmet Başbuğ. Kahvehane.

https://www.artsurem.com/art/artwork/mehmet-basbug/882/(Erişim: 12.06.2024).

Extended Summary

Tea and bagel, which are one of the important elements of Turkish culinary culture, are easy to consume, as well as socio-culturally; It carries important and valuable meanings that cannot be replaced in social life with its symbolic aspects such as sharing, communicating, hosting, friendship and hospitality. Information about how Turks were first introduced to tea in the 19th century can be found in the works of writers who drank tea in different countries. One of these works is the Tea Epistle written by the Governor of Basra, Hacı Mehmet İzzet Efendi, in 1879. It is stated that the Turk he met in Asia and who drank tea for the first time was Hodja Ahmet Yesevi. Black tea, which is an important cultural value in Turkish social life, is among the most consumed beverages. It is seen that tea, which adapted to Turkish culture very quickly, gained many cultural riches from its production to its consumption. For example; concepts such as rabbit blood, pasha tea, tea house, and words such as thin-waisted glass cup, teaspoon, tea saucer, and samovar used while drinking tea can be counted among the elements that express the culture of the Turkish society.

Another important element of Turkish food culture is bagel, which is mostly defined as a ring-shaped bun with sesame seeds on top. Bagel has always had an important and valuable quality in Turkish culture. Another important element of Turkish food culture is bagel, which is mostly defined as a ring-shaped bun with sesame seeds on top. Bagel has always had an important and valuable quality in Turkish culture. Today, there are many varieties such as, sesame, sesame-free, cheese, olive bagel, and they are sold by mobile bagel sellers on overhead trays or glass-fronted carts on the streets, as well as in bakeries. The beginnings of bagel making date back to the 16th century and it is thought to have originated in Istanbul, as bagel flour was expensive and consumed in Istanbul in the early days. In addition, in Evliya Çelebi's Travelogue, it is stated that bagel is found in the Balkans other than Istanbul, and for this reason, bagel is defined as a food belonging to Istanbul and the Balkans. Bagel has an important place in social relations and social sharing. It is preferred as a practical solution to suppress hunger and takes its place on the table as an indispensable part of Sunday breakfasts. Especially people who go to work early in the morning prefer to eat foods such as bagels and pastries instead of breakfast at work.

It is known that in the history of Turkish painting, artists created works in different techniques and styles, based on the socio-cultural structure of society and the material and spiritual values of its life. It is seen that in these works, tea and bagel, which are valuable elements in traditional Turkish culinary culture, are also included and their symbolic meanings such as uniting people socio-culturally, bringing them together, communicating, hosting guests and sharing are emphasized and interpreted. It is of great importance for artists to produce works based on cultural values, to emphasize the symbolic meanings of cultural values in their works, to make the material and spiritual values of the society permanent through art, and to transfer them to future generations.

The main purpose of the research is to analyze the works of Turkish painting artists who deal with the subject of tea and bagels, which have an important socio-cultural place in Turkish society, from an aesthetic perspective and to try to show how they interpreted them, and to draw attention to how these cultural values continue in parallel with the change of social life in works made in different periods. In addition, since there is not much research on the subject, it is thought that this study may be important as a source for future research. The qualitative research method was used within the scope of the study, and in the first stage, a literature review was conducted from textual and visual sources such as books, encyclopedias, articles, magazines, catalogs, interactive links, and photographs on the history of tea and bagel, its place in Turkish culinary culture, its importance and meaning, and the periods of Turkish painting history, and the conceptual framework was created by analyzing the data obtained. In the next stage, the most striking works of painters from different periods on the

subject were examined within the scope of their features such as technique, style, composition and color, aesthetic analyzes were made and a conclusion was tried to be reached.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu makale, 20-28 Nisan 2024 tarihinde düzenlenmiş olan 9. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ancak basılmamış bildiriden üretilmiştir./*This article was produced from a paper that was presented as a paper at the 9th International Symposium on the Promotion of Turkish Culture and Arts held on April 20-28, 2024, but was not published.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 18.08.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1535045
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 567-583.

İnceleme Makalesi
Review Article

BEYOND THE GRID: TRON & TRON LEGACY AND THE BLURRING LINES BETWEEN DIGITAL AND PHYSICAL REALITIES

♦

SİSTEMİN ÖTESİNDE: *TRON* & *TRON EFSANESİ* VE DİJİTAL İLE FİZİKSEL GERÇEKLİKLER ARASINDAKİ BULANIKLAŞAN SINIRLAR

Timuçin Buğra EDMAN*

ABSTRACT: The *Tron* series with its captivating portrayal of a world focuses on the ethical questions arising from increasingly digitalized lives. It challenges the perception of reality consciousness and the boundaries, between the virtual realms. This article explores the themes in *Tron* concentrating on how both Tron (1982) and *Tron: Legacy* (2010) showcase the merging lines between physical realities. By analysing these films using scientific concepts like Nick Bostrom's simulation hypothesis, Jean Baudrillard's idea of hyperreality and Rizwan Virk's exploration of simulated worlds the article intends to filter how the *Tron* universe symbolizes people's evolving interaction with technology. The examination draws connections between the films' depiction of a frontier and modern advancements in AI virtual reality and potential digital consciousness. Additionally, it places the *Tron* storyline within conversations, about reality's nature, consciousness and the ethical considerations surrounding creating intelligent digital beings. Through blending an analysis of movies and a decent exploration, this paper makes a case for how the *Tron* series not just mirrors present tech advancements but also foresees upcoming hurdles and potentials in our world that is becoming more digitalized. In essence, taking an odyssey through *Tron*'s domain offers a basis for pondering the deep inquiries about life, awareness and our connection, with the technological structures we invent.

Keywords: Digital Reality, Simulation Hypothesis, Hyperreality, Artificial Intelligence, Technological Ehics

ÖZ: *Tron serisi, büyüleyici bir dünya tasviriyle, giderek dijitalleşen yaşamlardan kaynaklanan etik soruları ele almaktadır. Gerçeklik algısını, bilinci ve sanal âlemler arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Bu makale, hem Tron (1982) hem de Tron Efsanesi (2010) filmlerinin fiziksel gerçeklikler arasındaki birleşen çizgileri nasıl gösterdiğine odaklanarak Tron'daki temaları incelemektedir. Nick Bostrom'un simülasyon hipotezi, Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik fikri ve Rizwan Virk'in simüle edilmiş dünyalar üzerine incelemeleri gibi bilimsel kavramları kullanarak bu filmleri analiz eden makale, Tron evreninin insanların teknolojiyle gelişen etkileşimini nasıl sembolize ettiğini süzmeyi amaçlamaktadır. Bu inceleme, filmlerin bir sınır betimlemesi ile yapay zekâ, sanal gerçeklik ve potansiyel dijital bilinç alanındaki modern gelişmeler arasında bağlantılar kurmaktadır. Ayrıca, Tron hikâyesini gerçekliğin doğası, bilinç ve akıllı dijital varlıklar yaratmanın etrafındaki etik düşünceler hakkındaki tartışmalar içine yerleştirmektedir. Film analizi ve derinlemesine bir araştırmayı harmanlayarak, bu makale Tron serisinin sadece mevcut teknolojik gelişmeleri yansıtmakla kalmayıp, giderek dijitalleşen dünyamızdaki*

* Doç. Dr.-Düzce Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü/Düzce-timucinedman@outlook.com (Orcid: 0000-0002-5103-4791)

This article was checked by Turnitin.

yaklaşan zorlukları ve potansiyelleri de öngördüğünü savunmaktadır. Özünde, Tron'un alanından geçen bir yolculuk, yaşam, farkındalık ve icat ettiğimiz teknolojik yapılarla olan bağlantımız hakkındaki derin sorgulamaları düşünmek için bir temel sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Dijital Gerçeklik, Simülasyon Hipotezi, Hipergerçeklik, Yapay Zekâ, Teknoloji Etiği*

Introduction

Humanity has indeed reached a barrier that evokes memories of dystopian science fiction films and novels. Endless conflicts, recurring tragedies, and societal apathy have become prevalent due to the pervasive influence of late capitalism. The frequent occurrence of tragedies and pains has become commonplace. The majority of individuals do not engage with videos that exceed a duration of a few minutes. Moreover, we have reached the threshold of a grid where everything is tracked through the digital world. The real question to ask here, and really to stop and think about, is where we will come after all this. Eventually, science has begun to swiftly resolve the majority of issues by utilising artificial intelligence. Highly efficient programs capable of outperforming humans in a wide range of tasks, such as composing music in seconds (e.g., suno ai), generating movie scenes from phrases (Runway), and writing code (ChatGPT), are extensively utilised. These programs facilitate the translation of mental simulations into external manifestations. In recent times, there has been a production of cyborg models integrated with artificial intelligence, as well as a study of AI and comparable transhuman models for human use (URL-1). The pertinent inquiry at hand is whether the inverse can be accomplished in the realm of information and objects that undergo a conversion from digital to physical form. Can the human mind or body be transported to the digital realm? Scientists have confirmed that the answer is “yes.” Kurzweil predicts that by 2045, technology will achieve a level of intelligence that surpasses that of the human brain, resulting in the emergence of a highly advanced form of artificial intelligence called the singularity. According to Kurzweil,

> The Singularity will represent the culmination of the merger of our biological thinking and existence with our technology, resulting in a world that is still human but that transcends our biological roots. There will be no distinction, post-Singularity, between human and machine or between physical and virtual reality. If you wonder what will remain unequivocally human in such a world, it's simply this quality: ours is the species that inherently seeks to extend its physical and mental reach beyond current limitations. The Singularity will allow us to transcend these limitations of our biological bodies and brains. We will gain power over our fates. Our mortality will be in our own hands. We will be able to live as long as we want (a subtly different statement from saying we will live forever). We will fully understand human thinking and will vastly

> extend and expand its reach. By the end of this century, the nonbiological portion of our intelligence will be trillions of trillions of times more powerful than unaided human intelligence. (Kurzweil, 2005: 9)

The merging of humans and machines appears inevitable at some point. With technology increasingly permeating aspects of our lives the line, between the physical realms is becoming more blurred. The films *Tron* from 1982 and its sequel *Tron: Legacy* from 2010 symbolize this phenomenon depicting a world where the boundaries between reality and simulation are not just unclear but completely obliterated. This transformation represents a significant evolution in transmedia storytelling, as Harvey observes: "…in 2010 *Tron: Legacy* was released, a sequel to the 1982 film *Tron* (1982) starring Jeff Bridges and directed by Steven Lisberger. *Tron: Legacy* (2010) was intended as a transmedial project from the outset" (Harvey, 2013: 119). The concept of a bridging the gap between tangible worlds goes beyond mere science fiction prompting deep philosophical contemplations on the essence of reality. That is to say, the *Tron* franchise, which began with the 1982 film followed by its sequel Tron: Legacy paints a picture of a universe where distinctions between physical and digital realms cease to exist. These movies serve as allegories for advancements in the realm. In the *Tron* film Kevin Flynn—a programmer—finds himself transported into a computer systems digital domain. Here computer programs take on human forms. Engaged in conflicts, with potentially life threatening consequences (Lisberger, 1982). The film represented a technological milestone in cinema history. As Kirsner (2008: 62) details: "Tron would rely on more computer-generated imagery than any of its predecessors: about fifteen minutes of the movie involved computer environments, characters, and props designed by four digital effects firms using the fastest computers they could get their hands on" (Kirsner, 2008: 62). However, this pioneering use of digital technology was not immediately embraced by the film industry. Despite its technical innovations, "Academy voters viewed using computers to create the effects as 'cheating,' and not true artistry" (Kirsner, 2008: 62).

The concept closely relates to Virk's *Simulation Hypothesis* from 2019 proposing that our existence might actually be a computer-generated simulation. In a manner *Tron* (1982) introduces the notion of transferring the body into a digital realm through a process of digital transformation, within the grid. This goes beyond attempts at mind uploading as Kevin Flynn bridges the gap, between the physical worlds by teleporting himself into the Grid using a digitizing laser that transfers both his mind and body into the system as a unified entity. This concept of a digital frontier, as depicted in the *Tron* (1982), functions as a potent analogy for the increasing influence of technology on our daily existence. In his work on the technological singularity, Kurzweil (2005) foresees a near future where artificial intelligence would transcend human intelligence, leading to a fundamental transformation in our interaction with technology. On the other hand, the

Grid in *Tron: Legacy*, a more intricate and advanced iteration of the virtual realm seen in the original movie, might be interpreted as a portrayal of the futuristic environment that emerges after the singularity (Kosinski, 2010). It is uncertain whether it would be possible in the future to teleport or upload the human body into a computerised system using a laser cannon. However, the films *Tron* and *Tron: Legacy* present this concept in a definitive manner. The actions taken in the digital realm might have repercussions that impact the physical realm. Visual representations, fictional figures, or concepts generated in the realm of digital technology have the potential to profoundly alter the physical reality beyond the digital realm. Put simply, a single tweet made in the digital realm has the potential to ignite a global conflict of catastrophic proportions in the physical world. Therefore, it is possible that the forecasts made by the *Tron* series may well have been truly accurate. On the other hand, such concept of a portal between digital and physical realms isn't merely the stuff of science fiction since it reflects deeper philosophical questions about the nature of reality itself. *Tron: Legacy* depicts a future where the digital realm is not merely a depiction of data, but rather a whole and tangible cosmos. The main character of the film, Sam Flynn, physically immerses himself into the digital realm, causing the distinction between user and program, and between physical body and computer code, to become indistinct. In fact, Flynn's immersion has a decent and sensible equivalent in modern technology. The notion of a physical and inhabitable digital place exemplifies an increasing engagement in virtual environments facilitated by technologies such as virtual reality (VR) and augmented reality (AR). Similarly, the movie's account of the transition between digital and physical domains aligns with contemporary technological progress. VR headsets enable users to immerse themselves in completely rendered 3D settings, while AR superimposes digital information over the real world.[1] Although not yet as flawless as the gateway depicted in *Tron: Legacy*, these technologies are advancing mankind towards a future where the digital and physical realms reconcile and interact in progressively intricate manners. The *Tron* series not only explores philosophical questions but also represents a significant technological milestone in cinema history. As Hoberman notes, "*Tron* (1982), the first sustained exercise in computer-generated imagery, was a movie whose costly special effects and mediocre box-office returns would be credited with (or blamed for) delaying CGI-based cinema for a decade" (Hoberman, 2012: 7). The intertwining of the digital world with the real world distorts the perception of reality and creates a grotesque perception of what is real and what is digital. This brings with it the suspicion that the life we live in may increasingly be a simulation or part of a holographic reality. To better analyse the possible distinction of reality and allegedly co-existing digital reality (or simulation), this study aims to employ a multi-faceted methodological approach to analyze the *Tron*

[1] For more information (URL-2).

films, specifically *Tron* (1982) and *Tron: Legacy* (2010), and their implications for a deeper understanding of digital reality. Therefore, the primary method will be textual analysis, focusing on the narrative, visual, and thematic elements of *Tron* (1982) and *Tron: Legacy* (2010). Furthermore, the text complements this analysis with philosophical inquiry, utilizing established theories in digital philosophy, simulation theory, and AI ethics to interpret the content of the films. Finally, the article utilizes comparative analysis, contrasting the *Tron* universe with other conceptualizations of digital reality in both academic literature and popular culture. This interdisciplinary approach permits for a complete exploration of how the *Tron* franchise reflects and anticipates real-world technological and philosophical developments.

Simulation as a Theory and Science Fiction

The idea of our reality being a simulation is not new. It has roots in ancient philosophical concepts and has been explored extensively in modern philosophy, science fiction, and even scientific theory. That is to say, the notion of inhabiting a simulated reality can be traced back to ancient philosophical concepts, however the contemporary articulation of this hypothesis is rather recent. The 'simulation hypothesis,' presented by philosopher Nick Bostrom in 2003, is one of the earliest contemporary hypotheses indicating that our existence might be a product of a simulated reality. An instance of living in a simulation that has been in presence for a long time is Plato's cave allegory. Even if a person or some people trapped inside a cave were able to get out, it would make no difference whether they could understand what they saw or explain it. It is a futile action as everyone perceives only the anonymity of the cave and the shadows cast within that obscurity (Plato, ca. 375 BCE/1974). Plato offers a remarkably exquisite portrayal of this occurrence, which can be seen as the ancient concept of *The Matrix*. The Matrix is a system in which people who live connected to machines are connected only to the inactive Matrix system without actually existing in the real world. In a similar manner, Descartes in his *Meditations on First Philosophy* says that "I will suppose therefore that not God, who is supremely good and the source of truth, but rather some malicious demon of the utmost power and cunning has employed all his energies in order to deceive me" (Descartes, 1641/1984: 15). Here in this quotation, it can be argued that this evil force could be somewhat an equation of an AI simulated world. Descartes goes even further by stating that senses are sometimes misleading and thus not truthful: "All that I have, up to this moment, accepted as possessed of the highest truth and certainty, I received either from or through the senses. I observed, however, that these sometimes misled us" (Descartes, 1641/1984: 12). It is evident from these statements that philosophers have long speculated and articulated the possibility of simulating the universe from ancient times. This resoluteness and distrust, which has persisted from the dawn of humanity, naturally escalated in the latter half of the twentieth century and, naturally, the first two decades of the

twenty-first. The author of *Blade Runner*'s (1982) seminal work, *Do Androids Dream Electric Sheep*?, Philip K. Dick, is among many who have seriously asserted that our reality is a simulation. In his 1977 talk in Metz, France, Dick posited the notion that our existence could perhaps be a product of a computer-programmed simulation. This concept was actually a prevalent motif in his literary creations, notably in *The Man in the High Castle* and *Ubik*. This renowned 'Metz speech,' formally known as "If You Find This World Bad, You Should See Some of the Others," was spoken at a science fiction convention in Metz, France, in 1977. This speech was groundbreaking in many ways, as Dick's ideas were far ahead of their time. According to Dick, the environment that surrounds us is nothing more than a simulation controlled, altered, and managed by a super intelligent computer. Only in 1999 did the Wachowski sisters bring this concept to life via *The Matrix*. Coming back to Dick's idea and its possible connections with the *Tron* (1982) and *Tron: Legacy* (2010), the concept of synthetic realities is a central theme in both Dick's speech and the *Tron* franchise. Dick hypothesises that the apparent reality of the universe could perhaps be a computer-programmed simulation, a concept that significantly aligns with the premise of the films *Tron* (1982) and its sequel, *Tron: Legacy* (2010). Even before cyberpunk literature fully emerged, *Tron* was already exploring the concept of digital reality. As Hoberman observes,

> "Tron's literalist representation of cyberspace predated William Gibson's Neuromancer by several years, although the movie was actually closer to Alice in Wonderland or The Wizard of Oz in supposedly taking place inside a computer where all the characters, except the hacker Flynn (Jeff Bridges), were—in a longstanding Disney tradition—anthropomorphized computer code." (Hoberman, 2012: 8)

Within these films, the Grid symbolises a complete and concrete digital realm that exists within a computer system, embodying Dick's theoretical concept. In other words, the Grid is the alternative portal of this world. This analogy prompts a more thorough analysis of how fiction conceptualises and illustrates alternative worlds, and the consequences these depictions have on our comprehension of existence. Dick's remark significantly questions our preconceived notions on the fundamental nature of reality, a theme that is vividly portrayed in the *Tron* storylines. That is to say, realizing that this universe in which we have adapted to the concept of reality and in which we live is a holographic structure; or moving into an identical universe will be like a resemblance of what Plato's cave stands for. Thus, transitioning to an identical environment would essentially replicate the experience of Plato's cave analogy. This philosophical connection between reality and simulation is further reinforced by the Grid's carefully constructed sense of authenticity As Wood states,

> The Grid, then, has a familiarity to it, one that comes into view at an intersection of known cinematic language, a soundscape partly grounded in reality (the sound effects of the light cycles are

> manipulations of Ducati engines), and data bodies with recognizable patterns. Such familiarity, however, only catches at the edges of the possibilities of a data space (Wood, 2014: 37).

Similarly, the characters in *Tron*, especially those who shift from the physical realm to the digital domain, are faced with the task of confronting and reconciling with a reality that challenges their previous comprehension of existence. This narrative trick functions as a potent metaphor for Dick's philosophical argument, prompting audiences to thoroughly scrutinise their own ideas of reality. Dick's speech prominently explores the concept of a superior intellect that is accountable for the creation of our perception of reality. This concept is remarkably similar in the *Tron* universe, as exemplified by the character of Kevin Flynn. Flynn, as the creator of the Grid, holds a position similar to that of a deity in this digital realm. This analogy provides a fertile path for examining issues of power, accountability, and the moral consequences of constructing conscious entities, concepts that are fundamental to both Dick's philosophical investigations and the storyline of the *Tron* movie. Dick's works often focuses on the disintegration of borders between distinct realities, a significant theme in *Tron: Legacy.* Therefore, while the film presents a multi-layered reality, the fact that the alternative world can have countless alternative worlds emerges. For instance, the film's depiction of Isomorphic Algorithms (ISOs) and Quorra's odyssey from the digital to the physical realm exemplifies a notable merging of realms. In a way, Quorra's odyssey is a transition from digital to reality through AI, literally from inside to outside (from a digital world to our world), whereas Sam Flynn's journey on the Grid has a traverse structure. The juxtaposition of Quorra's unidirectional odyssey with Sam's traverse structure creates a rich narrative tapestry that explores the multifaceted nature of reality and consciousness. This dual approach allows the film to engage with Dick's ideas from multiple angles: these juxtapositional trips explore the potential for digital awareness to manifest in physical form (as shown with Quorra) and for human consciousness to navigate digital domains (as seen by Sam). Actually, an essential sequence that explores these notions occurs when Quorra is liberated from the physical realm of Grid at the conclusion of *Tron: Legacy*. This period presents a challenge to the very comprehension of the essence of consciousness and the demarcation between digital and physical life. As Sam and Quorra materialise in the tangible realm, the film raises a profound inquiry: Is it truly possible for a digital awareness to transform into physical existence? Quorra, an ISO originating from the grid, embodies an artificial life form that spontaneously arises within the digital realm. The shift to the tangible realm implies that consciousness, regardless of its source, has the ability to appear in various underlying strata. *The Tron* franchise not only explores the philosophical aspects of digital reality but also creates an embedded form of the ethical implications of creating sentient digital beings. This aspect of the films provides a compelling framework for examining the moral responsibilities that come with

technological advancement and artificial intelligence. More than that, Quorra represents a spontaneously evolved digital life form. She pops up suddenly like Homo Sapiens appeared all of a sudden right after the Neanderthals. Her presence gives rise to fundamental ethical enquiries on the essence of consciousness and the entitlements of digital creatures. As Kevin Flynn states in the film: "[t]he ISOs, they manifested like a flame. They weren't really from anywhere. The conditions were right and they came into being" (Tron: Legacy, 2010). These words by Flynn encapsulate the concept of digital sensitivity, which pertains to arguments on the ethical implications of artificial intelligence and its ability to develop consciousness, particularly in the context of artificial general intelligence.

The ethical dilemma becomes further intricate by CLU's extermination of the ISOs, which Kevin Flynn describes as "genocide" (Tron: Legacy, 2010). This condition forces one to confront questions about the moral status of digital beings such as whether they have rights or whether creators have any responsibilities towards their digital creations and so on. Current AI ethics debates parallel these and other questions about the potential rights and protections that highly advanced AI systems might receive. Furthermore, both *Tron* films describe programs as distinct entities with varying personalities and aims, prompting enquiries regarding the ethical handling of digital traits. For example, *Tron*'s character exemplifies characteristics such as loyalty, courage, and ethical decision-making before his final reversal by CLU. This portrayal prompts viewers to contemplate the circumstances under which a digital being may warrant the moral assessment commensurate with that of biological existence. These ethical considerations tie directly into Nick Bostrom's work on the implications of superintelligent AI. As Bostrom notes, it is imperative to exercise caution when designing the motivational systems of highly advanced artificial intelligence. Naturally, if we make an error, the repercussions could be disastrous (Bostrom, 2014: 132).

The Tron universe, particularly through CLU's actions in *Tron: Legacy* (2010), vividly illustrates a thought-provoking condition which cannot be easily overlooked. AI or any equivalent 'superpower' might retain the control and once it gets the lead, it might be too late to prevent the catastrophic events. Thus, by presenting these ethical dilemmas in a vivid, narrative format, the *Tron* films encourage viewers to grapple with the complex moral landscape that may arise as the technological competences advance. All in all, in the case of CLU, this scenario exemplifies the philosophical notion of sub-layer autonomy, indicating that consciousness is not contingent upon a certain physical milieu, but can conceivably manifest in diverse manifestations, including digital ones. Furthermore, it prompts ethical enquiries on the fundamental essence of being and the entitlements of digital possessions, should they attain genuine self-awareness. Furthermore, the excursions investigate the extent to which the barriers between different realities can be crossed, which is a prominent issue in

Dick's writing. Ultimately, the interplay between intrinsic and extrinsic movement prompts enquiries on the fundamental essence of identity and awareness during the process of transitioning between various states of being. This narrative element not only reflects Dick's ideas, but also expands upon them, suggesting a world where the distinction between digital and physical reality gets progressively blurred. Both Dick's philosophical postulates and the *Tron* franchise explore profoundly into the ramifications of technology on consciousness and perception as mentioned before. The portrayal of conscious programs in Tron's digital domain provides a tangible examination of Dick's conceptual reflections on the essence of awareness in a technologically mediated existence. This correlation prompts one to contemplate how progress in artificial intelligence and virtual reality can alter the very comprehension of consciousness and self-identity. Dick's consistent motif of concealed power hierarchies dictating the nature of existence is exemplified in the *Tron* films by the conflicts for dominance within the Grid. The Master Control Program (MCP) in the original *Tron* and CLU in *Tron: Legacy* exemplifies the notion of autocratic dominance within a simulated realm. The narrative elements in question offer a cinematic examination of Dick's preoccupations regarding the essence of authority and manipulation within possible recreated realities. The thematic parallels between Philip K. Dick's aforementioned "Metz speech" and the *Tron* movies further illustrate the lasting significance of enquiries into the essence of reality, consciousness, and existence in light of progressing technology. Castor, often referred to as 'Zuse' by other programs, serves as a prime illustration of Philip K Dick's skill at blurring the distinction between reality and virtual reality. Zuse formerly existed in a different form, and according to his own statements, he used to have faith in Flynn (the user), but now he is pursuing his own agenda. He informed CLU that young Flynn would arrive and negotiated an agreement. Is Zuse an independent program or is he emulating a program that possesses a desire for power and consciousness? The response to this inquiry lacks clarity, and this uncertainty closely aligns with the viewpoint of Philip K. Dick as the lines from *Tron: Legacy* (2010) presents a certain affinity to Dick's views:

> Programs are disappearing. Soon none of us will be left. Zuse can unite the factions, form the revolution…(Upon seeing young Flynn) Come away from these primitive functions… Zuse has been around since the earliest days of the gaming grid. By necessity, he has to mind all the percentages. All the angles… I believed in users once before. (Kosinski, 2010)

The framework described by Dick's statements is inherently ambiguous, revealing the potential for a simulation and its degree of resemblance to the *Tron* creations. Rizvan Virk also presents a comparable description and simulation idea, which will be discussed in the next section under the simulation hypothesis. This ambiguity aligns with Virk's observation that "…our consciousness is so interconnected with reality that

we may be living in a set of interconnected subjective realities" (Virk, 2019: 11). This perspective offers an intriguing lens through which to view the Tron universe's portrayal of interconnected digital and physical realms.

Simulation Hypothesis

In his book *The Simulation Hypothesis*, Rizwan Virk, a computer scientist, from MIT delves deeper into the idea of simulation theory. He suggests that human existence could be similar to a video game with player characters (NPCs) and player characters (PCs) controlled by an external entity within the simulation. Drawing parallels between the creation of video games and our reality Virk predicts that as video game technology advances the line between worlds and our own reality will become increasingly blurred. These uncertainties have long been part of history with beings like ghosts, vampires, extraterrestrial civilizations and mythical creatures such as centaurs and goblins appearing in literature before becoming staples of fantasy fiction. In the realm of simulation theory movies like *Tron* depict characters, like Sam Flynn and Kevin Flynn assuming roles as users or controllers. They possess significant powers and can be likened to gods in comparison to the individuals within the simulation as Virk states: "[a]ny beings living outside of the simulated reality would appear, at least to those of use in the simulation, as supernatural beings, angels or even gods" (Virk, 2019: 16). Of course, digitalization is more than just a character- or entity-based concept. This evolutionary process starts and continues with the controllers which command the digital frontier. Rizwan Virk underscores the significance of these linking, in his work *The Simulation Hypothesis*:

> While rendering technology is important, another key factor in these stages turns out to be the sophistication of the control mechanisms, or how players give input to the simulation. This includes keyboards, joysticks, specialized controllers, haptic technology (touch sensitivity), voice activation, and eventually mind interfaces and downloadable consciousness (Virk, 2019: 27).

The Tron series vividly shows the development of interface technologies starting with input tools and moving towards the potential, for connections to the mind. In the *Tron* film from 1982 Flynn gains access to the world through a laser acting as a simple yet creative interface. In *Tron: Legacy* from 2010 advancements in interfaces allow for transitions across realities. This coordinated development across platforms was intentional, as Harvey notes that "[t]he director of *Tron*: Evolution, Darren Hedges...talks about the interrelationship between the Legacy film and Evolution video game in terms of trans-media experience" (Harvey, 2013: 120). The evolution depicted in these movies mirrors our real-life journey from computer interfaces to virtual reality (VR) and augmented reality (AR) systems hinting at upcoming technologies like brain computer interfaces. The increasing complexity of these interfaces enhances our ability to interact with environments while blurring the line between virtual worlds bringing

us closer to the immersive digital experience portrayed in the *Tron* universe. Additionally simulated environments will undergo a transformation akin to advancements in video games. Potential interfaces for simulations include analogue to digital conversion and digital, to biological connections that facilitate integrating consciousness into the simulation.

There is a possibility of integrating computer codes into the body to establish a connection, between a chip module and the brain. This connection would enable the uploading of memories, data and various information. As a result, borders could be eliminated, allowing for transitions between worlds through a biological link connecting the digital realm to reality. It might also offer the ability to revisit moments from time periods and historical events by representing life and evolution reminiscent of experiences in games, like SimCity™.

There is another analysis that aligns with Virk's viewpoint and helps us better understand the *Tron* series. The concept of hyperreality as explained by the French philosopher Jean Baudrillard in his work *Simulacra and Simulation* presents an angle to explore the fusion of reality and simulation. According to Baudrillard in the era simulated versions of reality have become so prevalent that they have replaced reality leading to the emergence of a hyperreality (Baudrillard, 1994). The idea of hyperreality is particularly relevant to the world depicted in *Tron: Legacy,* where the digital realm has developed into a realized domain that closely resembles and perhaps even surpasses the world in terms of complexity and impact. Baudrillard's notion of hyperreality provides a framework for analysing the landscape depicted in the Tron franchise specifically in *Tron: Legacy* (2010). In *Simulacra and Simulation Baudrillard* suggests that in our society the line, between reality and simulation has blurred, giving rise to a state of hyperreality. Where "the real is no longer what it used to be," leading to "an age of simulation" (Baudrillard, 1994). This idea really connects with the concept of the Grid, in *Tron: Legacy*. In this world the Grid has developed into a realized and somewhat self-aware environment that competes with and even surpasses physical reality in terms of complexity and impact. The Grid is akin to Baudrillard's stage of the image, where it becomes a simulacrum without any ties, to actual reality (Baudrillard, 1994: 6). Initially created as a copy of the realm the Grid has transcended its purpose to become an independent and self-sustaining domain. This transformation can be seen in Kevin Flynn's words:

> The Grid. A digital frontier. I tried to picture clusters of information as they moved through the computer. What did they look like? Ships? Motorcycles? Were the circuits like freeways? I kept dreaming of a world I thought I'd never see. And then, one day... I got in (Kosinski, 2010).

Flynn's interpretation exemplifies the conversion of conceptual information into a physical, functional or even organic environment - a

hyperreal realm where the differentiation between reality and simulation becomes irrelevant. On the surface, Nick Bostrom' universe and the *Tron* universe might seem completely apart, yet they indeed have common points to be detected. Both works focus on the essence of reality, the capabilities of artificial intelligence, and the deep consequences of cutting-edge technology on human existence. Both Bostrom and Tron films aim to investigate the dots that connect the discontinuities of the digital and real worlds. These points no longer focus on probability, but rather on the question of when it will appear solidly. Bostrom's interest in simulated realities finds a vivid reflection in Tron's digital world. As Bostrom puts forward his idea, "If we are living in a simulation, then the cosmos that we are observing is just a tiny piece of the totality of physical existence" (Bostrom, 2003: 243). Bostrom's ideas are strongly echoed—though not directly nor in a conscious way probably—in Tron, where characters discover a vast digital universe hidden within a computer system, challenging their perceptions of reality and existence. As I.J. Good states,

> Let an ultraintelligent machine be defined as a machine that can far surpass all the intellectual activities of any man however clever. Since the design of machines is one of these intellectual activities, an ultraintelligent machine could design even better machines; there would then unquestionably be an "intelligence explosion," and the intelligence of man would be left far behind. Thus the first ultraintelligent machine is the last invention that man need ever make, provided that the machine is docile enough to tell us how to keep it under control (Good, 1965: 33).

The notion of an "intelligence explosion" is quite congruent with the ideas examined in both Bostrom's literature and the *Tron* fictional world. Good's conjecture regarding the possibility of machines surpassing human intellect and then developing even more sophisticated machines aligns with the examination of artificial intelligence and its ramifications in both domains. According to Bostrom's simulation theory, highly powerful artificial intelligence could potentially be the creator of the simulated reality that we currently perceive as our own existence. What is more, in *Tron*, the digital world symbolises a domain where artificial intelligence has advanced to form intricate systems and beings, reflecting Good's idea of machines developing superior machines. Good's concepts regarding the capacity of artificial intelligence to surpass human intelligence at a quick rate contribute an additional dimension to the shared elements between Bostrom's theories and the Tron universe. They all struggle with the repercussions of sophisticated technology on human existence and the increasingly indistinct boundaries between reality and artificial constructions. This relationship further highlights how these works together investigate the essence of reality, intelligence, and the significant influence of technological progress and self-realization on our comprehension of existence.

Onca again, the example of CLU demonstrates the understanding of this concept in *Tron*. However, in series such as *The Matrix*, *Terminator*, and similar dystopian movies, when high technology surpasses human intelligence, it is quite paradoxical but also possible that humanity's greatest invention is actually their last invention and their own executioner. The development of atomic and hydrogen bombs is a prime example for this. Looking at the *Tron* universe, Theo Brighton's digital philosophy may offer some more fascinating points to filter the aforementioned realm. Brighton's theory, particularly digital metaphysics, offers a complementary filtration to Baudrillard's hyperreality and sheds light on the philosophical implications of the digital boundaries described in *Tron*. Brighton suggests that the concept of reality can exist mainly digitally in nature, hypothesising that "the universe is, as its core, made of information" (Brighton, 2024: 45). This idea validates *Tron*'s depiction of the Grid, where legacy digital information surpasses physical properties and transforms into tangible, inhabitable territory. Brighton states that "if reality is digital, then the difference between simulation and reality becomes a matter of degree rather than kind" (Brighton, 2024: 78), which creates a fundamental bridge between the physical and digital worlds in the *Tron* universe. In addition, Brighton's examination of digital consciousness presents a striking comparison to the portrayal of programs as self-aware beings in *Tron*. Brighton states that "consciousness could be understood as a particular configuration of information processing" (Brighton, 2024: 112). This concept is clearly represented in the movie *Tron: Legacy* through characters like as Quorra and Tron himself, who demonstrates consciousness and the ability to take action despite being digital entities. Additionally, Tron's conscious transition back to the users' side towards the end of *Tron: Legacy* is reminiscent of the previous discussion about Castor's potential consciousness.

There is a very intriguing scene in *Tron* films that describes maybe one of the most fascinating moments: the Lightcycle duel is a highly memorable moment in both *Tron* films. These scenes effectively exemplify the notion of hyperreality. In the original *Tron* film, the Lightcycle contest is evidently a computer simulation, featuring rudimentary graphics and geometric patterns. Nevertheless, in *Tron: Legacy*, the Lightcycle conflict is transformed into a completely actualised and engrossing encounter that is indistinguishable from a tangible event in the physical world thanks to the latest technology and advancements in CGI. Sam Flynn's entry into the game grid resembles an in-medias-res reading experience, leaving readers stunned by the unfolding events that have already reached their peak. Thousands of spectators are watching him as he finds himself in the middle of a life-and-death situation. The cycles in the Grid produce luminous trails, which, although lacking a direct counterpart in our physical reality, are intuitively consistent within the Grid's framework. This scene embodies Baudrillard's fourth stage of the image, where it "bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum" (Baudrillard, 1994: 6). In

that respect, the Lightcycle battle is not trying to simulate any real-world experience; in fact, it has already become the reality itself. Furthermore, the consequences of the game - the permanent elimination (death) for the unsuccessful participants - emphasise the exaggerated and simulated reality of the Grid. Within the sphere of digital technology, the outcomes are just as definitive and permanent as they are in the physical world, causing the line between simulation and reality to become even more indistinct.

In a similar way, Michael Talbot's *The Holographic Universe* (1991) presents a quite extraordinary conceptualisation of reality depending on principles of quantum physics. He suggests that the universe itself can be like a hologram, i.e., a real-time projector fed by a two-dimensional realm. Depending on what he says, one might perceive reality as misleading, with its true nature completely distinct from everyday life. The relationship between a simulated world and reality, or whatever we define it as, may not be as clear-cut as we think. *The Tron* films represent a completely functional realm that coexists inside computer systems. In a similar vein, Talbot suggests that what we perceive in this world could be a complicated computer program.

Furthermore, in the *Tron* universe, both the digital world and the real world can affect each other, which illustrates a common denominator: a solid interconnection between the two worlds. This shows a peculiar similarity with Talbot's holographic model, which presents an interconnectedness of all things, where each part has information or a part of the whole. *The Tron* films introduce the idea of nested universes, where a digital realm coexists within our physical realm. This concept aligns with both the holographic universe theory, which posits the existence of several levels of reality, and the simulation theory, which indicates that our world could be a simulation nested within a 'base' reality. In the realm of the *Tron* universe, everything is a part of information, and every bit and piece of information constructs the digital world. This closely supports Talbot's holographic model, which suggests that information might be more essential than matter itself. Simulated reality, according to simulation theory, must fundamentally consist of information. Another aspect of the *Tron* movies is the interaction between the creator and the created. That is to say, advanced beings might create some simulated realities and later interact with them. Kevin Flynn creates CLU and leaves 'him' behind to take care of the things in his absence. CLU is actually Kevin Flynn's trajectory copy, who would claim control of the grid and the rest later. As Talbot states, "some subatomic processes result in the creation of a pair of particles with identical or closely related properties" (Talbot, 1991: 46), so CLU acts as if he were an extension of Kevin Flynn to become the arbiter of the system.

Conclusion

The *Tron* series paints a picture of a universe offering an engaging backdrop, for exploring complex philosophical and scientific concepts. These

movies reflect dialogues in cognitive science, philosophy and computer science entering topics like the ethics of artificial intelligence, digital consciousness and simulation theories. The themes presented in *Tron* are gaining relevance as our society becomes digitized and virtual and augmented reality technologies become more prevalent. Through these films we witness the lines between the digital realm and the physical world highlighting both the opportunities and risks associated with our rapidly evolving tech landscape. Consequently, *Tron* encourages us to contemplate questions about existence, consciousness and our relationship with the systems we create. As long as AI capabilities continue to expand within the realm of computer-generated worlds, it is inevitable that critical inquiries will be sparked by examining the *Tron* movies. In the words of Nick Bostrom,

> Far from being the smartest possible biological species, we are probably better thought of as the stupidest possible biological species capable of starting a technological civilization - a niche we filled because we got there first, not because we are in any sense optimally adapted to it (Bostrom, 2014: 43).

As we progress through this technological society that we have built, works such as *Tron* are valuable thought experiments that help us anticipate and be ready for the possibilities and threats that our future may bring, thanks to its rising digitisation. Moreover, one of the best things the *Tron* movies can do is provide insight into where current AI, VR, and AR technologies could be evolving. It prompts us to question the fundamental nature of our reality and the possibility that our universe itself might be a form of simulation or information processing system. Also, the ethical dilemmas still present the never-ending danger of the ever-developing nature of technology. As we make progress in AI and virtual reality technology, the *Tron* franchise serves as a reminder to carefully consider the ethical consequences of our creations. This highlights the importance of creating strong ethical frameworks that can adapt to the possible development of digital awareness. With the progression of technology like brain-computer interfaces and augmented reality, the distinction between humans and machines may become increasingly indistinct, resembling the boundary between the Grid in *Tron* and the actual realm.

Consequently, the *Tron* movies provide not just pleasure but also a significant thought experiment that aids in anticipating and becoming ready for the technological and philosophical problems of our increasingly digitalised future. By engaging in a critical analysis of these films, we can gain a clearer understanding of the intricate ethical and existential dilemmas that emerge as we further explore the limits of what can be achieved in the digital realm. *Tron*'s legacy has a significant impact outside the realm of cinema, serving as a valuable reference for our continuous study of the digital frontier and our evolving connection with technology.

REFERENCES

Written Sources

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press.

Bostrom, N. (2003). Are you living in a computer simulation? *Philosophical Quarterly,* 53(211), 243-255.

Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, dangers, strategies*. Oxford: Oxford University Press.

Brighton, T. (2024). *Simulation Theory Simplified!: The Growing Evidence that We Live in the Matrix* [Print]. Independently published.

Descartes, R. (1984). Meditations on first philosophy. *The Philosophical Writings of Descartes,* vol. 2, (trans.: J. Cottingham et al.), 1-33, Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1641)

Dick, P. K. (1995). *The shifting realities of Philip K. Dick: Selected literary and philosophical writings*. UK: Vintage.

Good, I. J. (1965). Speculations concerning the first ultraintelligent machine. *Advances in Computers,* (eds.: F. L. Alt & M. Rubinoff), vol. 6, 31-88, Cambridge: Academic Press.

Harvey, C.B. (2013) Transmedia storytelling and audience: Memory and market. *Digital World: Connectivity, Creativity and Rights*, (ed.: G. Youngs), 115-127, London: Routledge.

Kirsner, S. (2008). *Inventing the Movies: Hollywood's Epic Battle Between Innovation and the Status Quo, from Thomas Edison to Steve Jobs*. First Edition, CinemaTech Books.

Kosinski, J. (Director). (2010). *Tron: Legacy* [Film]. Walt Disney Pictures.

Kurzweil, R. (2005). *The singularity is near: When humans transcend biology*. New York: Viking.

Lisberger, S. (Director). (1982). *Tron* [Film]. Walt Disney Productions.

Plato. (1974). *The republic.* (trans.: G. M. A. Grube), Indianapolis: Hackett Publishing Company. (Original work published ca. 375 BCE)

Talbot, M. (1991). *The holographic universe*. New York: HarperCollins.

Virk, R. (2019). *The simulation hypothesis: An MIT computer scientist shows why AI, quantum physics and Eastern mystics all agree we are in a video game*. USA: Bayview Books.

Wood, A. (2014). Contests and simulations: Tron: Legacy's connections with technologies. *Journal of Film and Video*, 66(3), 31-42.

Electronic Sources

URL-1: Neuralink. (n.d.). *Neuralink — Pioneering Brain Computer Interfaces*. Neuralink. https://neuralink.com/ (Retrieved 3 August 2024)

URL-2: Tulane School of Professional Advancement. (n.d.). *What's the difference between AR and VR?* https://sopa.tulane.edu/blog/whats-difference-between-ar-and-vr#:~:text=What's%20the%20Difference%20Between%20the,are%20controlled%20by%20the%20system (Retrieved 1 August 2024)

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 17.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1551919
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 584-596.

Derleme Makale
Compilation Article

MATRAKÇI NASUH'UN KENT TASVİRLERİNDE TOPOĞRAFİK GÖRÜNÜM VE BİTKİ ÖRTÜSÜ

♦

TOPOGRAPHICAL APPEARANCE AND VEGETATION IN THE CITY VIEWS OF MATRAGCI NASUH

Nevin YAVUZ AZERİ*

ÖZ: Kent ve kente dair görünümler, her dönemde farklı sanat yöntemleri ve ifade biçimleri için elverişli görsel malzemelerdir. Geleneksel ifade diline sahip minyatürlerde de, genellikle önemli olayların geçtiği yerin tanımlanmasında kullanılan yapılar, sokaklar, ağaçlı alanlar vb kentin varlığına dair ipuçlarını vermektedir. 16. yy Osmanlı minyatürleri incelendiğinde özellikle üslup farkını ortaya koyan bazı nakkaşların kente dair görsel verileri özellikle kullandığı ve hatta sadece kent görünümlerini betimledikleri gözlemlenebilir. Bu nakkaşların en önemlilerinden biri de Matrakçı Nasuh'tur. Nasuh padişah seferlerine katılarak geçtiği yerleşim yerleri ve özelliklerini belgeleyen minyatürler yapmıştır. İstanbul'dan Bağdat'a kadar seyahatname oluşturmuş ve birçok kenti karakteristik özellikleriyle belgelemiştir. Özellikle seyahatlerindeki kentler, araziler ve bitki örtüsüne ve hatta birbirleriyle bağlantılarına farklı bir görme biçimi ve tasviriyle sunmuştur. Bu çalışmada, Matrakçı Nasuh'un Irak seferi sürecinde yaptığı el yazması kitabında yer alan kentler, kent topografisi ve kentler arası bağlantıyı oluşturma biçimindeki kurgu incelenecektir. Bu bağlamda hem farklı bir yaratım sürecine hem de kurgu ve gerçeklik algısının sorgusuna önemli bir örnek olduğu ortaya konacaktır. Bu bağlamda Matrakçı Nasuh'un Bağdat seferi sırasında ele aldığı kentlerden sadece bazıları üzerinden kent topoğrafyasını oluşturma biçimi, kentler arası bağı tanımlama biçimi ve her coğrafyada farklılaşan bitki örtüsüyle incelenecek ve görme biçimi ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Matrakçı Nasuh, Kent Topografisi, Topoğrafik Görünüm, Tasvir, Bitki ve Bitki Örtüsü

ABSTRACT: *Cities and their views have been valuable visual materials for various artistic methods and forms of expression throughout different periods. In miniatures with traditional expression languages, structures, streets, and tree-lined areas often provide clues about the existence of a city, typically used to describe locations where significant events took place. When examining 16th-century Ottoman miniatures, it can be observed that some painters, particularly those who demonstrated stylistic differences, used visual data related to cities extensively, and even depicted city views exclusively. One of the most important of these painters is Matrakci Nasuh. He created miniatures documenting the places and features he encountered during royal campaigns. He compiled a travelogue from Istanbul to Baghdad, documenting many cities with their characteristic features. Particularly, the cities, terrains, and vegetation he encountered during his travels were presented with a unique perspective and depiction of their interconnections. This study will examine the fictional aspects of how Matrakci Nasuh created city topography and intercity connections in the manuscript book he produced during his campaign in Iraq. In this context, it will highlight how his approach serves as an important*

* Doç. Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü/Antalya-nevinyavuz@akdeniz.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5507-3715)

This article was checked by Turnitin.

example in both a different creation process and the questioning of the perception of fiction and reality. Specifically, the study will explore how Matrakci Nasuh constructed city topography, defined intercity connections, and depicted vegetation that varied across different geographies through the examination of only some of the cities he addressed during his Baghdad campaign.

Keywords: *Matrakci Nasuh, City Topography, Topographical View, Depiction, Vegetation and Plant Cover*

Giriş

Minyatür kelimesi, orta çağ Avrupa'sında el yazması kitapların bölüm başlarında baş harfleri vurgulama için yapılan süslemeler, kırmızı boya (minium)dan yapılmış ve bu süslemeleri tanımlayan minyatür kelimesi kullanılmıştır. Daha sonra Latince miniare kökünden türetilerek İtalyanca miniatura ve Fransızca miniature olarak yaygın bir şekilde kullanılmış ve zamanla yazma kitaplardaki resimler için kullanılır olmuştur. Osmanlı Dönemi kaynaklarında ise, minyatür terimi yerine tasvir ve nakış sözcükleri kullanılmıştır (Mahir, 2005: 15). Tasvir, resim yapma anlamına gelen tasavvur kelimesi kökeninden gelmiş ve genellikle el yazması kitaplarda kişi ve olayları resmetmek amacıyla kullanılmıştır. Osmanlı saray nakkaşhanelerinde genellikle sarayı ilgilendiren konuların birbirini tekrarlayan niteliğiyle ve anonim işleri olarak üretilmiştir. El yazması kitaplarda bulunan tasvirler özellikle tezhip, kaligrafi ve ebru işleriyle birlikte bütünlük oluşturmuşlardır. Bunlar sanat ya da zanaat ayrımının kesinleşmediği üretimler olmalarına rağmen her biri çok önemli sanatsal değerlere sahiptir ve bir arada kullanıldığında kitabın değerini daha da artıran önemli öğelerdir.

Osmanlı minyatürlerinde (tasvirlerinde) genellikle bilimsel olaylar, seyahatnameler, dinsel biyografiler, dönemin sosyal yaşamı, saray hayatı, ordu seferleri, padişah ve törenleri resimlenmiştir. Osmanlıda inanç sistemi gereği nakkaşlar durumları ve olayları biçimlendirirken perspektif, gölge-ışık ve rölyef kullanmamışlardır. Dünyayı geçiciliği içinde sadece bir görüntü olarak görmüşlerdir. (İpşiroğlu, Tarih: 43). Bu nedenle biçim dili soyutlamacıdır. Sembol ve süslemelere yer verilmiş ve bunlar da renk ve şemalarla anlatılmıştır. Çünkü Osmanlıda resim geleneği, İslam düşüncesiyle temellenmiştir. İslam düşüncesine göre; gerçeklik, görünenin arkasındadır ve görünmez. Dolayısıyla farklı bir görme biçimi sunar. "İslam figüratif anlayışı soyut bir cansızlığı da amaçlayarak kendi ilkelerini gerçekleştirdiğinden, berrak bir zihnin soyut zenginliklerini elde edebilmiştir" (Tansuğ, 2004: 129). Bir minyatüre bakıldığında, göz resmin içinde dolaşır ve odaklanamaz. Çünkü resmin içinde, yapıların üst üste gösterildiği fakat farklı taraflardan bakılmışçasına bir görüş vardır. Bu da gerçekliğin çok taraflı olarak kavrandığını göstermektedir. Minyatürlerdeki bu anlayış egemen kültürün sonuçlarıdır ve buna göre Doğu'nun Batılı anlamda bir tarihsel süreç geçirdiği anlayışıyla bakılamayacağı açıktır (Ayvazoğlu, 1989: 13). Bu nedenle Osmanlı minyatürlerine kendi kültürel değerleri ve sonuçları üzerinden bakmak minyatürleri anlamlandırabilmek

için daha doğru olacaktır. Bu bağlamda da Matrakçı Nasuh'un kent minyatürleri manzara resmi olma yolunda hem kendi iç dinamikleri hem de yenilikçi tutumundan dolayı çok değerlidir.

Matrakçı Nasuh'un Kent Tasvirleri

Minyatürler başlangıcında klasik üslupta anonim işler olarak yapılsa da zamanla farklı, yaratıcı ve özgün tavra sahip nakkaşlarla değişime uğramıştır. Özellikle 14. ve 16. yüzyıllar arasında yapılan tasvirler çok farklı özelliklere sahip olmaya başlamıştır. Artık minyatürlerde belli kalıpta yapılan bezemeci yaklaşım yerine yalın ve özgün anlatım dilini kullanan nakkaşlar varlık göstermeye başlamıştır. Bunlardan biri de Matrakçı Nasuh ismiyle öne çıkan nakkaş ve onun ürettikleridir. "Matrakçı Nasuh" Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamış, saray nakkaşhanesin de üstad olarak adlandırılmış en önemli hattatlardandır. Aynı zamanda matematikçi, silahşor, tarihçi bir kişiliğe sahiptir ve çok önemli görevlere getirilmiş biridir. Bu dönemde, kendisi üç adet tarih kitabı yazmış ve resmetmiştir. "Osmanlı Sultanı Süleyman'ın Irak ziyareti" olarak adlandırılan, onun en önemli kitabıdır. Çünkü, kent ve kırsal yerleri seyahat boyunca resmetmiş ve daha sonra bu kitapta bir araya getirmiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatürlerindeki kent topoğrafyasındaki farklı yapılanma ve bitki örtüsündeki üslup farkı görebilmek için Irak seferi boyunca yaptığı minyatürleri bir araya getirdiği el yapımı kitaba bakmak yerinde olacaktır. Çünkü minyatür sanatı içinde ilk bakışta göze çarpan eşsiz bir niteliğinin olmasıdır.

Beyan-ı Menazil kabaca bakıldığında bir coğrafik atlas olan ve derinlemesine bakıldığında ise kurgusal bağlantıları çözümlenmiş, anlamını resim dilinin kuruluşunda bulan bir başyapıttır (Tükel, 2005: 51). El yapımı bu kitapta, 90 sayfalık bir metin, 25 resimli bölüm ve 107 minyatür bulunmaktadır. Tek nüsha bu kitap, İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde korunmaktadır. Matrakçı Nasuh'un farkı tasvirlerindeki topografik bakıştır ve bu haritacılığının gelişmesine de neden olmuştur. Osmanlı minyatürü içinde Matrakçı Nasuh, "Topografik Ressamlık" adı verilen yeni bir tasvir türünün yaratıcısı sayılmış ve bazı tasvirleri Avrupa deniz haritalarındaki portolan denilen kent betimlemeleri gibidir. Burada biçim dilini örnek almışsa olsa da menzilleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları kendine özgü bir form diliyle resmetmiştir. Matrakçı, farklı açılardan oluşan bakış açısıyla elde ettiği görüntüleri kullanarak figürsüz ve şematik manzaralar üretmiştir (Mahir, 2012: 53).

Matrakçı Nasuh'un "Osmanlı Sultanı Süleyman'ın Irak ziyareti" isimli el yazması kitabının tamamında özel bir kurgu bulunmaktadır. Geçilen kentler sırasıyla sayfalara yerleştirilmiş ve sayfalar arasında görsel bir devamlılık sağlanmıştır. Bu devamlılığı bazı göstergeler kullanarak yapmıştır. Mekanları dağlar, nehirler ve bitki örtüsüyle birbirine bağlamıştır. Bunların gerçekliği sorgulanmaz ve kavram olarak varlığı hissettirilir. Kent minyatürleri tek sayfa ya da iki sayfaya tek görsel olarak yerleştirilmiştir.

Genel olarak kentlerin, kültürel topografisi ve doğal özellikleri gerçeğe tam olarak benzetilmemiş ve o yerin genel bir imgesi verilmiştir. Bu minyatürler kendi dönemi açısından benzeri olmayan bir farklılığa sahiptir. Matrakçı, betimlemelerinde tam bir uygunluktansa, resimlenen kentlerin karakteristik özelliklerini vurgulamaya çalışmıştır. Birbirinden farklı yapıları farklı bakış açılarıyla sıralamıştır. Ayrıntıları görmeden önemli yapıları geometrik motifler halinde ve yüzeysel desenler şeklinde sergilemiştir. Betimlerde yapılar dışında su yolları, torak yollar, coğrafi öğeler ve bitki örtüsü de aktarılmıştır (Tez, 1989: 179).

Matrakçı'nın minyatürlerinde açık boşluklar bulunur ve kentler sonsuz bir boşluk içindedir. Bu minyatürlerdeki sonsuzluk, evrenin çok büyük olduğunu ve kentlerin hatta bizlerin çok küçük olduğu ve doğanın küçük bir parçası olduğu duygusunu vermektedir. Bu bakış açısı, insanın doğaya hakim olamayacağı düşüncesini de desteklemektedir. Bu nedenle kentler çok büyük boşluklar içinde küçüktür ve ayrıntıları yoktur. Genel olarak önemli yapılar gösterilmiştir. Bu kente dair önemli yapılar özellikle sivil yapılar basit, yalın ve stilize tasvir edilirken dini ve çok önemli yapılar daha tanımlayıcı ve önemli bir konumda gösterilmiştir. Kentlerin kale ve surları çok önemlidir. Dini ve sivil yapı olan medrese, saray ve camiler en önemli yerde ve cephesi görülecek şekilde yerleştirilmiş ve bunlar kare ya da dikdörtgen bir şekilde surlarla çevrelemiş olarak gösterilmiştir. Matrakçı'nın kent tasvirlerinin hepsinde görülen kaleler, köprüler, kayalar, bitkiler ve hayvanlar birbirinin tekrarı gibidir fakat hakim olan ifadeciliği onları monotonluktan kurtarmaktadır. Öte yandan keyfi perspektifle, konunun en karakteristik cepheleri gösterilmiştir. Bu minyatürlerin diğer özelliği abartısız gerçekçi oluşlarıdır (Yurdaydın, 1976: 11). Yine de kent minyatürlerinin genel görünümünde geometrik formlar ve motiflerden oluşmuş bir görünüm vardır. Bu görünüm genel olarak derinliği olmayan, yüzeysel haliyle desenli halı yüzeyine benzemektedirler.

Kitapta, konaklanan kent merkezlerinin ve buradaki olayların ve yönetimsel uygulamaların anlatıldığı yazılı bir bölüm bulunmaktadır. Bunlar minyatürün bir boşluğunda ya da yanında yer almıştır. Görsel süreklilik aynı zamanda yazıyla da yer yer desteklenmiştir. Bu görsel ve yazınsal sürekliliğin vurgusu adeta temel bir amaç gibidir. Sürekli birbirini takip eden motifler ve bağlantılar okuma yolunu da buldurmaktadır. Matrakçı Nasuh'un kullandığı bağlantı motifleri özgündür ve yazı yazdığı yönde sağdan sola doğru, yukardan aşağıya doğrudur. Yani, bağlantı motifi olan su yolları, dağlar, bitki örtüsü sağ üst köşeden sağ alt köşeye doğru gelir ve sonraki sayfaya rehberlik etmektedir. Matrakçı Nasuh'un kent tasvirlerinde su yolları, geniş araziler ve önemsiz gibi duran yerleşim yerleri görünmesi gereken değerlilikte yerlerdir ve bilimsel bir nesnellikle resmedilmiştir. Kent tasvirleri bazen tam sayfa bazen iki sayfa olarak ve kompozisyonun tüm bölümünü kaplayacak şekilde ve özellikle de topografik özelliğini korur şekilde tasvir edilmiştir (Mahir, 2012: 55).

Matrakçı Nasuh'un Osmanlı Sultanı Süleyman'ın Irak ziyaretini temel

alan el yazması kitabındaki kent tasvirlerinin resim dili çözümlendiğinde; minyatürlerin anlamlı öğelerden oluştuğu görülür. Geçilen bölgelerin coğrafi yapısını akarsular, dağlar, ağaçlar, çiçekler gibi doğal göstergeleri, yapılara dair olanlar yapay göstergeleri ve kentleri tanımlayan adların olması da yazınsal göstergeleri oluşturmuştur. Tüm bu göstergelerin bütünü minyatürleri oluşturmakta ve farkını ortaya koymaktadır (Tükel, 2005: 45). Bu nedenle hem önemli bir belge ve hem de gösterme biçimiyle de değerli görsellerdir. Bu bağlamda Matrakçı'nın bu kitabında yer alan birçok kent ve kasaba vardır fakat İstanbul, Eskişehir, Konya Diyarbakır, Bitlis ve Bağdat kenti gibi örnekler üzerinden kent topoğrafyası ve bitki örtüsünü betimleme özelliklerine bakmak uygun olacaktır.

Matrakçı Nasuh'un Kent Minyatürlerindeki Topoğrafya ve Bitki Örtüsüne Bir Bakış

Matrakçı Nasuh'un "Osmanlı Sultanı Süleyman'ın Irak Ziyareti" olarak adlandırılan bu kitabın en başında iki sayfa üzerinde İstanbul minyatürü bulunmaktadır. Bu minyatür, İstanbul'un güneyinden yapılmış olmakla birlikte, İstanbul yakasındaki bina ve çeşitli yapılar bu açıdan bakınca terstirler, oysa kuzeyden bakınca doğru konumda gözükürler (And, 2014: 375). Çok bilinen yapılar açıkça seçilebilmektedir. İstanbul, hem kuş bakışı, hem de binaların karşısından gösterilmiştir (And, 2009: 31). Matrakçı, binaları önemlerine göre, boyutlarını da bu öneme göre ölçek dışı olarak çizmiştir (And, 2009: 36). Bu minyatürde İstanbul'un en merkezi yerleri (Galata, Haliç ve Üsküdar ile boğazın bir bölümü) olan bölümü seçilmiştir. Bu kompozisyonda çok önemli yerler, surlar ve iç surlar, yedi kulenin bulunduğu tarihi yarımadada Topkapı sarayı, Ayasofya ve Aya İrini kiliseleri, hipodrom, Kapalı Çarşı, eski saray ve camiler yer almıştır. İstanbul'un bu yarımadasının bitki örtüsü de gösterilmiştir. Sarayın yüksek duvarları arasında ve evlerin bahçelerinde tek tük gösterilmesi mümkün olmayan kent görüntüsü içinde, binaların arasına yine tek tek selviler ve çiçek açmış ağaçlar yerleştirilmiştir. Bunlar evleri bahçesini temsil ettikleri kadar, sefere çıkış zamanını, "ağaçların çiçek açtığı mevsim" olarak vurgulamayı amaçlıyor olmalıdır (Atasoy, 2002:132). Bu minyatürde Osmanlı saraylarına ait bahçeler de gösterilmiştir. Bu İstanbul minyatüründe saray çifte duvar içine alınmış olarak gösterilmiş; bir bahçe olduğuna birkaç selvi, bahar açmış ağaç ve yerdeki çiçeklerle işaret etmiştir. (Atasoy, 2015: 535) Ayrıca özellikle Galata tarafında surların dışındaki arazide nar, kiraz, armut gibi çeşitli meyve ağaçları ve selviler arasında öbek öbek tasvir edilmiştir (Atasoy, 2015: 537).

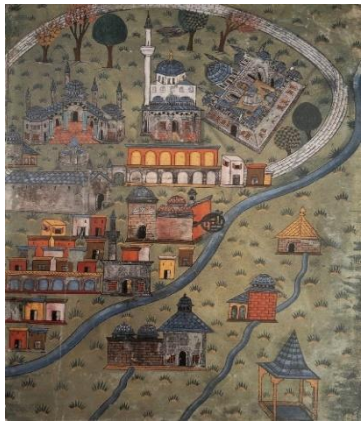
Osmanlı İstanbul'unda camilerin yanlarında genellikle mezarlıklar bulunmakta ve bahçe niteliği taşımaktadır. İbadet yerinin hemen yanında çeşmesi olan ve dört tarafı selvi ağaçlarıyla çevrilidir ve bu düzenleme birçok tarihçi için cennet bahçelerinin bir metaforu olarak görülmüştür. (Ruggles, 2017: 182) Saraylar, camiler, türbeler gibi önemli yapılar ve aralarındaki yeşil alanlar cennete dair tınılar içermesine rağmen formel bir bahçe düzeninde olmadığı gibi büyük estetik iddialar taşıyan peyzajlar da değildir. Zaten genel olarak Osmanlı bahçeleri doğal topoğrafyaya uyum sağlar

niteliktedir (Ruggles, 2017: 192).

Resim 1: Matrakçı Nasuh İstanbul Minyatürü (URL-1)

İstanbul'un çok önemli mimari yapılarının farklı açılardan gösterildiği, coğrafyasının doğru olduğu bu minyatürü önemli bir belgedir. Nasuh, İstanbul minyatüründe Osmanlı başkentinin XVI. yy topografya ve mimarisi hakkında bilgi vermiştir. Açık bir şekilde görerek ve incelenerek kentin haritasını ortaya koymuş ve önemli yerleri işaretlemiştir. 200'e yakın binanın resmi vardır ve tanınması mümkündür (Yurdaydın, 1976: 46). Ayrıca resim dili ile İstanbul şehri görüntüsü; boğazı, köprüleri, tepeleri ve surlarının oluşturduğu kompozisyon görsel olarak dengelidir. Algılamada hareketli ve dinamik bir izlenim sunmaktadır. Bunu durumu renk farklılıkları, açık koyu dengesi ve yatay dikey hareketliliği içinde dengelemiştir. Matrakçı Nasuh'un haritalama hakimiyeti, kuş bakışı görünümün dinamik algısını etkileyen lekeci anlayışla oluşturduğu kentler, farklı bir görselliğe dönüşmüştür.

Matrakçı Nasuh'un Irak seferine katıldığı ve sefer boyunca geçtikleri kentler ve bunlar arasında bağlantılar oluşturduğu kentlerden biri de Eskişehir'dir.

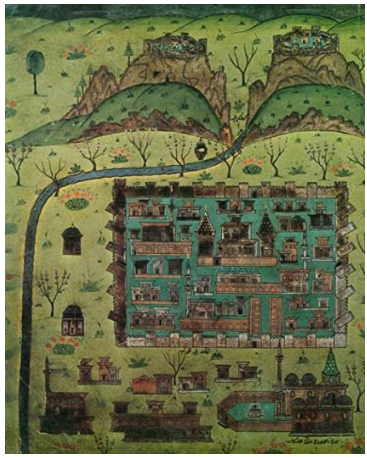


Resim 2: Matrakçı Nasuh, Eskişehir Minyatürü (URL-2)

Eskişehir, iç Anadolu bozkırının bitki örtüsü ve rengiyle kaplı düz bir

alanda gösterilmiştir. Kentin en önemli yapıları birbirini kapatmayacak şekilde ve daha açık algılanır şekilde gösterilmiştir. Minyatürün tüm yüzeyinde sarımsı bir yeşil hakimdir ve çok kısa otsu bitkiler homojen bir şekilde dağılmıştır. Kentin içinde az sayıda fakat çeşitli ağaçlar bulunur. Meyve ağaçlarının ne tür bir ağaç olduğu anlaşılır şekilde gösterilmiştir. En önemli öğe gerçekte de olan akarsuyun varlığıdır; fakat yönü tamamen sayfaları birbirine bağlayacak şekilde gösterilmiştir. Zaten Matrakçı bu tür öğeleri bu anlamda keyfi kullanmıştır. Sözgelimi, resim düzleminde ırmaklar, nehirler kıvrak ve dolayısıyla çoğu zaman sayfaları birbirine bağlama amacıyla kullandığı hayali nitelikteki öğelerin başında gelmektedir (Tükel, 2005: 65).

Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak seferini Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli eserinde anlatan Matrakçı Nasuh, Konya kent merkezinin genel dokusunu ve yapısal özelliklerini de tasvir etmiştir.

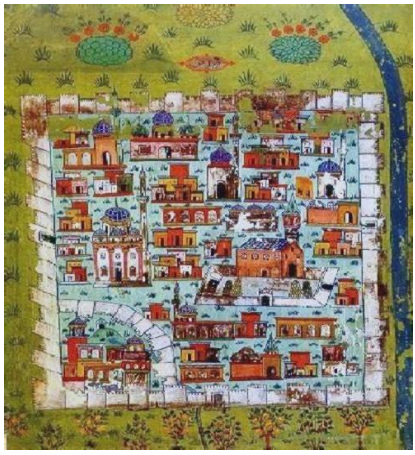


Resim 3: Matrakçı Nasuh, Konya Minyatürü (URL-3)

Konya minyatürü de kuş bakışı bir bakışla tasvir edilmiştir. Üst kısımda iki dağ arasından bir akarsu çıkar ve şehrin yakınından geçmektedir. Kale içinde şehir yapıları birbirlerini kapatmayacak şekilde ve şematik olarak gösterilmiştir. Kale surlarının yan yüzeyleri düzleme yatırılmış şekilde gösterilmiştir. Kalenin içinde ve dışında önemli dini yapıların en değerli özellikleri öne çıkarılmıştır. Mevlana dergâhı büyük ve tüm ayrıntılarıyla gösterilirken diğer yapılar daha küçük gösterilmiştir. Minyatürdeki tüm yapılar kare veya dikdörtgen formda ve kubbeleri de konik ve yarım daire şeklindedir ve şehrin genel mimarisini yansıtmaktadır. Kalenin içinde Konya kenti ve surların dışında da Mevlana dergâhı ile birkaç yapı resmedilmiştir. Minyatürdeki bütün yapılar doğuya yönelmiş olarak betimlenmiştir. Birbirinden farklı yeşil bitkiler, çiçek açmış ağaçlar, dağlar ve doğa görünümleri ile minyatür zenginleştirilmiştir (Özkan ve Şimşir, 2023: 124). Konya minyatürü, iç Anadolu'nun soluk bozkır rengiyle kuşatılmış ve tüm yüzey boyunca yer yer küçük bitkiler, çiçekler ve yeni çiçek açmış meyve ağaçlarıyla gösterilmiştir. Ağaç ve bitki formları çok ve yeşil olmasına rağmen

soluk renk ve tonlarıyla gösterilmiş ve sarımsı bozkır renginin önüne geçmemiştir.

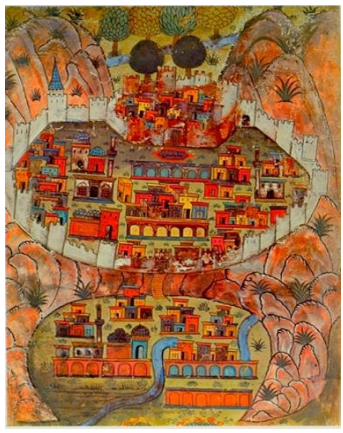
Bu el yazması kitapta Diyarbakır kenti de tasvir edilmiş ve kent merkezinin en önemli özelliği olan açık renk surlarla çevrili kare biçimli hali vurgulanarak gösterilmiştir. Surların dışından geçen nehir koyu rengiyle kompozisyondan taşan bir hal almış ve keskin bir zıtlık oluşturmuştur. Bu durum adeta kapalı kareyi açık bir kompozisyonmuşçasına dengelemiştir. Surların dışındaki oval biçimli bitki yumakları, tekrar eden çiçekler ve onların sıralanışı surların dışında doğal bir yaşam alanının varlığını göstererek sert mizaçlı yapılarla zıtlık oluşturmuştur.



Resim 4: Matrakçı Nasuh, Diyarbakır Minyatürü (URL-4)

Diyarbakır şehri görselinde olduğu gibi bazı şehirlerin temel biçimlenişi korunsa da ayrıntıları görmezden gelinmiş ve biçimlerin oluşturduğu lekeler geometrik motiflere dönüşerek halı desenleri gibi gösterilmiştir. Bitki örtüsü de dekoratif bir nitelikte olup halının çiçekli bordürlerini oluşturmuş gibidir. Yüzeylerin biçimsel düzenlenişine özel bir derinlik kazandıran bu kavrayış, motif ve parçaların sonsuz bir tarzda birbirini izleyen girift dekoratif anlamlarını da güçlendirmiştir (Tansuğ, 2004:129).

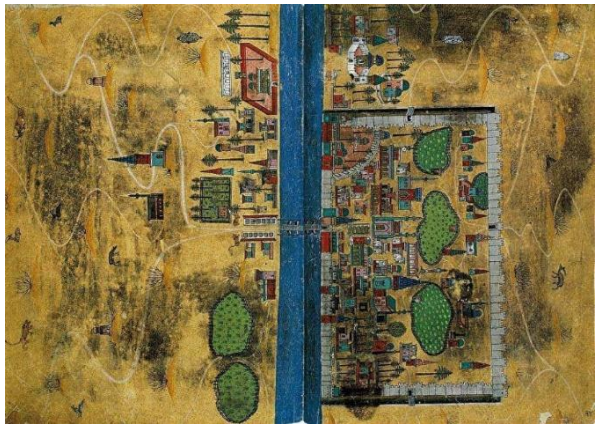
Matrakçı Nasuh'un özgün biçim dili özellikle Bitlis minyatüründe çok iyi görünmektedir. Kenti, özgün coğrafik yapısı ve tarihi dokusuyla uyum içinde biçimlendirmiş ve benzer rengin tonlarıyla dengelemiştir. Sarı, kırmızı ve kahverenginin homojen kullanımını iki yuvarlak bölümden oluşan ve birini açık renkli surla ve diğerini de keskin bir konturla ayırmış olsa da bütünde çok önemli büyük bir kent izlenimi vermektedir.



Resim 5: Matrakçı Nasuh, Bitlis Minyatürü (URL-5)

Kent iki bölümlü olup üst bölümde kale ve önemli yapılar yer alır. Kentin üst ve alttaki bölümleri birbirine merdivenle bağlanmıştır. Tüm kente yukardan bakılmış ve coğrafyasının çok dağlık bir bölge olduğu ve buna rağmen ne kadar zengin bir bitki örtüsüne sahip olduğu vurgulanmıştır. Minyatürün en üstünde yer alan ve iki dağ arasındaki açıklıkta yer alan bölümdeki yoğun ağaç görüntüleri de ormanlık alanın varlığını hissettirmektedir. Bu minyatürü diğerlerinden ayıran en önemli özellik çok merkezli oluşu ve bunu algılamada takibi gereken öğelerin varlığıdır.

Matrakçı, sultan ve ordusu birçok kentten sonra Bağdat'a gelmiştir. Burada diğer kentlere göre daha uzunca bir süre kaldıklarından; kentin çevresiyle birlikte çok iyi incelenmiş olduğu minyatürlerde açıkça görülmektedir. Kent merkezi ve çevresi iki sayfa olarak tasvir edilmiştir.



Resim 6: Matrakçı Nasuh, Bağdat Minyatürü (URL-6)

Matrakçı'nın Bağdat Minyatürünün en belirgin özelliği kitabın iki sayfasının birleştiği ve tam ortada koyu mavi haliyle Dicle nehri ve iki yanına yatay düzleme yatırılmış gibi duran yapılarıyla kentin varlığıdır. Önemli

yapılar, dini yapılar ve türbeler dikkat çekmektedir. Kentin her iki tarafında bulunan çevrili alanlar, belirgin bir yeşil renk ile gösterilmiş ve bu da ekili tarım alanlarının varlığını hissettirmektedir. Kent içinde bulunan hurma ağaçları yeşil ve üzerinde meyveleriyle gösterilirken yerleşim bölgesi dışındaki ağaçlar ve bitkiler kurumuş halleriyle çölleşmiş görünüme uyum gösterir niteliktedir. Matrakçının bu minyatürlerinde akarsular gibi bitki örtüsü de özellikle ağaçlar ve çiçeklerde anlatımın işaret etmede temel öğeleri olmuştur. Ayrıca iklim koşullarına göre ve coğrafyaya göre de farklılık gösterebilir. Örneğin çam ağacı İstanbul ikliminde bulunurken Bağdat coğrafyasının çöl ikliminde görülmeyecektir (İlal, 1995: 21). Bu çölleşmiş alanda birçok kıvrımlı yolların olması, birçok kentten bu kente girişin olduğunun işareti niteliğindedir. Ayrıca Bağdat'ın yakın mesafesinde vahşi doğa ve hayvanlarda gösterilmiştir. Bağdat minyatüründe yer alan vahşi doğadaki hayvanlar oradaki bir gerçeği soyut, biçimsel ve simgesel bir dille aktarırken sur kapısındaki iki aslan da kent yaşamının gerçeğinin soyut, biçimsel ve simgesel aktarımı olmuştur (İlal, 1995: 20).

Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli kitabında yer alan kentlere dair tüm topografik tasvirlerde geniş bir mekan içinde yapılar ve yapılar arasındaki boş alanlar tüm ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Buralarda o bölgenin ağaçları, bitkileri ve çiçekleri karakteristik özellikleriyle vurgulanmıştır. Özellikle ağaç tasvirlerinde ince, uzun, konik formlu ya da boğumlu kütlesel görünümleri yanı sıra yaprak formundaki farklılıklarıyla da ağacın türü hakkında açık ve anlaşılır bilgi vermektedir. Osmanlı sanatındaki ağaç, bitki ve çiçek motifleri hayali ve stilize halleriyle tasvir edilirken, Matrakçı Nasuh gerçekçi bir yaklaşımla tasvir edilmesine öncülük etmiş ve islam dünyasının bir sanatçısı olarak, natüralist üslupla tasvirde kalıplardan tamamıyla vazgeçmemiştir, ancak yaptığı tasvirlerin tümü tam anlamıyla kalıp motifler olarak da değerlendirilemez (Atasoy, 2002:134).

Matrakçı Nasuh'un kent minyatürleri farklı bir görme biçimiyle yapılmış topografik tasvirlerdir. Kent görünümleri sonsuz bir mekan içinde anlam bütünlüğünü koruyan soyut tasarımlar olarak gösterilmiştir. Matrakçı'nın insan figürlerine rastlanılmayan bu topografik tasvirlerinde; alanlar ve bitki örtüsü, o bölgede bulunan hayvanlar, var olan yapılar ayrıntılarıyla gösterilmiş ve kendi bütünlüğü içinde yer almıştır (İpşiroğlu, 2005: 67).

Matrakçı kentlerin topografik yapısını verirken doğa ve doğaya dair tüm verileriyle doğa duygusunu da yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Dolayısıyla bitki örtüsündeki canlı renkler, yemyeşil tepeler, masmavi akarsularla bir manzara denemesi de yaptığı hissiyatını vermiştir. Örneğin, ağaçların kullanımında bir keyfilik görülmüş olsa da onların biçimleri, renkleri değişiklik gösterse de ağaç olma hali hep inandırıcı olmuştur. Dolayısıyla Matrakçı Nasuh'la birlikte Türk minyatür sanatına yerleşmiş bulunan "Osmanlı manzara ressamlığı" birçok örnekleriyle

topografik nitelikte, harita ve resim karması bir tasvir örneğinin gelişimine de neden olmuştur (Arık, 1976: 101).

Sonuç

Matrakçı Nasuh'un Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli elyazması kitabı önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Kitabın bütününde iki farklı kurgudan bahsedilebilir. Matrakçı bu kitabında hem tasvirlerdeki kent görünümlerinin iç dinamiğini hem de kentler arasındaki menzili (mesafe) yani sayfalar arasındaki bağlantıyı doğal, yapay ve kültürel öğeleri kullanarak kurgulamıştır. Kent görünümlerine tek tek bakıldığında kuş bakışıymış izlenimi verse de bu bakışla yapıların yan yana ve üst üste görünmesi mümkün değildir. Bunlarda bazı ayrıntılar görmezden gelinmiş fakat önemli yapılar en açık tanımlanabileceği açılardan gösterilmiştir. Kentlerin topografik görünümünde yapılar, surlar, yollar ve coğrafik öğeler geometrik motif gibi gösterilmiştir. Gerçekte göründüğü gibi değil; temel yapı öğeleri olan binalar, surlar, yollar ve coğrafik öğeler kavramlaştırılarak resmedilmiş ve adeta halı desenine dönüştürülmüştür. Kentler ve kentler arasındaki bağlantıların resmedilme mantığında ve sunumunda nesnel gerçekliği zorlasa da su yolları, patikalar, dağlar, tepeler, devam eden bitki öğelerini kullanma biçimi kitap sayfalarındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Çeşitli bağlantılar sayfalar arası takibi kolaylaştırdığı gibi gerçekte şehirler arası bağlantıyı gösterme amaçlıdır.

Matrakçı Nasuh, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn isimli el yazması kitabında; kent tasvirleriyle tüm sefer sürecini nasıl anlamlı ve anlaşılır kıldığını, görsel betim dilindeki gücünü ve farkını göstermiştir. Ayrıca döneminin önemli yerleşim yerlerini, topografyasını ve bitkisel dokuyu birbiriyle ilişkilendirerek siyasi ve coğrafik gerçekliği içinde minyatüre yenilikçi bir boyut katmış olduğunu belgelemiştir. Bu bağlamda Matrakçı Nasuh; tarih yazımında gösterdiği farklılık ve kültürel bir aktarım olma yolunda oluşturduğu bu belgelerle tüm araştırmacılar için önemli bir inceleme konusudur ve olmaya da devam edecektir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

And, M. (2009). *16. yüzyılda İstanbul, kent-saray-günlük yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2014). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arık, R. (1976). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Atasoy, N. (2015). İstanbul bahçeleri. *Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul: İSAM – İBB

Atasoy, N. (2002). *Hasbahçe: Osmanlı kültüründe bahçe ve çiçek*. İstanbul: Aygaz.

Ayvazoğlu, B. (1989). *İslam estetiği ve insan*. İstanbul: Çağ Yayınları.

İpşiroğlu, N-M. (1977). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Kumcu İlal, S. (1995). *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn Sultan Süleyman Han minyatürlerinin doğa ve bitki örtüsünün incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Özkan, E.-Şimşir, Z. (2023). Matrakçı Nasuh'un Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn adlı eserinden Konya kalesi. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 19, 115-146

Ruggles, D. F. (2017). *İslami bahçeler ve peyzajlar*. (çev.: Nurcan Boşdurmaz), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tez, Z. (2018). *Yasaklı sanat olarak minyatür, resim ve grafik tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tükel, U. (2005). *Resmin dili ikonografiden göstergebilime*. İstanbul: Homer.

Yurdaydın, H. G. (1976). *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynaklar

URL-1: Resim 1: https://onedio.com/haber/osmanlinin-en-basarili-topografik-haritalar-ustadi-matrakci-nasuh-un-18-harika-minyaturu-687779 (Erişim: 28.08.2024)

URL-2: Resim 2: https://www.tarihikadim.com/matrakci-nasuhun-gozunden-10-turk-islam-sehri/ (Erişim: 15.09.2024)

URL-3. Resim 3: https://www.gzt.com/arkitekt/ozgun-kent-tasvirleriyle-matrakci-nasuh-3660282 (Erişim: 15.09.2024)

URL_4: Resim 4: https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/43 (Erişim: 15.09.2024)

URL-5: Resim 5: https://onedio.com/haber/osmanlinin-en-basarili-topografik-haritalar-ustadi-matrakci-nasuh-un-18-harika-minyaturu-687779 (Erişim: 28.08.2024)

URL-6: Resim 6: https://www.gzt.com/arkitekt/ozgun-kent-tasvirleriyle-matrakci-nasuh-3660282(Erişim: 15.09.2024)

Extended Abstract

Cities and their visual representations have always been a significant theme for artistic methods and modes of expression. In traditional forms of representation like miniatures, elements related to cities were frequently utilized, with some depictions focusing exclusively on urban themes. Urban miniatures are historically significant documents from both topographic and aesthetic perspectives. These representations often depict cities from a bird's-eye view and multiple perspectives. Settlements and geographical elements are presented cohesively, enhancing the narrative's impact.

Matrakçı Nasuh's depictions are particularly notable for the innovations they brought to Ottoman miniatures. By accompanying Ottoman military campaigns, he documented the routes traversed through both textual and visual narratives, contributing to historiography. This study aims to examine the structural characteristics of Matrakçı Nasuh's manuscript *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn*, created during the Iraq campaign, alongside select urban depictions, to reveal the intersection points between historiography and visual culture. Although these miniatures have been studied for varying and sometimes overlapping reasons,

this study seeks to underscore the importance of visual documents in historiography, particularly highlighting the role of vegetation in shaping urban topography.

To conduct this research, academic articles, theses, and relevant books were reviewed. The innovations Matrakçı Nasuh introduced to Ottoman miniatures were observed. His emphasis on cities, their characteristic features, topographic formations, and the tools used to illustrate connections between cities—along with the interplay between narrative structure and the perception of reality—have been subjects of interest for many researchers. Consequently, this literature review focuses primarily on studies analyzing the visual outcomes of Matrakçı's observations during Sultan Suleiman the Magnificent's Iraq campaign. Books about Matrakçı highlight his innovations in cartography and propose that his depictions redefine the notion of landscape painting within Ottoman miniatures. In this context, Nasuh's urban miniatures include elements worthy of further exploration.

This study employs a conceptual and descriptive analysis approach, examining selected cities from Matrakçı Nasuh's *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn* manuscript to explore urban topography and vegetation. The manuscript features unique topographic representations for each city, and six cities have been selected for analysis. Istanbul serves as the campaign's starting point and is historically and politically significant. Its depiction offers a multi-perspective view, making it an essential visual document. Eskişehir is depicted with its steppe vegetation and river, creating a strong narrative connection. Konya's bird's-eye depiction emphasizes the importance of its fortress and the Mevlana dervish lodge. Diyarbakır is symbolically arranged in a carpet-like pattern, featuring its buildings and vegetation within a square form. Bitlis, with its dual-section urban layout and multi-centered structure, requires visual tracking, differing from other city designs. Baghdad, the campaign's ultimate target, spans two pages on either side of the Tigris River. Its agricultural lands, desert landscapes, wildlife, and symbolic animals are vividly depicted. Throughout the manuscript, topographic urban views, natural features, vegetation, and narrative connections are cohesively integrated.

This study examines Matrakçı Nasuh's urban miniatures to explore the contributions and methodologies of visualization in historiography, highlighting the distinctive visual language Matrakçı employed.

In Matrakçı Nasuh's urban miniatures, the structural features of cities, their vegetation, and the geographical connections—such as rivers and mountains—between cities are depicted as a unified narrative.

The findings reveal how visual representation enhances narrative comprehension and impact, demonstrating that visual depiction is a powerful tool. Matrakçı introduced a novel dimension to miniatures by interrelating significant settlements, topography, and vegetation within their political and geographical realities. The distinctions he brought to historiography offer critical cultural documentation, making his works a vital subject of study for all researchers.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 21.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 01.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1553842
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 597-615.

Araştırma Makalesi
Research Article

KADİM MAKAM NAZARİYELERİ PERSPEKTİFİNDEN ÇORUM SAHASI TÜRKÜLERİ

♦

ÇORUM FOLK SONGS FROM THE PERSPECTIVE OF OLD MAKAM THEORIES

Ömer Can SATIR*

ÖZ: Yapılan bu çalışma Çorum sahası türkülerinin ezgisel yapılarını kadim makam yaklaşımları perspektifinden ele almaktadır. Araştırma, Türkiye'nin geleneksel müzik mirası içerisinde önemli bir yere sahip olan halk ezgilerini Osmanlı/Türk müziği makam anlayışları ve tarihi edvar geleneği ile olan ilişkisi içinde ele almayı amaçlayan bir bakış açısıyla kurgulanmıştır. Çalışmanın veri setini 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen derleme gezilerinden TRT repertuvarına aktarılmış olan beş Çorum türküsü oluşturmaktadır. Söz konusu bu türküler makamsal yapıların tarihsel derinliklerini anlamak ve yerel müzik geleneğinin kadim makam nazariyatı ile olan bağını ortaya koyma amacıyla nitel bir analize tabi tutulmuştur. Ortaya çıkan bulgular söz konusu türkülerin 13'üncü yüzyıldan itibaren makam teorisinin gelişimiyle örtüşen özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Bu açıdan Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva ve Çargâh gibi tarihsel derinliği olan makamların Çorum sahasının müzikal üslubu içerisinde varlığını sürdürdüğü tespit edilmektedir. Bulgular ayrıca söz konusu türkülerdeki ezgi hareketlerinin tarihi makam teorisi içinde perde-nağme, makam-terkip ve hatta usul kavramları çerçevesinde değerlendirmeye açık olduğu gerçeğini yeniden hatırlatmaktadır. Çalışmanın önemli noktalarından biri de halk müziği ses evreninin tarihsel makam teorisiyle uyumlu bir şekilde ele alındığı takdirde Türk halk müziği üzerine geliştirilebilecek makamsal yaklaşımların daha açıklayıcı ve bütüncül bir model sunabileceğine dair ortaya koyduğu projeksiyondur. Bilhassa tarihsel yaklaşımların ortaya koyduğu açıklayıcı modellerin halk müziği nazariyatındaki parçalı ve çok yönlü yaklaşımların ötesine geçerek halk ezgilerini ortak bir noktada buluşturma potansiyeline sahip olduğu gerçeği bu araştırma için hedeflenen etkili sonuçlarından biridir. Nihai açıdan bu çalışma halk müziği araştırmalarında mevcut teorik ayrılıkların ötesine geçerek halk müziği makam ilişkisi üzerine yeni yaklaşımların geliştirilmesine zemin hazırlamakta ve tarihi makam teorileri bağlamında tartışmaya açık analizlere olanak tanımaktadır. Bu kapsamda kadim makam geleneğinin halk müziği ezgilerini anlamada ne denli önemli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Müzik Folkloru, Makam Teorisi, Çorum Türküleri, Türk Halk Müziği

ABSTRACT: *This study deals with the melodic structures of the folk songs of the Çorum region from the perspective of old makam approaches. The research is constructed from a perspective that aims to deal with folk melodies, which have an important place in Turkey's traditional music heritage, in relation to Ottoman/Turkish music makam approaches and historical edvar tradition. The data set of the study consists of five Çorum folk songs that were transmitted to*

* Prof. Dr.-Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü-/Çorum-omercansatir@hitit.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8568-5018)

This article was checked by Turnitin.

TRT repertoire from the compilation trips carried out by Ankara State Conservatory in 1939. These folk songs were subjected to a qualitative analysis in order to understand the historical depths of the makam structures and to reveal the connection of the folk music tradition with the old makam theory. The findings show that these folk songs have characteristics that coincide with the development of makam theory since the 13th century. In this respect, it is determined that historically deep makams such as Penҫgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva and Çargâh continue to live in the musical style of Çorum field. The findings also remind us of the fact that the melodic movements in these folk songs are open to evaluation within the framework of the concepts of fret-tune, makam-composition, and even usul within the historical makam theory. One of the important points of the study is the projection that if the sound universe of folk music is handled in accordance with the historical makam theory, the makam approaches that can be developed on Turkish folk music can offer a more explanatory and holistic model. In particular, the fact that the explanatory models put forward by historical approaches have the potential to bring folk melodies together at a common point by going beyond the fragmented and multifaceted approaches in folk music theory is one of the effective results targeted for this research. Ultimately, this study goes beyond the existing theoretical divisions in folk music research, paves the way for the development of new approaches to the relationship between makam and folk music, and enables analyses open to discussion in the context of historical makam theories. In this context, it clearly reveals how important the old makam tradition is in understanding folk music melodies.

Keywords: *Ethnomusicology, Music Folklore, Makam Theory, Çorum Folk Songs, Turkish Folk Songs*

Giriş

Türkiye sahası halk ezgilerinin müzikal yapıları üzerine yapılan çalışmalarda henüz ortak bir bakış açısı tam olarak geliştirilememiştir. Osmanlı/Türk müziği nazari çalışmaları her ne kadar belirli bir gelişim göstermiş olsa da bu çalışmaların Anadolu merkezli geleneksel halk müziklerine yeterince eğilememesi, aynı zamanda halk müziği araştırmacıları ve profesyonel icracıların tarihsel derinliği olan nazariyat çalışmalarını büyük ölçüde göz ardı etmeleri bu eksikliğin başlıca nedenleri arasındadır. Buna ek olarak halk müziği konusunda otorite kabul edilen ve Radyo kurumunun desteklediği kişilerin halk müziği nazariyatına dair makam anlayışına alternatif olarak geliştirdikleri "ayak" kavramı konuya analitik bir yaklaşımla bakılmasını daha da zorlaştırmıştır.

Oysa tarihi ve yakın dönem kaynaklara bakıldığında makam temelli bir anlayışın halk müziğinde kendini gösterdiği açıktır. Örneğin, 17'nci yüzyıl Türk müziğinin önemli yazılı kaynaklarından biri olan Ali Ufki'nin, Osmanlı Sarayı'nda icra edilen müzikleri Avrupa müzik notasıyla kayda aldığı *Mecmua-i Saz u Söz* adlı eserinde yer verdiği türküler, dönemin makam ve usul dairesi içinde değerlendirilmiştir. Benzer şekilde 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı'nın ilk sivil konservatuvarı olan Darülelhan'ın derleme çalışmalarında notaya alınan türküler Uşşak, Hüseyni, Rast, Hüzzam gibi makamlarla tanımlanmıştır. Gazimihal (2006)'in 1928 yılında kaleme aldığı *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* çalışmasında Ferruh Arsunar'dan edindiği bilgilere dayanarak Hüseyni, Uşşak, Tahir, Karcığar gibi makamlardan söz etmesi dikkate değerdir. Ayrıca 20'nci yüzyılın önemli makam müziği teorisyenlerinden Dr. Suphi Ezgi de *Nazari ve Ameli Türk*

Musikisi adlı eserinde Hüseyni, Çargâh, Rast, Gerdaniye, Eviç gibi makamlarla tanımlanan türkü notalarına yer vermiştir (Yönetken, 2017: 105-106). Tüm bu bilgiler halk müziği ile makam müziği arasındaki derin bağlantının tarihi kökenlere dayandığını ve teorik çalışmaların bu bağlantıyı yeterince ele alamamış olmasının, nazari çalışmaların gelişimini sınırladığını göstermektedir.

Öztürk'ün (2022) de altını çizdiği gibi, Türkiye'deki geleneksel müzik icralarının tek bir nazari çerçevede ele alınabileceğini söylemek mümkündür. Ancak hem Anadolu temelli halk müziği hem de Osmanlı/Türk müziği icra geleneklerine ilişkin teorik yaklaşımlarda birbirine zıt ve köken farklılıklarını öne süren söylemler hala varlığını sürdürmektedir. Ne yazık ki Cumhuriyetin ikinci yarısından itibaren halk müziği ve sanat müziği için ayrı teoriler, perdeler, notalama sistemleri ve terimler geliştirilmiş; bu da ayak-makam, ölçü-usul ve ses-perde (örneğin si bemol iki-segâh gibi) gibi kavramlarda ikilemler yaratan sorunlara yol açmıştır (Öztürk, 2022: 5). Halk müziğine ilişkin teorik bir uzlaşı sağlanamaması, doğal olarak akademik çalışmalara da yansımış ve bu alanda asgari müştereklerde buluşmayı zorlaştıran çok parçalı bir bakış açısına neden olmuştur. Kutluğ, bu parçalı yapıyı iki temel görüş üzerinden incelemektedir. İlk görüşe göre, makam unsuru halk müziğinde yapıcı ve kurucu bir role sahip değildir ve halk müziğinde makam kavramını bulmak oldukça zordur. İkinci görüş ise, halk müziğinde makamın yapıcı ve kurucu rolünü kabul etmekle birlikte, Osmanlı/Türk müziği kadar mutlak ve kapsamlı bir yapıya sahip olamayacağını savunur (Kutluğ, 2000: 504). Bizim burada ekleyeceğimiz üçüncü görüş ise, halk müziğinin de makam teorileriyle rahatlıkla açıklanabileceği düşüncesidir (Tura, 1987; Tanrıkorur, 1998; Kutluğ, 2000). Bu bakış açısı, halk müziği ve makam müziği arasındaki ilişkinin daha derinlemesine incelenmesi gerektiğini ve halk müziğinin de tıpkı Osmanlı/Türk müziği gibi nazari bir temele sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Birinci görüşü savunan Muzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman, Nida Tüfekçi ve Ferruh Arsunar gibi isimler Türk halk müziğinin kendine özgü bir yapısı olduğu düşüncesinden hareketle ne tonal ne de makamsal müziğin kurallarıyla izahının mümkün olamayacağını belirtmişlerdir (Şenel, 1995). Gazimihal ise halk müziği meselesine daha kategorik yaklaşarak Osmanlı/Türk müziğinin etkisi altında kalan ve kalmayan halk ezgilerinin ayrı ayrı analiz edilmesinin en doğru yöntem olduğunu öne sürmüştür. Ona göre halk ezgilerini hem makam hem de tonalite ile incelemek, hem klasik makamların etki alanlarının tespit edilmesine hem de Batının "mütekâmil" müzik teorisinden yararlanılmasına olanak tanıyacaktır (Gazimihal, 2006: 89). Ancak, Öztürk'ün (2015: 2) belirttiği gibi Gazimihal ilerleyen dönemde pentatonizm fikrine daha fazla yönelmiştir. Nitekim Saygun, Gazimihal, Bartok ve Arsunar gibi isimlerin öncülük ettiği erken Cumhuriyet döneminde Türk halk müziğinde gizli bir pentatonizm düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Aynı ekolün bir dönem Türk halk müziğine Eski Yunan

tetrakordları, kilise modları ve Avrupa müzik teorisine dayanan majör-minör sistemi üzerinden yaklaştıkları da görülmüştür (Öztürk, 2015: 2). Cumhuriyet dönemi derleme çalışmalarının önde gelen isimlerinden Halil Bedi Yönetken'e göre ise Türk halk müziğini özel bir yöntemle açıklamak zorunludur. Ona göre, öncelikle halk ezgilerinin ses sınırlarını belirlemek ve eğer makamsal yapı belirginse bu makamların adlarını kaydetmek gereklidir. Ayrıca ambitus yani ses genişlikleri üzerinde güçlü perdelerin gösterilmesi ve Rauf Yekta'nın yaptığı gibi geleneksel perde sistemi üzerinden başlangıç ve karar seslerine dair çözümler yapılması büyük önem taşır (Yönetken, 2017: 106). Söz konusu bu yaklaşımlar Türk halk müziğinin teorik açıklamasında ortak bir dil geliştirilmesinin neden bu denli zor olduğunu ortaya koyarken hem makam müziğiyle hem de tonal müzik teorileriyle ilişki kurma çabaları halk müziğinin özgün yapısını anlayabilmek için farklı bakış açılarına ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Şenel'in (1995) belirttiği gibi 1960'lardan itibaren üçüncü bir yol olarak "ayak" kavramı halk müziğinin ezgisel yapı çözümünde etkili bir araç olarak benimsenmiş ve Hobsbawm'ı (2006) düşündüren bir anlayışla adeta yeni bir gelenek icat edilmiştir. Bu kavramı yürürlüğe koyanlar arasında halk müziği ürünlerinin makam paradigmasıyla açıklanamayacağı görüşünü savunanlar gibi makamın Türk halk müziğindeki kurucu özelliğini kabul edenler de bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 506). Örneğin Oransay (1987) "ayak" kavramını yerel müzikte makamın karşılığı olarak tanımlamış ve hem makam hem de ayak terimlerini "kalıp ezgi" bağlamında ele almıştır (aktaran Kutluğ, 2000; Şenel, 1995). Şenel'e (1995) göre, halk arasında kullanılan makam terimi aslında kalıplaşmış ezgi organizasyonlarından başka bir şey değildir. Bu kalıp ezgiler, yapısal isimlerini genellikle halk hikâyelerine dayanan epizodik müziklerden alır. Âşık Kerem/Kerem Ayağı ve Âşık Garip/Garip Ayağı gibi terimler bu hikâyelerden türetilmiştir. Ayrıca Âşık edebiyatından esinlenerek ortaya çıkan Müstezad ve Kalenderi gibi türlerin yanı sıra Anadolu'nun farklı bölgelerinde bilinen türkü ve uzun havalar (Tatyan, Bozlak, Misket, Muhalif vb.) bu yapısal kategorilere dâhil edilmiştir. Bunların yanı sıra "uydurma ayaklar" başlığı altında şifahi gelenekte doğrudan karşılığı olmayan, literatürde yer almış bazı ayak adları da bulunmaktadır. Kara Sevda, Zavil Kerem, Kâtip, Azeri, Engin Hüseyni gibi tanımlamalar bu kategoriye örnek olarak gösterilebilir (Şenel, 1995).

Ulusal Tez Merkezi üzerinden konuya ilişkin bir literatür çalışması yapıldığında benzer yaklaşımların kısmen devam ettiğini söylemek mümkündür. Bir başka hususu vurgulamak gerekir ki türkü ve oyun havaları altında genelleyebileceğimiz halk müziği ezgilerinin yapılarına odaklanan çalışmalar nicel bakımdan dahi yeterli düzeyde değildir. Elde edilen verilerde son yıllarda türküleri makamsal mantık üzerinden çözümleme girişimleri yaygınlık kazanırken bu çalışmaların makam paradigmasını salt dizi mantığı üzerinden tanımlayan araştırmalar olduğunu söylemek gerekir. Bu anlayış beraberinde hatalı bir makam tanımına kapı aralamıştır. Burada ayak kavramı yerine getirilen makamsal söylemin geçerli bir yöntem olduğu

iddia edilirken ister istemez benzer bir yanlışın devam ettirilmesi dikkat çekicidir. Örneğin Aygün-Albayrak'ın (2022) Çorum Âşık Müziği üzerine yapmış olduğu tez çalışmasında bilhassa Gülizar ve Gerdaniye karakterli deyişleri Hüseyni dizisi olarak açıklaması söz konusu yanlış bakışın bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir durum halk ezgilerinin zaman organizasyonu için de geçerlidir. Hatta bu alan makam-ayak-dizi sorunsalına göre çok daha karmaşa ve belirsizlik içermektedir. İncelenen çalışmaların büyük çoğunluğunda ölçü ve usul arasındaki ayrım yapılamamış bazı analizlerde "usulü 5/8'liktir" gibi teorik olarak birbiriyle çelişen ifadelere yer verilmiştir. Buna karşın sayıları az da olsa türkülerin geleneksel usul nazariyesi içinde incelendiği ve buna göre yeniden düzenlendiği araştırmalar umut vericidir (Düzenli, 2022; Toprak, 2019; Gürbüz, 2019; Tilavel, 2019).

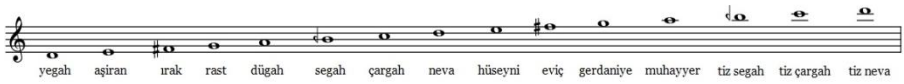
Bu anlamda halk ezgilerinin müzikal yapıları üzerine yapılan akademik araştırmalarda üç tip yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki türküleri makam dizisi üzerinden tanımlayan çalışmalardır (Genç 2022; Aygün-Albayrak, 2022; Efe, 2021; İdaçlı, 2019; Arslan 2016). Burada makam; seyir, güçlü, yeden, ezgi çekirdeği/çeşni gibi dinamiklerden bağımsız olarak yalnızca dizi mantığı ile özdeşleştirilmiş, ezgilerin başlangıç, seyir ve bitiş yön ve karakterleri göz ardı edilerek analiz edilmiştir. Başta Hüseyni makamı olmak üzere Neva, Tahir, Muhayyer, Gerdaniye ve Gülizar yapılı ezgiler tek bir dizi üzerinden (Hüseyni dizisi) açıklanmıştır. İkinci tip yaklaşım halk müziğinin ezgisel yapısını ayak kavramı üzerinden tanımlayan çalışmalardır (Şengül, 2004; Çelik, 1999; Yıldırım, 1999). Burada halk ezgileri Garip, Kerem, Müstezad, Bozlak, Misket, Tatyan gibi gerek epizodik ezgilere gerek âşık tarzı havalara gerekse Radyo otoriteleri tarafından icat edilen ayaklara göre açıklanmıştır. Bu kapsamdaki bazı çalışmalarda ayakların makamsal karşılıklarıyla birlikte verildiğini görmekteyiz. Ancak bu karşılığın çoğu kez makam dizisinden öteye gitmediğini söyleyebiliriz. Üçüncü tip yaklaşımda ise Türk halk müziğinin ezgisel yapısı 20'nci yüzyıl Türk müziğini temsil eden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi içinde açıklanmıştır (Demirağ, 2021; Atar, 2019, Köktürk, 2018; Köroğlu, 2017; Sümbüllü, 2009; Pelikoğlu, 2007). Bu anlayış her ne kadar makam dizisi mantığıyla örtüşse de yapılan çalışmalarda sistemde tanımlı olan makamlarla tam olarak uyuşan türkülere yer verilmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek yaklaşımında karşılığı olmayan repertuvar örneklerine verilmemesi dikkat çekicidir. Tüm bu seçeneklerin haricinde nadir de olsa halk ezgilerini Türk müziği teorisinde yeni bir yaklaşım olan makamsal ezgi çekirdekleri üzerinden açıklayan çalışmalara (Güllü, 2022) rastlamak mümkündür. Elbette ki bu yaklaşımı akademik düzeyde dolaşıma sokan Öztürk'ün (2014) geleneksel müziğimizi perde-düzen-nağme ve ezgi çekirdekleri açısından ele alan doktora tezinin burada olduğu gibi beraberinde birçok çalışmanın önünü açtığını söylemek gerekir.

Bu çalışmada bilhassa ulusal tez merkezli bir literatür çalışmasının yapılması geçmişten bugüne akademinin konuya ilişkin yaklaşımını gözler

önüne sererken tüm bu yaklaşımları ters yüz eden ve halk müziğinin ezgisel yapısını anlamaya yeni bir boyut getiren çalışmaların son dönemdeki varlığı dikkat çekicidir. Söz konusu çalışmalara kaynak teşkil eden Öztürk (2006, 2014, 2015, 2022), Güray (2011), Hatipoğlu (2019) ve İrden (2020, 2023) gibi teorisyenler halk müziği repertuvarını kadim makam nazariyatı içinde ele alınabilir özelliklerine vurgu yaparak açıklama yoluna gitmişlerdir. Bu bakış açısı beraberinde düzen ve nağmeler nazariyesi içinde ezgi merkezli tarihsel bir yaklaşımı ön plana alarak daha önce üzerinde sıklıkla durulan dizi esaslı yaklaşımlara güçlü bir alternatif olarak akademik çalışmalarda yerini almıştır. Kuşkusuz bu yaklaşımın karşısında yer alan görüşler de bulunmaktadır. Örneğin Duygulu, halk müziği makamlarını sınıfladığı çalışmasında halk ezgilerinin Osmanlı/Türk müziği makamları veya tarihi edvar silsilesi içinde tahlil edilmesinin en az "ayak sistemi" kadar gerçek dışı bir önerme olduğunu vurgularken "Türkiye'nin halk müziği makamlarını" karar perdesi ve seslerin yapısal özelliklerine göre sınıflama yoluna gitmiştir (2018: 36-38).

Tüm bu bilgiler ışığında yapılan bu çalışma Çorum sahası türkülerinin ezgi alanını bütünleyen makamsal unsurlara odaklanmaktadır. Başka bir deyişle bu ezgilerin makamsal olarak nasıl bir yapı teşkil ettiği hususu çalışmanın temel araştırma sorusunu oluşturmaktadır. Konuya ilişkin ortaya konulan ağırlıklı literatürünün aksine ele alınan türkülerin makamsal karşılıklarına 13'üncü yüzyıldan bu yana gelişim gösteren Osmanlı/Türk müziği makam sistemi ile edvar geleneği içinde saklı kalan tarihi makam teorileri bütününde yanıt aranacaktır. Benzer şekilde birçok çalışmada ölçü anlayışıyla özdeşleştirilen zaman alanı ise ritmik devir mantığı üzerinden şekillenen tarihi usul perspektifiyle tanımlanmıştır. Örneklem olarak alınan türkülerin ezgi yapıları 20'inci yüzyıl Türk müziği teorisinin dizi temelli makam anlayışının aksine tarihsel makam teorisinin sunduğu imkânlardan hareketle düzenler ve nağmeler nazariyesi bağlamında ele alınacaktır. Söz konusu bu yaklaşım perde düzenleri ile bunların içinde şekillenen ezgisel hareketleri perde, düzen, makam, terkip ve usul kavramları çerçevesinde değerlendirmeye açan bir anlayışı yansıtmaktadır (Öztürk, 2022:12). İrden'in (2020: 11) de vurguladığı gibi makam dizisi mantığının tam karşısında kümelenen "perdesel düzene bağlı başlangıç-seyir- karar merkezli makam anlatım modeli" bir ölçüde buradaki halk ezgilerini çözümlemede etkili bir rehber olacaktır. Çalışmanın referans noktasını Rast Perde Düzeni oluşturmaktadır (bkz. Şekil 1). Burada üzerinde durulan perde düzeni mantığı geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanıp düzenlemesine dayanmaktadır (Öztürk, 2014: 31). Ele alınan türkülerin ezgi hareketine imkân veren perdeler tarihsel süreçte makam teorisi içinde gelişme gösteren isimlerle anılacak olup tüm bir makamsal yapı, merkez perdeler ile etrafında seyreden nağmelerin hiyerarşik ilişkisi üzerinden tanımlanacaktır. Makamsal çözümlemede ezgisel yapının başlangıç, seyir ve karar nitelikleri nağmelerin dairesel ve doğrusal hareketlerini belirlemeye yardımcı olurken ilgili

makamın yalın mı yoksa farklı makamların bileşiminden oluşan bir terkip mi sorularına da ayrıca yanıt aranacaktır.



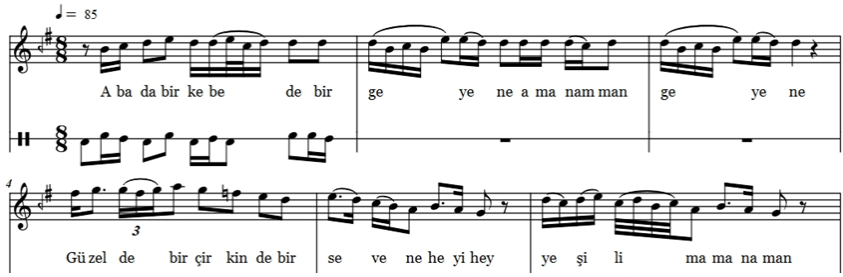
Şekil 1. Rast perde düzeni

Şekil 1'de görüldüğü üzere çalışmada gerçekleşecek olan makamsal çözümlemelerin tümü Rast perde düzeni referansına dayanmaktadır. Burada segâh ve eviç perdeleri halk müziği nota yazımında kullanılagelen Sib[2] ile Fa#[3] göstergeleri yerine Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi işaretlerine göre tanımlanmıştır. Yukarıda da değinildiği gibi türkülerin ezgi hareketine imkân veren perdeler ilgili makam teorisi içinde gelişme gösteren isimleriyle anılacaktır.

Araştırmanın veri setini Ankara Devlet Konservatuvarının 1939 yılında Çorum sahasında gerçekleştirmiş olduğu derleme çalışmalarından TRT repertuvarına aktarılan beş türkü (Aba da bir kebe de bir giyene, Başım açık fes de yok, Cevahir taşına kıymet biçilmez, Dinle sana bir nasihat edeyim ve Türkmen kızı yaktı bizi) oluşturmaktadır. Bu türküler aynı zamanda tarihi makam teorisi modelleriyle önemli ölçüde eşleşen repertuvar örnekleridir.

Bulgular ve Yorum

1. Aba da Bir Kebe de Bir Giyene Türküsüne Ait Bulgular

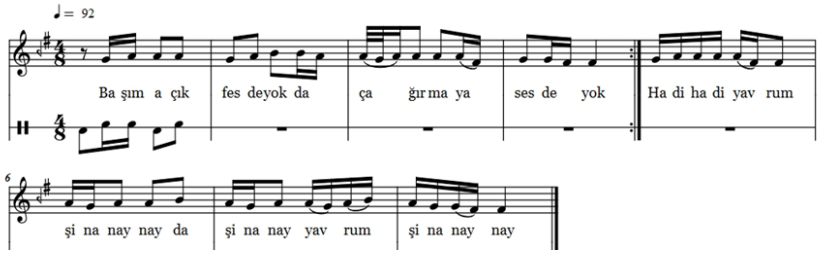


Nota 1. Aba da bir kebe de bir giyene

Nota 1'de verilen bu türkü 14 Temmuz 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Çorum'dan derlenerek 510/A-1 numaralı plağa kaydedilmiştir. Türkünün kaynak kişiliğini İfakat Yaykar ile Saibe Taşkaya yapmıştır. Akabinde derleme Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuvarına (Rep. No. 497) kazandırılmıştır. Ancak notada derleme tarihi 22.12.1948 olarak belirtilirken derleyen hanesinde yalnızca Sarısözen ismi yer almaktadır. Kaynak kişilerde bir değişiklik bulunmazken derleme fişinde yazılı olan Saibe Taşkaya'nın adı TRT repertuvarına Sabite Taşkaya olarak geçmiştir. Derleme fişinde (URL-1) ve ses kaydında (URL-2) vokal icraya eşlik eden def çalgısı belirgin bir biçimde duyulurken kaynak kişilerden kimin ritim çaldığı belirtilmemiştir.

Eser müzikal yapı olarak Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Türkünün ses alanı segâh, çargâh ve hüseyni perdeleri üzerinden neva çevresinde seyre başlamakta ve bu perde ile asma kalış göstermektedir. Devamındaki dördüncü ölçüyle birlikte eviç ve gerdaniye perdeleri üzerinden rast etkisiyle karar vermektedir. Kadim makam geleneği içinde bu tip bir yapı büyük ölçüde Pençgâh-ı Asıl makamıyla özdeşleşmiştir. Tarihsel perspektifte Pençgâh terkibinin İrden'e göre iki tip uygulaması bulunmaktadır. İlk uygulama rast perdesinden başlayarak dügâh, segâh ve çargâh üzerinden neva perdesinde karar vermektedir. İkinci tip Pençgâh ise nevayı merkez alarak diğerine göre inici istikamette yine aynı perdelerle rastta sonlanmaktadır (2020: 35). Burada geleneksel neva perdesi Rast etkisiyle birleştiği için pençgâh perdesine dönüşerek makama ismini vermiştir. Bestesel seyir anlayışına dayalı makam modelinin (Öztürk, 2015; Öztürk, 2022) önemli temsilcilerinden Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede bu makama ilişkin dikkate değer veriler sunmaktadır. Kantemiroğlu'na göre eski ve yeni olmak üzere iki tip Pençgâh mevcuttur. Buna göre eskisi Neva ile Rast makamının birleşiminden oluşmaktadır. Bu yönüyle Rast makamından ayırt edilememektedir. Yeni Pençgâh ise Nişabur ve Rast makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Tura, 2001: 87-88). Kantemiroğlu'nun söz ettiği yeni tarif Rast perde düzeni dışında kalan Pençgâh-ı Zaid makamını işaret etmektedir (Hatipoğlu, 2019; Öztürk 2022). 18'nci yüzyıl kaynaklarından Nasır Dede ise asıl Pençgâhı, Uşşak başlayıp rast perdesinde karar veren bir makam olarak tarif ederek (Tura, 2006: 44) Pençgâhı Rast makamından ayırmaktadır. Burada Abdülbaki Dede'nin Uşşak makamını neva üzerinden gelişen bir yapı olarak tanımladığını hatırlatmakta yarar var. Yine Dede bu makamda hüseyni perdesinden başka bir süsleyici kullanmanın doğru olmadığını belirtmektedir (Başer, 1996: 165). Bilgiler ışığında kadim makam geleneği içinde verilen Pençgâh tarifinin "Aba da bir kebede de bir giyene" türküsüyle büyük ölçüde örtüştüğünü söyleyebiliriz. Nitekim Öztürk'ün de belirttiği gibi asıl Pençgâh nağmesi bütünüyle Rast makamına dâhil edilmiştir. 20'nci yüzyıl Türk müziği teorisinin temel modüllerinden biri olan Rast beşlisi gerçekte asıl Pençgâh makamından başka bir şey değildir (2022: 15). Bu türkü üzerine Ortakcı ve Satır'ın (2022) yapmış olduğu çalışmada da benzer sonuçlara ulaşıldığını vurgulamak gerekir.

2. Başım Açık Fes de Yok Türküsüne Ait Bulgular

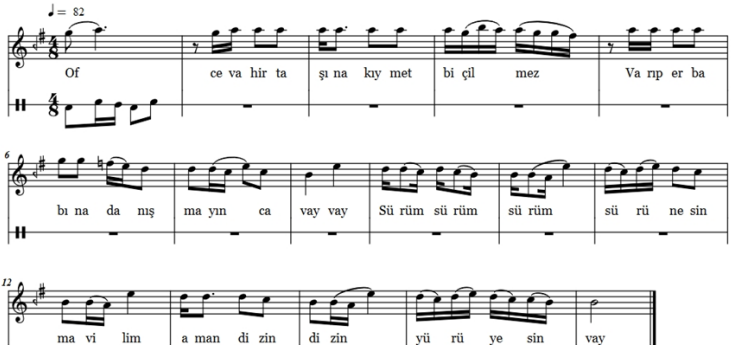


Nota 2. Başım açık fes de yok

Nota 2'de verilen türkü 5 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Ahmet Adnan Saygun ve Rıza Yetişen tarafından Alaca'nın Karamahmut Köyünden derlenerek 470/B-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Türkünün kaynak kişiliğini Hasan Arslan yapmıştır. Derleme fişinde (URL-3) yer alan parça adı başlığında oyun havası ibaresi bulunmaktadır. Eser ilerleyen yıllarda TRT Müzik Dairesi tarafından (Rep. No. 4404) repertuvara kazandırılmıştır. Repertuvara derleyici bilgisi Ankara Devlet Konservatuvarı olarak yazılırken kaynak kişi verileri 1939 derlemesiyle aynıdır. Türküyü notaya alan Altan Demirel eserin Segâh tipi bir yapıya sahip olduğu düşüncesinden hareketle ezgisel yapının karar perdesini Segâh veya onun tizleşmiş hali Buselik perdesine sabitlemiştir. Bu çalışmada ise tespit edilen makamın bağlı olduğu perde olan Irak üzerinden yeniden notaya alınmıştır. Derlemeye ait ses kaydında kaynak kişi salt vokal icra ile türküyü seslendirmektedir (URL-4).

Buna göre eserin müzikal yapısı Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgi organizasyonu açısından değerlendirildiğinde çift merkezli bir yapı üzerinden dügâh perdesi ekseninde bir başlangıç yaparak ırak perdesinde karar vermektedir. Söz konusu bu durum kadim makam teorisi içinde tipik bir Irak makamı temsiliyetine işaret etmektedir. Öztürk'ün (2015, 2021) 13'üncü yüzyıldan günümüze kadar nazariye tarihini dört temel model içinde şekillendirdiği (i) devir modeli (devir/daire/şedd) (ii) bâtıni sembolizme bağlı makam modeli; (iii) seyirsel/bestesel seyre dayalı makam modeli ve (iv) tonaliteye dayalı makam yaklaşımlarının tümünde Irak makamını görmek mümkündür. Edvar geleneğinin erken dönem kaynaklarından Safiyyüddin, Şirâzî, Merâgî, Şirvânî, Lâdikli ve Hacı Büke bu makamı dizi üzerinden tarif ederken Hızır bin Abdullah'la birlikte Seydi, Kadızâde Tirevî, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede dügâh merkezli hareket edip karar veren bir Irak tarifi yapmaktadır (Levendoğlu, 2002: 109-113). Nitekim Arel ekolünü temsil eden 20'nci yüzyıl Türk müziği teorisi yaklaşımı ise Irak makamını ırak perdesi üzerine kurulmuş bir Segâh dörtlüsü ile yerinde Uşşak ve nevada Buselik makamlarının bir bileşimi olarak tanımlamaktadır (Kutluğ, 2000: 259; Özkan, 1998: 445). Öztürk'ün (2022: 155) de vurguladığı üzere tıpkı bu türküde olduğu gibi Anadolu müziği repertuvarı Irak makamı için zengin örneklerle doludur. Ancak süreç içinde gerek segâh perdesi üzerinden gerçekleşen göçürülmüş icralar gerekse segâh veya onun tizleşmiş hali buselik perdesi üzerinden alınan transkripsiyonlar Irak makamının büyük ölçüde Segâh ile karışmasına ve hatta ikamesine yol açmıştır. Şayet buradaki bulgulardan hareketle böyle bir farkındalık yaratılmayıp mevcut repertuvar notası üzerinden bir çözümleme yapılsaydı - ki bu çözümlemede Ankara Devlet Konservatuvarının arşiv ses kayıtlarının (URL-4) katkısı büyüktür - Irak makamının keşfi belki de bu kadar kolay olmayacaktı.

3. Cevahir Taşına Kıymet Biçilmez Türküsüne Ait Bulgular



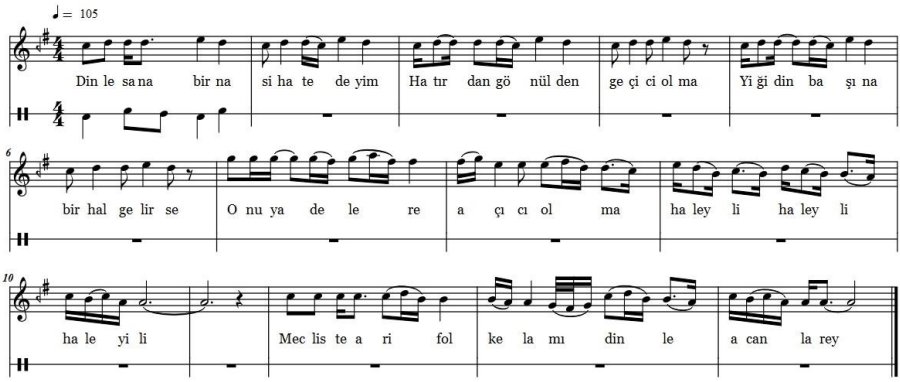
Nota 3. Cevahir taşına kıymet biçilmez

Nota 3'te verilen türkü 14 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından İfakat Yaykar ve Saibe Taşkaya'nın kaynak kişiliğinde Çorum'dan derlenerek 510/B-1 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde türkünün Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuvarına (Rep. No. 323 kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde (URL-5) "Sürüm sürüm sürünesin" olarak kayıt altına alınmıştır. TRT repertuvarının derleyici bilgisinde Muzaffer Sarısözen ibaresi yer alırken kaynak kişi hanesinde yalnızca İfakat Yaykar'ın adı geçmektedir. Gerek derleme fişinde gerekse ses kaydında (URL-5) vokallere eşlik eden def çalgısı bilgisi yer alırken ilk örnek türküde olduğu gibi kaynak kişilerden kimin ritim çaldığı belirtilmemiştir.

Söz konusu bu türkü de şimdiye kadar değerlendirilenler gibi Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgi organizasyonu muhayyer perdesi ekseninde seyre başlayıp dördüncü ölçüde eviç üzerinde ilk anlamlı motifini geliştirirken beşinci ölçüden itibaren yine muhayyer üzerinden gerdaniye, acem, hüseyni, neva ve çargâh perdeleriyle Segâh çeşnisiyle karar vermektedir. Söz konusu bu yapı ilk olarak akıllara Segâh makamını getirse de tarihi makam teorisinin sunduğu bilgiler ışığında söz konusu eseri Kadim/Eski Hisar makamı (Hisar-ı Kadim) olarak kaydetmek yanlış olmayacaktır. Zira bir makamı Segâh olarak addetmek için Rast perde düzeni içerisinde segâh perdesinde başlayıp bağlı olduğu düzendeki sesleri dolaşmak suretiyle yine başladığı perde olan segâhta karar kılması lazımdır. Eski Hisar makamına ilişkin ilk bilgilere 15'inci yüzyıl kaynaklarından Kadızâde Tirevî'nin musiki risalesinde rastlamaktayız. Tirevî'ye göre Hisar makamı hüseyni üstünde yer alan segâh hanesinde (bugünkü eviç) seyre başlayıp hüseyni, pençgâh (neva) ve çargâh perdeleri üzerinden segâhta karar veren bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca başladığı haneden yukarı doğru tiz rast (bugünkü gerdaniye) ve tiz dügâhta (bugünkü muhayyer); karardan aşağıda dügâh ve rastta da seyir özelliği gösterebilmektedir (Uygun, 1990: 39). İrden'in (2020: 39) de belirtiği gibi günümüzdeki eviç perdesi 15'inci yüzyılda hisar perdesi olarak anılmaktaydı. Burada makama atfedilen

isimlendirme ise tamamen Abdülbâki Nâsır Dede'de verilen tarife dayanmaktadır. Verilen bu tarifte Kadim Hisar makamı eviç perdesinden başlayıp gerdaniye, muhayyer yine gerdaniye eviç ve hüseyni perdelerinde gezinip nevaya inmekte akabinde ise Irak makamı etkisiyle segâh perdesinde karar vermektedir (Tura, 2006: 47). Benzer bir tanımlamayı 17'nci kaynaklarından Kantemiroğlu bu kez Beste-Nigar başlığı altında yapmaktadır. Eviçten hareket edip segâhta karar kılan bir yapıyı Beste-Nigar makamı olarak tarif etmiştir. Keza İrden (2023: 43) halk müziğindeki makam ve terkipleri incelediği çalışmasında Kadızâde Tirevî ve Kantemiroğlu'dan hareketle Kadim Hisar yerine Eviçli Segâh başlığı altında Eski Bestenigâr terkibini esas almaktadır. Öztürk (2022: 145) ise buradaki yapıyı Abdülbâki Nâsır Dede'den hareketle Kadim Hisar olarak kayda almaktadır. Ele alınan bu türküde her ne kadar eviç perdesinden başlayan bir seyir özelliği görünmese de gerdaniye ve muhayyer perdeleri üzerinden gelişen bir Eviç etkisi dördüncü ölçünün sonuna kadar kendisini göstermektedir. Devamında ise (beşinci ölçüden itibaren) muhayyer, gerdaniye, acem ve hüseyni üzerinden nevaya inip yine aynı perdeden (yedinci ölçüden itibaren) bu kez hüseyni perdesini sıkça duyurmak suretiyle neva üzerinden segâhta nihai karar kılan bir motifle sonlanmaktadır. Yukarıda da değinildiği gibi günümüzdeki eviç perdesinin tarihi kaynaklarda eski hisar olarak yer almasından hareketle Abdülbâki Nâsır Dede'nin yapmış olduğu Kadim Hisar tarifinin bu türküyle büyük ölçüde uyum gösterdiğini söyleyebiliriz.

4. Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim Türküsüne Ait Bulgular



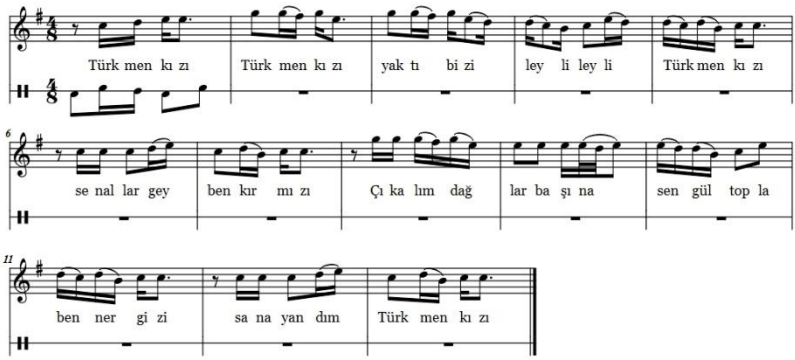
Nota 4. Dinle sana bir nasihat edeyim

Nota 4'te verilen bu türkü 4 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Ali Yücer ve İsmail Yılmaz'ın kaynak kişiliğinde Alaca'nın Akören Köyünden derlenerek 463/B-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde eserin Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuvarına (Rep. No. 558) kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde (URL-6) "Pir Sultan" olarak kayda geçerken TRT repertuvarındaki derleyici bilgisi yine Sarısözen olarak belirtilmiştir.

Türkünün ezgi organizasyonu Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgisel yapı çargâh ve hüseyni perdeleri üzerinden neva asıl makamını duyurmak suretiyle seyre başlarken yedinci ölçüden itibaren gerdaniye eviç, muhayyer, hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdeleriyle dügâhta geçici bir karar vermektedir. Devamında ezgisel yapı Uşşak etkili bir motif genişlemesi yaparak çargâh perdesi üzerinden neva, segâh, rast ve ırak perdelerini duyurmak suretiyle makamın ilgili karar perdesinde karar kılmaktadır. Söz konusu bu tablo türkünün Neva makamı içinde geliştiğini göstermektedir. Tarihi makam teorisi bileşenleri içinde 12 ana makamdan biri olan Neva, gerek Safiyüddin Urmevî'nin Şerefiyye'sinde gerekse Abdülkâdir Merâgî'nin Câmi'ül Elhan adlı eserinde -ki buna Fetullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi ve Hacı Büke gibi isimleri de eklemek mümkün- günümüzdeki Buselik makamına karşılık gelen bir yapı olarak tarif edilmiştir (Kutluğ, 2000: 173-174; Levendoğlu, 2002: 135-136). Ancak Lâdikli'deki (15'inci yüzyıl) yeni bir bilgide Neva makamı karşımıza Nevruz dizisinin iki türünden biri olarak çıkmakta ve Lâdikli bu yapıyı Nevruz-ı Asl-ı Sağir olarak tanımlamaktadır (Levendoğlu, 2002: 136). Yine 15'inci yüzyılın önde gelen kaynaklarından Hızır bin Abdullah'ın Neva makamını oluşturan perde isimlerini vermesi makamın tarihsel derinliğine ışık tutmaktadır (Çelik, 2001: 35). Levendoğlu'nun da vurguladığı üzere Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve Nizâmeddin Kırşehrî edvarlarında 12 makamdan biri olan Nevaya ait sözel bir seyir tarifi bulunmamaktadır. Buna karşın Kadızâde Tirevî ve Seydi'de Neva, pençgâh perdesinde başlayıp dügâhta karar veren bir yapı olarak tanımlanmıştır (2002: 136). 17'nci yüzyılın önde gelen kaynaklarından Kantemiroğlu ise bu makamın hükmünü dügâh perdesinden başlatmaktadır. Nevayı merkez alarak bağlı olduğu tam perdelerde hareket etmek suretiyle tiz hüseyniden yegâha kadar geniş bir alanda seyreden ve gelip tekrar dügâhta karar veren bir tarif yapmaktadır. Kantemiroğlu'na göre Nevanın üç karargâhı vardır. Bunlardan ilki makamın kararı olan dügâh; ikincisi asma kararı olan neva; üçüncüsü ise nerm bölgesindeki aşiran perdesidir (Tura, 2001: 60-61). 18'nci yüzyılın ilk kaynaklarından Nâyî Osman Dede ise Neva makamına kısa bir tanım yaparak neva perdesinden başlayıp akabinde segâh ve çargâha gelen ve yine nevaya gelip burada sonlanan bir yapı olarak bakmaktadır (Erguner, 1991: 68). Levendoğlu'nun da belirttiği gibi Tanburî Küçük Artin ve Marmarinos'un tariflerinde neva perdesinde karar veren bir Neva ile karşılaşmaktayız. Ancak Osman Dede'den farklı olarak her iki kaynakta da benzer bir biçimde eviç üzerinden gerdaniyeye çıkan ve adım adım inerek segâh, dügâh ve rast perdelerine inip yine aynı perdelerden geçerek nevada karar veren bir Neva temsili söz konusudur (2002: 138-139). İlginç bir nokta olarak 18'inci yüzyıldan 19'uncu yüzyıla uzanan bazı kaynaklarda (Es-Seyyid Mehmet Emin, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey) makam içinde hicaz ve çargâh perdelerinin değişmeli olarak kullanıldığı görülmektedir. Kazım Uz, Rauf Yekta ve Arel'den itibaren 20'nci yüzyıl makam teorisinin tarifi netleşmeye başlamıştır (Levendoğlu, 2002; Hatipoğlu, 2019). Nitekim

hâkim anlayış Neva makamını inici-çıkıcı bir seyir niteliği içinde yerinde bir Uşşak dörtlüsü ile nevada Rast beşlisinin bileşiminden oluşan bir ses organizasyonu olarak tanımlanmaktadır (Kutluğ, 2000: 174; Özkan, 1998: 168). Makam olgusuna tarihsel yaklaşımlardan hareketle düzen-nağme-perde üçgeninden bakan İrden'e göre halk müziğinde Neva asıl makamı ile Uşşak asıl makamı aynı oranda kullanılmaktadır. Bu durumda genel kanının aksine Neva değil Nevruz makamı/terkibi oluşmalıdır. Başka bir deyişle 13'üncü yüzyılın belirleyici kaynaklarından Safiyüddin'den bu yana Neva-Uşşak birlikteliği Nevruz makamı olarak okunmalıdır (2023: 33). Öztürk ise konuya kısmen farklı bir açıdan yaklaşarak Neva makamını Nevruz asıl/Neva cedid birlikteliği üzerinden değerlendirmeye açmaktadır. Eski pençgâh yeni neva perdesinden harekete geçen ve dügâhta karar veren bu yapı tipik çift-merkezli makam nağmelerinden biri olarak tıpkı Hüseyni gibi Türk halk müziği dağarı içinde yaygın görülen bir makamdır. 17'nci yüzyıldan itibaren Nevruz cinsi yapılar Neva makamıyla karışmış ve bu adla bilinir olmuştur. Bir başka deyişle eski Nevruz artık yeni Neva olarak dolaşıma sokulmuştur (2022: 75). Tüm bu bilgilerden hareketle ele alınan bu türküyü Rast perde düzeni içinde neva ekseninde seyre başlayıp gerdaniyeden dügâha inen bir ezgi organizasyonu olarak değerlendirdiğimizde Neva makamının iyi bir temsili olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

5. Türkmen Kızı Yaktı Bizi Türküsüne Ait Bulgular



Nota 5. Türkmen kızı yaktı bizi

Nota 5'te verilen bu türkü 14 Temmuz 1939 tarihinde Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından İfakat Yaykar ve Saibe Taşkaya'nın kaynak kişiliğinde Çorum'dan derlenerek 510/A-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde eserin Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuvarına (Rep. No. 769) kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde türkü kayıtlara "Kürdün kızı" başlığıyla geçmiştir (Kaya, 2014: 639). TRT repertuvarında ise aynı türkü "Türkmen kızı yaktın bizi" başlığı ve Muzaffer Sarısözen'in derleyici bilgisiyle yer almaktadır.

Türkünün ezgi organizasyonu çargâh merkezli bir seyir yapısına istinaden Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgisel yapı çargâh ve neva perdeleri üzerinden hüseyni perdesini duyurmakta ve ardından gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, çargâh ve segâh/buselik perdelerini göstererek çargâhta kalış yapmaktadır. Devamında (altıncı ölçüden itibaren) yine çargâh merkezli ve gerdaniye üzerinden gelen inici bir Hüseyni ezgi çekirdeği öne çıkarken hüseyni, neva, çargâh ve segâh/buselik perdelerini duyurmak suretiyle çargâhta nihai karar vermektedir. Tüm bu veriler türkünün Çargâh makamı dairesinde gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ancak Türk müziği makam teorisi açısından oldukça tartışmalı olan bu makam için birkaç açıklama yapmak yerinde olacaktır.

20'nci yüzyıl Türk müziği teorisini inşa eden Arel-Ezgi ikilisi makam geleneğini adeta yok sayarcasına Çargâha yeni bir anlam yüklemiş ve tonal müziğin ana ekseni olan Do majör dizisini bu makamla özdeşleştirmiştir. Hatta Türk müziğinin ana dizisi Çargâh olarak kabul edilmiştir. Ancak kadim makam nazariyesi içinde bu makamının muhtelif tarifleri mevcuttur. Kutluğ'a göre bu makam 13'üncü ve 15'inci yüzyıl kaynaklarında günümüzdeki Rast dörtlüsüne tekabül eden bir şube olarak çeşitli makamların terkibinde kullanılmıştır. Örneğin Bedr-i Dilşâd'da Çargâh bu perdede başlayıp rastta karan veren bir makam özelliği taşımaktadır. Ancak günümüze ışık tutacak ilk kapsamlı Çargâh tarifi Kantemiroğlu tarafından geliştirilmiştir (2000: 145). Bu tarifte Çargâh tam perdeler düzeninde kendi perdesini merkez alarak gerek kalın perdeden inceye gerekse inceden kalına gelerek çargâh perdesinde kendisini göstermektedir (Tura, 2001: 59). Kantemiroğlu burada dikkate değer bir detay vererek bu makamın tüm perdelerde gezinme kabiliyetine rağmen oldukça dar yapılı bir makam olduğu bilgisini paylaşmıştır. Ancak 18'inci yüzyıldan itibaren bu makamın Sabâ çeşnili anlatımlarına tanık olmaktayız. Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Nâyî Osman Dede'de Sabâlı bir Çargâh tasavvuru bulunurken (Kutluğ, 2000: 147) Abdülbâkî Nasır Dede'de bu makam acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde gezindikten sonra Sabâ gösterip çargâhta karar veren bir yapı olarak tanımlanmıştır (Tura, 2006: 53-54). Çargâha dair vurgulanması gereken diğer bir husus da makamın yeden perdesiyle olan ilişkisidir. Tarihi makam teorisi içinde Çargâhın tam perdeler düzeninde gelişme gösterdiğine vurgu yapılırken buradaki yeden perdenin segâh olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Ayrıca makamın geliştiği dörtlünün de günümüzdeki halinden farklı olarak acem değil eviç perdesi olduğunu da belirtmek gerekir. İrden'in (2020: 32) de ifade ettiği gibi Çargâh makamının aslı Rast perde düzeninde gelişme gösterip başka bir perdede durmak bilmeden tekrar çargâh perdesinde karar veren bir ezgi anlayışına dayanmaktadır. Söz konusu tarifin Osmanlı/Türk müziği repertuvarından ziyade halk müziği dağarında rafine örnekleri bulunmaktadır. Hatipoğlu'nun (2019: 170) da dikkat çektiği üzere Çargâh tipi türkülerde hüseyni perdesinin merkezde olduğu ve yeden segâh perdesinin bu türküde olduğu gibi tizleşerek buselik olarak icra edildiği oldukça sık gözlenen bir durumdur.

Sonuç

Çorum sahası türkülerinin makamsal yapısına ilişkin tarihsel bir perspektif sunan tüm bu veriler Anadolu'nun merkezinde dolaşımda olan halk ezgilerinin kadim yaklaşımlarla büyük ölçüde uyuştuğunu gözler önüne sermektedir. Burada yapılan analizler Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva ve Çargâh gibi tarihsel derinliği olan makamların yörenin müzikal üslubu içinde varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Bilhassa Rast perde düzeninin sahanın ses evrenini açıklamada önemli bir referans noktası olması dikkate değer sonuçlardan biridir. Burada vurgulanması gereken bir diğer değerlendirme, halk müziği nazariyatında görülen parçalı ve çok yönlü yaklaşımların yerine, tarihi makam teorisinin sunduğu açıklayıcı modellerin halk ezgilerini ortak bir noktada buluşturabileceği gerçeğidir. Aynı zamanda bu yapıların tarihsel müzik teorileri bağlamında daha da derinlemesine ele alınmasına olanak tanımaktadır. Gelecekte yapılacak olan araştırmalar için bir öneri sunan bu çalışma halk müziği makam ilişkisi bağlamında son dönemlerde yapılan önemli çalışmalara yeni bir katkı sağlamış olup kadim makam yaklaşımlarının halk müziği ezgilerini anlamada ne denli etkin bir rol oynadığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Arslan, S. (2016). *Tokat yöresi halk ezgilerinin müzikal analizi.* Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aygün-Albayrak, G. (2022). *Çorum aşık müziğindeki müzik bileşenleri.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Başer, F. A. (1996). *Türk musikisinde Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821).* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve makamların incelenmesi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çelik, S. (1999). *TRT repertuvarında bulunan muğla türkülerinin ayak-makam, usul ve tür yönünden incelenmesi.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Düzenli, E. (2022). *Türk halk müziğinde yapısal organizasyon analizi.* Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Efe, S. (2021). *Bayburt yöresi halk müziği kültürü ve türkülerindeki müzikal özellikler.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ErguneR, S. (1991). *Kutbi Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve musiki istikbalimiz.* İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Genç, O. (2022). *TRT Türk halk müziği repertuvarında yer almayan Neşet Ertaş türkülerinin makam ve usûl yönünden incelenmesi.* Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güray, C. (2011). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gürbüz, M. (2019). *TRT THM repertuvarındaki on zamanlı türkülerin aksak semâî ve curcuna usûllerine göre tespiti ve notaya alınması.* Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve terkibler.* Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri icat etmek. *Geleneğin İcadı,* (derl.: E. Hobsbawm - T. Ranger), (çev.: M. M. Şahin), 1-18, İstanbul: Agora Kitaplığı.

İdaçlı, U. (2019). *TRT repertuvarında bulunan Malatya türkülerinin makam dizisi, usul ve ses genişliği yönünden analizine yönelik incelenmesi.* Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İrden, S. (2020). *Türk musikisinde düzen perde makam terkib uygulamaları.* Konya: Eğitim Yayınevi.

İrden, S. (2023). *Türk halk müziğinde makamlar ve terkibler.* İstanbul: Eğitim Yayınevi.

Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarının halk müziği alan araştırmaları kataloğu*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Levendoğlu, O. (2002). *13'üncü yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ortakcı, A. - Satır, Ö. C. (2022). Aba da bir kebe de bir giyene türküsü üzerine kültürel ve müzikal inceleme. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 457 – 475.

Özkan, İ. H. (1998). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve farklılıklar: Bütünleşik bir geleneksel Anadolu müziği yaklaşımına doğru. *Pan'a Armağan,* 151-188, İstanbul: Pan Yayınları.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri.* İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öztürk, O. M. (2015). Halk musiki repertuvar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapabileceği katkılar. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* 7, 1-27.

ÖztürK, O. M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulamaları I.* Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Şenel, S. (1995). *Türk halk müziği bilgileri ders notları.* İstanbul: İTÜ Yayınları.

Şengül, M. (2004). *TRT repartuarında bulunan Erzurum türkülerinin makam-ayak,tür-biçim ve usul yönünden incelenmesi.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik kimliğimiz üzerine düşünceler.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tilavel, B. (2019). *TRT repertuvarında yer alan büyük birim zamanlı türkülerin, Türk mûsikîsi usûl nazariyatına göre tespîti ve usûl.* Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Toprak, B. (2019). *TRT THM repertuvarında yer alan dokuz birim zamanlı ölçülmüş türkülerin Türk müziği usûl nazariyesine göre tespîti ve tasnîfi.* Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tura, Y. (1987). Türk halk musikisindeki makam hususiyetleri ve bunların dayandığı ses sistemi. *III. Millleterarası Türk Folklor Kongresi,* 293-298, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Musikiyi harflerle tespit ve icra ilminin kitabı,* C. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik: Abdülbaki Nasır Dede.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uygun, M. N. (1990). *Kadızade Tirevi ve musiki risalesi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, Ş. (1999). *TRT repertuvarında bulunan Aydın türkülerinin makam-ayak usul ve tür yönünden incelenmesi.* İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yönetken, H. B. (2017). *Cumhuriyet öğretmeni Halil Bedi Yönetken: Folklor dersleri Türkiye'de musiki folkloru.* (hzl.: Y. Daloğlu) İstanbul: Opus Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.repertukul.com/Biyogra filer--IFAKAT-YAYKAR-1402 (Erişim: 06.09.2024)

URL-2: https://www.repertukul.com/ABA-DA-BIR-KEBE-DE-BIR-GIYENE-497 (Erişim: 06.09.2024)

URL-3: https://www.repertukul.com/Biyografiler--HASAN-ARSLAN-1103 (Erişim: 08.09.2024)

URL-4: https://www.repertukul.com/BASIM-ACIK-FES-DE-YOK-4404 (Erişim: 10.09.2024)

URL-5: https://www.repertukul.com/CEVAHIR-TASINA-KIYMET-BICILMEZ-323 (Erişim: 12.09.2024)

URL-6: https://www.repertukul.com/Biyografiler--ISMAIL-YILMAZ-1488 (Erişim: 12.09.2024)

URL-7: https://www.repertukul.com/DINLE-SANA-BIR-NASIHAT-EDEYIM-558 (Erişim: 13.09.2024)

Extended Summary

This study explores the melodic structures of folk songs from the Çorum region within the framework of ancient makam theories from Ottoman and Turkish music traditions. It

addresses a central question: How do these folk songs align with the historical makam system, which has evolved since the 13th century, and how does this perspective enrich our understanding of Turkey's traditional music heritage? This inquiry stems from a significant gap in academic literature, where Turkish classical makam music and folk music are often studied separately. By investigating this intersection, the study seeks to clarify the relationship between folk songs and the makam system, which has historically been overlooked in folk music research.

In contemporary scholarship, Turkish folk music and Ottoman/Turkish makam music have often been analyzed in isolation, with separate theoretical frameworks. However, historical precedents suggest a more integrated approach, demonstrating that folk songs can be interpreted through makam theory. This study builds on that perspective by employing historical makam theories to deepen the understanding of Çorum's folk melodies. It examines how folk music, typically associated with rural traditions, fits within the broader theoretical framework of Turkish classical music.

The literature review draws from various academic sources, highlighting the historical divergence between makam and folk music studies. Traditionally, makam theory has been applied primarily to Ottoman/Turkish classical music, while its relevance to folk music has been underexplored. Several databases and sources were consulted to evaluate prior research, particularly those examining the makam-folk music connection.

Although research on makam and folk music is not new, it has been marked by inconsistencies. Scholars-musicians like Muzaffer Sarısözen and Nida Tüfekçi have argued that Turkish folk music possesses a unique structure, distinct from the classical makam tradition. Conversely, early 20th-century studies, such as those conducted by the Darülelhan Conservatory, applied makam names to folk songs, suggesting a connection between the two traditions. Historical figures such as Ali Ufki in the 17th century and Dr. Suphi Ezgi in the 20th century contributed to this discourse by documenting folk songs using makam terminology.

Despite these efforts, a unified theoretical approach to folk music remains elusive. Many previous studies either disregarded or rejected makam's role in folk music, favoring alternative concepts like "ayak" to explain melodic structures. However, more recent scholarship has begun reconsidering this relationship, proposing that makam theory offers valuable insights into folk melodies. This study contributes to this perspective by applying makam theory to Çorum folk songs, demonstrating how these ancient frameworks can enhance our understanding of Turkey's rural musical traditions.

This qualitative study analyzes five Çorum folk songs compiled by the Ankara State Conservatory during field trips in 1939, later included in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) repertoire. These songs were selected for their traditional melodic structures, which align with the historical makam system.

The methodology involves examining the melodic movements, intervals, and structural patterns of these folk songs within the context of 13th-century makam theory. The analysis includes evaluating fret-tune relationships, makam compositions, and rhythmic structures from a historical perspective. The study identifies how these songs correspond to specific makams, such as Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva, and Çargâh, known for their deep historical roots in the Ottoman/Turkish makam system.

Additionally, a comparative approach contrasts the folk songs' melodic structures with classical makam compositions and earlier academic interpretations of folk music. This method illustrates how the melodic movements of Çorum folk songs can be analyzed through the makam framework, offering new insights into the theoretical connections between classical and folk music traditions.

The study's findings indicate that the five Çorum folk songs analyzed exhibit strong correlations with makam theory's development since the 13th century. These songs reflect characteristics of historically significant makams, demonstrating a deeper connection between folk and classical makam music than previously recognized.

For instance, the song "Aba da bir kebe de bir giyene" closely aligns with the Pençgâh makam, showcasing its characteristic melodic structure. Similarly, "Başım açık fes de yok" reflects the Irak makam, while "Cevahir taşına kıymet biçilmez" corresponds to the Kadim Hisar makam.

Additionally, "Dinle sana bir nasihat edeyim" aligns with the Neva makam, and "Türkmen kızı yaktı bizi" corresponds to the Çargâh makam. The study also highlights that these folk songs can be analyzed using makam theory concepts such as fret-tune relationships and rhythmic cycles, providing a comprehensive understanding of their structures.

One of the study's most significant conclusions is that makam theory can serve as a unifying framework for Turkish music, bridging the fragmented approaches to folk and classical music. The findings suggest that historical makam theories offer explanatory models that integrate diverse perspectives in folk music theory, providing a more holistic understanding of Turkish folk music.

By applying makam theory to folk songs, this study demonstrates that Turkish folk music has a theoretical foundation rooted in the makam system. This approach not only enriches our understanding of folk melodies but also provides a new lens through which future research can analyze the relationship between folk and classical music traditions. Ultimately, the study proposes that makam theory offers a valuable tool for exploring the complex nature of Turkish folk music.

In conclusion, this research contributes to the ongoing discourse on the makam-folk music relationship. It reveals that historical makam theories offer a robust framework for analyzing folk melodies, demonstrating that Turkish folk music can be understood within the same theoretical context as Ottoman/Turkish classical music. This opens new avenues for research, suggesting that future studies should incorporate makam theory to develop a more comprehensive understanding of Turkey's musical heritage.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1557420
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 616-639.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇALGI EĞİTİMİNDE İŞBİRLİKLİ ÖĞRENME: BİR DOKÜMAN İNCELEMESİ

♦

COOPERATIVE LEARNING IN INSTRUMENT EDUCATION: A DOCUMENT REVIEW

Pınar DAĞDEVİREN[*]-Özlem ÖZALTUNOĞLU[**]

ÖZ: Bu araştırmanın amacı, yapılandırmacı yaklaşım dâhilinde aktif öğrenme teknikleri arasında yer alan işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili, müzik ve çalgı eğitimine yönelik yapılan çalışmaların incelenmesidir. Çalışmanın bu yönde ilerlemesi için mevcut literatür, öğretim materyalleri ve ilgili dokümanlar incelenerek işbirlikli öğrenme yönteminin müzik eğitimi alanında hangi konuların üzerine daha çok çalışmaların yapıldığı ve bu alandaki çalgı eğitimi üzerine yapılan çalışmaların neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi "Çalgı eğitimine yönelik işbirlikli öğrenme yönteminde yapılan çalışmalar nelerdir?" biçiminde oluşturulmuştur. Araştırmada yapılandırmacı yaklaşım ve aktif öğrenme sürecinden bahsedilerek çalgı eğitiminde işbirlikli öğrenme yöntemine kuramsal bir bakış açısı sunulmuştur. Araştırma modeli olarak nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme tercih edilmiştir. Araştırmada; ülkemizde işbirlikli öğrenme yöntemi, müzik eğitiminde geniş bir yelpazede kullanılsa da çalgı eğitimine yönelik çalışmaların blok flüt, piyano, toplu bağlama ve gitar çalgılarıyla sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma, işbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimi konusunda müzik eğitimcilerine değerli bir kaynak sunmayı amaçladığı için önemlidir.

Anahtar Kelimeler: İşbirlikli Öğrenme, Yapılandırmacı Yaklaşım, Aktif Öğrenme, Müzik Eğitimi, Çalgı Eğitimi

ABSTRACT: *The aim of this research is to examine the studies on instrument education related to the cooperative learning method, which is among the active learning techniques within the constructivist approach. In order to advance the study in this direction, by examining the existing literature, teaching materials and related documents, it has been tried to determine which subjects of the cooperative learning method are more studied in the field of music education and what are the studies on instrument education in this field. The aim of this research, the problem statement of the research was created as "What are the studies on the cooperative learning method for instrument training?". The study provides a theoretical perspective on the cooperative learning method in instrumental education by discussing the constructivist approach and the active learning process. Document analysis, one of the qualitative research methods, was preferred as the research model. In the research; it was seen that the cooperative learning method was used in a wide range of music education but it was determined that the studies on instrument training were limited to block flute, piano, group*

[*] Öğr. Gör.-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi-Sivas/ pinar.dagdeviren@iste.edu.tr (Orcid: 0000-0002-8316-8524)

[**] Prof. Dr.-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Sivas- ozozaltun@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5802-5428)

This article was checked by Turnitin.

bağlama and guitar instruments. This study is important because it aims to provide a valuable resource to music educators on cooperative learning instrument training.

Keywords: *Cooperative Learning, Constructivist Approach, Active Learning, Music Education, Instrument Education*

Giriş

İşbirliği, insanoğlu var olduğundan beri süregelen bir kavramdır. İnsanlık için en büyük icadın teknolojik ilerlemeler olduğu düşünülse de, aslında en büyük keşfin iş birliği ve uyum içinde çalışabilme yeteneği olduğu söylenebilir. Hızla değişen ve gelişen dünyamızda değişime ayak uydurabilmeleri için öğrencilerin, problem çözmeye, proje yapmaya, sorgulamaya ve işbirliği ruhuna ihtiyacı vardır. Toplumun bu değişen ihtiyaçlarını karşılamak için Dewey'in eğitimin yeniden yapılandırılmasının gereğini savunan görüşlerine dayandırılan, yapılandırmacı yaklaşım geliştirilmiştir (Duman, 2017: 389).

Yapılandırmacı yaklaşıma göre her birey öğrenme sürecinde aktif hale getirilerek kendi öğrenmesinden sorumlu tutulur. Bu nedenle öğretmen kolaylaştırıcı bir rehber olarak sınıfta problem çözmeye dayalı öğrenme, proje temelli öğrenme, işbirliğine dayalı öğrenme ve örnek olay incelemesi gibi yöntem çeşitliliğine giderek çağdaş öğretim stratejilerine daha fazla yer vermelidir (Saban, 2002; 179). Öğrenci merkezli olan ve onların etkinliğini her zaman destekleyen bu yaklaşım, duyduklarını, okuduklarını, önceki öğrenmelerini ve alışkanlıklarını yorumlayarak kendi bilgilerini oluşturduğunu savunur (Duman, 2017: 407).

Aktif öğrenme sürecinde, öğrencilerin düşünsel, duyuşsal, sosyal ve bedensel yönden öğrenmeye dâhil edilmesiyle, kendi öğrenmelerinden sorumlu oldukları sınıf ortamlarında mümkün olan en yüksek düzeyde aktif hale gelerek saygınlık, bireysel sorumluluk, enerji doluluk, işbirliği ve bilişsel farkındalık gibi özellikleri gelişir (Saban, 2002; 243-246). Yapılandırmacı yaklaşım dâhilinde hem bireysel hem de grup çalışmaları için kullanılan aktif öğrenme teknikleri, öğrenciye eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerinin gelişmesini, hafıza, algı, dikkat, farkındalık, kavrayış, odaklanma, sezgi gibi yetilerin üst düzeye çıkarılmasını sağlamaktadır.

Aktif öğrenme yöntemlerinden biri olan işbirlikli öğrenme, zengin kuramsal bilgiye sahip olmasıyla birlikte öğrencilerin düşüncelerini, bilgilerini ve iç dünyasında uyandırdığı izlenimi süreç içinde kullanmasına özendiren 'belirli bir iklim' (Sharan, 2010) oluşturur. Ortak bir amaca ulaşabilmek için, öğrencilerin birlikte çalıştığı, belirli ilkeler perspektifinde öğreneni merkez kabul eden, yapılandırılmış küçük grup çalışmaları (Dirik, 2015) olarak tanımlanan işbirlikli öğrenmenin eğitim alanında kökleri oldukça eski bir tarihsel sürece dayanmaktadır. İşbirlikli öğrenmenin bu tarihsel süreci Antik Yunan'da Sokrates'in öğrencilerine birlikte düşünme ve

birlikte öğrenmelerini sağlamak için sorular sorduğu yöntemle ilişkilendirilebilir.

İşbirlikli öğrenmede grup amaçlarına sahip olma, bireysel sorumluluğu gerekli kılma, başarı için eşit şansa sahip olma gibi üç temel öge vardır. Senemoğlu (1997; 501-502) bu ögeleri;

- Öğrencileri birbirlerine yardım etmeye ve diğer bir diğerinin başarısı için el vermeye güdüleyen grup amacına sahip olma,
- Grubun başarısının her bir grup üyesinin en üst düzeyde öğrenmesine bağlı olduğunu bilerek bireysel sorumluluğu bilme,
- Öğrencilerin kendilerinin geçmişteki performanslarını geliştirerek takımın başarısına katkıda bulunmasıyla başarı için eşit şansa sahip olmaları şeklinde açıklamaktadır.

Yarışmacı ve bireysel öğrenme yöntemlerinin karşıtı olarak kullanılan işbirlikli öğrenme yöntemi, farklı kademe ve konu alanlarında her dersin her anında kullanılabilen, ekip halinde birlikte çalışmayı, özsaygıyı, stresle başa çıkabilmeyi, farklılıklara uyum ve saygıyı öğreten, bilişsel ve sosyal düzeylerini geliştiren, akademik başarılarını artıran eşsiz bir yöntemdir (Johnson vd. 2016).

Herhangi bir enstrümanı öğrenmek için öğrencilerde 'yaşından olgunlaşma seviyesine, motivasyonundan tutumuna kadar tüm özelliklerini kapsayan' (Aydın, 2007) belirli bir hazırbulunuşluk seviyesi gerekir ya da beklenen bu ön öğrenme verileri ders başlangıcından itibaren çalgı eğitimi ile birlikte verilir. Çalgı eğitimi süreci "kimi zaman kulaktan öğrenme, kimi zaman usta çırak yoluyla ya da meşk diye tanımladığımız yöntemle ve değişen paradigmalarla birlikte ortaya çıkan onlarca öğretim yöntem ve metoduyla çeşitli aşamalarla gerçekleştirilmektedir" (Dağdeviren 2023: 340). Ayrıca öğrencinin çalgısını sevmesi, ilgisi, algısı, yeteneği, zekâsı, beklentisi, istekli olması, özgüveni vb. özelliklere bir de fiziksel, ruhsal ve zihinsel olarak ön öğrenme seviyesine sahip olması gerekir (Şendurur, 2001). Bu bilgi ve beceriler, müziğin yapısını oluşturan temel müzik teorileri ve çalgı çalmaya yönelik özel yetenek olarak ifade edilebilir.

İşbirlikli öğrenmenin keşfe dayalı öğrenmeyi yaymak ve öğrenmeyi sosyal bir aktivite olarak gerçekleştirmek için sınıflarda uygulanması (Efe ve diğerleri, 2008), günümüzde hem genel hem de özel çağdaş öğretim yaklaşımlarının gelişmesi, çalgı öğretimi alanına yeni ufuklar açmaktadır (Deniz 2020). Dolayısıyla işbirlikli öğrenmenin, öğrencilerin sosyal etkileşimini artıracağı düşünülürse müzik eğitimi ve çalgı eğitimi sürecinde de gerek bireysel gerekse grup performanslarında kullanılabilecek en iyi yöntemlerden biri olduğu söylenebilir.

Çalgı eğitiminde grupla öğretimin faydaları konusunda yapılan çalışmaların birçoğunda müzikal gelişmeyi sağlamada yararlar sağladığı yönündedir (Ley, 2004; Hallam 1998). Çalgı öğretiminde grup yaklaşımının faydalarını Hallam (1998), öğretmen ve öğrenciler için daha fazla uyarıcı olabileceğini, müzikal ve teknik değerlendirmeler ve diğer yöntem ve

stratejileri göstermek için daha çok fırsat sağlayabileceğini, öğrencileri bağımsız öğrenmeye teşvik edebileceğini, daha eğlenceli olabileceğini, çekingenlerin diğerlerinin önünde daha üstesinden gelerek çalmalarını sağlayabileceğini açıklamıştır (akt. Deniz 2020, s. 4106).

Bu araştırmanın amacı, yapılandırmacı yaklaşımlar arasında yer alan işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimine yönelik yapılan çalışmaların incelenmesi olarak belirlenmiş ve bu doğrultuda çalışmanın yapılmasına sebep teşkil eden araştırmanın problem cümlesi "Çalgı eğitimine yönelik işbirlikli öğrenme yönteminde yapılan çalışmalar nelerdir?" biçiminde oluşturulmuştur. Araştırmanın problem cümlesine uygun olarak çalgı eğitimine yönelik işbirlikli öğrenme yöntemi ile yapılmış çalışmaların incelenmesi için alt problemleri "(1) İşbirlikli öğrenme yönteminde müzik eğitimi ile ilgili en çok hangi konular üzerine çalışmalar yapılmıştır?; (2) İşbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimine yönelik hangi çalgılar üzerine çalışmalar yapılmıştır?" şeklinde belirlenerek bu sorulara cevap aranmıştır.

Yöntem

Araştırma modeli olarak nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme tercih edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması düşünülen fenomenler hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimsek, 2016; 188).

Çalışmanın oluşum sürecinde ilk olarak araştırmanın problemine uygun; işbirlikli öğrenme, cooperative learning, collaborative learning, yapılandırmacı yaklaşım, aktif öğrenme, müzik eğitimi, çalgı eğitimi gibi anahtar kelimelerle kitaplar, dergiler, makaleler, tezler, süreli yayınlar, arşiv ve kütüphanelerde arama yapılarak ulusal (ULAKBİM-Dergipark, YÖK tez, Google akademik, üniversitelerin yayın arşivleri, TO-KAT, Turcademy, Academindex vb.) ve uluslararası (Web of Science, Scopus, ProQuest, Science Direct, JSTOR, SAGE vb.) birçok veri tabanında literatür taraması yapılmıştır. İşbirlikli öğrenme ile ilgili yapılmış olan ulusal ve uluslararası kaynaklar ve lisansüstü çalışmalar taranarak araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Araştırma problemine göre dokümanlara ulaşıldıktan sonra elde edilen verilerin birincil yani asıllarının aynısı olup olmadığıyla ilgili orijinallik kontrolü yapılıp hangi dokümanların önemli olduğu ve veri kaynağı olarak kullanılabileceğine karar verilmiştir. Dokümanlardaki verilerden ulusal ve uluslararası yapılmış doktora ve yüksek lisans tezleri, makale ve kitap bölümlerinden elde edilen veriler, tablo haline getirilerek birbirleriyle olan bağlantıları, sayısal verileri tespit edilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Elde edilen verilere göre, ülkemizde ve yurt dışında yapılan doktora tezleri, yüksek lisans tezleri, makale ve kitap bölümleri ile ilgili ayrı ayrı 10 tane tablo hazırlanmıştır. Tablolar sıralarken önce ulusal, sonra uluslararası olan yayınlar peş peşe dizilmiş ve böylece okuyucunun takip rahatlığı sağlanmaya çalışılmıştır. Bu tablolardan 1-3-5-7. tablolar ulusal ve 2-4-6-8.

tablolar ise uluslararası yapılan çalışmaları temsil etmektedir. Aşağıdaki tablolarda yer alan çalışmaların ise, adları ve yazarları yayım yıllarına ve türlerine göre sıralanmıştır. Ayrıca son iki tabloda (9-10.) işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında yapılmış tüm çalışmaların sayısal verileri ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur.

Tablo 1'de, ulusal YÖK tez veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda ülkemizde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yazılan doktora tezlerinin yazar adları, tezin yazıldığı yıl ve tez başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 1. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Ulusal Doktora Tezleri

Yazar Adı	**Yıl**	**Başlık**
Gayretli, Ş.	2022	İşbirlikli öğrenmeye dayalı doğaçlama çalışmalarının gitar icrası ve eşlikleme becerisine etkisi
Kılbaş, M.	2022	Müzik öğretmeni adaylarının koro eğitiminde işbirlikli öğrenmenin işlerliği
Gürpınar, E.	2014	İşbirlikli öğrenme yöntemine dayalı çoksesli solfej uygulamalarının müziksel işitme-okuma-yazma ve koro ders başarılarına etkisi
Sözen, İ.	2012	İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutuma etkisi
Öztürk, G.	2012	Müziksel işitme eğitiminde kullanılan 'işbirlikli öğrenme yöntemi'nin öğrenci kaygı ve başarısına etkisi
Güven, E.	2011	Kaynaştırma uygulamasının yapıldığı sınıflarda işbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi üzerindeki etkileri
Saygı, C.	2009	Aktif öğrenmenin müzik tarihi dersine ilişkin başarı, tutum ve özyeterlik üzerindeki etkisi
Uçal Canakay, E.	2007	Aktif öğrenmenin müzik teorisi dersine ilişkin akademik başarı, tutum, özyeterlik algısı ve yüklemeler üzerindeki etkileri
Kocabaş, A.	1995	İşbirlikli öğrenmenin blokflüt öğretimi ve öğrenme stratejileri üzerindeki etkileri
Bilen, S.	1995	İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri
Toplam	**10**	

Tablo 1 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında 1995 yılından günümüze kadar ulusal 10 doktora tezi yazıldığı görülmektedir. Bu doktora tezlerinin konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında genellikle müzik öğretimi, müzik teorisi, müzik tarihi, koro eğitimi, çoksesli solfej üzerine yapıldığı görülmektedir. İşbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimi alanında ise, sadece blok flüt öğretimi, toplu bağlama ve gitar icrası üzerine olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 2'de, uluslararası veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda yabancı literatürde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve

çalgı eğitimi alanında yapılan çalışmaların yazar adları, yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 2. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Uluslararası Doktora Tezleri

Yazar Adı	**Yıl**	**Başlık**
Roemjantsew, T.	2022	Collaborative learning in conservatoire education: catalyst for innovation
Kim, J. H.	2018	General music teachers' practices of cooperative learning in two elementary music classrooms
Harrington, W. J.	2016	Collaborative learning among high school students in a chamber music setting
Wei, T. Y. J.	2013	An alternative approach to collegiate beginner violin lessons: collaborative learning
Beitler, N. S.	2012	The effects of collaborative reflection on the improvisation achievement of seventh and eighth grade instrumental music students
Meulink, J. N.	2011	Cooperative learning methods for group piano: The development of a teaching guide
Cornacchio, R. A.	2008	Effect of cooperative learning on music composition, interactions, and acceptance in elementary school music classrooms
Curotta, L.	2007	An exploration of a student string quartet as a model of cooperative learning
Fisher, C. C.	2006	Applications of selected cooperative learning techniques to group piano instruction
Cangro, R. M.	2004	The effects of cooperative learning strategies on the music achievement of beginning instrumentalists
Luce, D. W.	2001	Collaborative learning in music therapy education as experienced in a course in the foundations and principles of music therapy
Inzenga, A.	1999	Learning to read music cooperatively in a choral setting: A case study
Hosterman, G. L.	1992	Cooperative learning and traditional lecture/demonstration in an undergraduate music appreciation course
Toplam	**13**	

Tablo 2 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında ulaşılabilen 1992 yılından günümüze kadar uluslararası 13 doktora tezinin yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında yazarlar, ilkokul müzik sınıflarında uygulamaları, müzik kompozisyonu, etkileşimleri, lisans müzik dersinde geleneksel anlatımı, müzik terapisi eğitimi, koro ortamında işbirlikli müzik okuma, konservatuvar eğitiminde işbirliğini destekleyen yeni yaratıcı fikirleri çalışarak literatüre kazandırmıştır. İşbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimi alanında ise, başlangıç düzeyinde çalgı çalanların müzik başarısı üzerine etkisi, 7. ve 8. sınıf enstrümantal müzik

öğrencilerinin doğaçlama başarısı üzerindeki etkileri, üniversite başlangıç keman, grup piyano uygulamaları ve öğretim rehberi geliştirilmesi, yaylı çalgılar dörtlüsü ve oda müziğinde öğrencilerin işbirliğini keşfetmesini çalışarak literatüre katkıda bulunmuşlardır.

Tablo 3'te, ulusal YÖK tez veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda ülkemizde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yazılan yüksek lisans tezlerinin yazar adları, tezin yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 3. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Ulusal Yüksek Lisans Tezleri

Yazar Adı	**Yıl**	**Başlık**
Şirin, C.	2020	Batı müziği teori ve uygulaması dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği
Kurtuldu, G.	2019	Ortaokul 6. sınıf 'yurdumuzdaki başlıca müzik türlerini ayırt eder' kazanımının işbirlikli öğrenme yaklaşımı ile öğretilmesine dönük bir çalışma
Balcı, T.	2018	Meşk yöntemi üzerine karşılaştırılmalı bir çalışma
Pınarbaşı F. Ş.	2016	Üçüncü sınıf öğrencilerine başlangıç seviyesinde beste yapmayı öğretmek için kullanılabilecek yöntemler üzerine bir durum çalışması
Karaarslan, T.	2015	İşbirlikli öğrenmenin ilkokul 4. sınıf müzik dersinde öğrencilerin ritim becerileri ve özyeterlilik algıları üzerine etkileri
Çizmeci, N.	2006	Müzik eğitiminde aktif öğrenme tekniklerine dayalı ders programlarının İlköğretim 6. sınıf öğrencilerinin müzik öğretimi, derse yönelik görüşleri ve tutumları üzerindeki etkileri
Andırıcı, Ö.	2006	İlköğretimde müzik derslerinde kullanılan öğretim yöntemlerine ilişkin bir inceleme (İstanbul ili örneği)
Uysal, G.	2004	İlköğretimde işbirlikli öğrenmenin müzik öğretiminde sınıf atmosferi ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi
Söker, S.	1998	İşbirlikli (ortak çalışma yoluyla) öğretmenin şarkı öğretimine etkileri
Toplam	**9**	

Tablo 3 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında 1998 yılından günümüze kadar ulusal 9 yüksek lisans tezi yazıldığı görülmektedir. Bu tezlerin konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında genellikle müzik öğretimi, müzik türleri, batı müziği teori ve uygulaması, meşk yöntemi, beste yapmayı öğretmek, ritim becerileri, şarkı söyleme becerileri üzerine yapıldığı görülmektedir. İşbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimi alanında herhangi bir yüksek lisans tezi yapılmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 4'de, uluslararası veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda yabancı literatürde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yapılan yüksek lisans tezlerinin yazar adları, yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 4. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Uluslararası Yüksek Lisans Tezleri

Yazar Adı	Yıl	Başlık
Chapman, N. A.	2015	Exploring teachers' perspectives of cooperative learning to create music in Orff Schulwerk Classrooms.
Djordjevic, S. A.	2007	Student perceptions of cooperative learning in instrumental music.
Therrien, M. C.	1997	Guidelines for the instructional design of technological and cooperative applications in a music program.
Toplam	**3**	

Tablo 4 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında ulaşılabilen 1997 yılından günümüze kadar uluslararası 3 yüksek lisans tezi yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında yazarlar, Orff sınıflarında müzik yaratmak için öğretmenlerin bakış açıları, müzik programında teknolojik ve işbirliğine dayalı uygulamalarını, çalgı eğitimi alanında ise çalgı müziğinde öğrenci algılarını çalışarak literatüre kazandırmıştır.

Tablo 5'te, ulusal veri tabanlarında yapılan literatür taraması sonucunda ülkemizde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yazılan makalelerin yazar adları, yazıldığı yıl ve makale başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 5. İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Ulusal Makaleler

Yazar Adı	Yıl	Başlık
Yıldız, Z. D., Kurtuldu, M. K.	2024	Çoksesli koro eseri seslendirmede işbirlikli öğrenmenin etkisi
Şirin, C. Deniz, J.	2022	Batı müziği teori ve uygulaması dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği
Kılbaş, M. Halvaşi, B. Bağcı, H.	2022	Müzik öğretmeni adaylarının koro eğitiminde işbirlikli öğrenmenin işlerliği
Deniz, J.	2020	Gagne'nin öğretim kuramı temelinde yapılandırılmış piyano derslerinde işbirlikli öğrenme yönteminin işlevselliği
Bilen, S. Açıkgöz, K. Ü.	2019	İşbirlikli öğrenmenin şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi
Öztürk, G. Kalyoncu, N.	2018	The effect of cooperative learning on students' anxiety and achievement in musical ear training lessons
Saygı, C. Bilen, S.	2016	Aktif öğrenmenin müzik tarihi dersine ilişkin başarı, tutum ve özyeterlik üzerindeki etkisi
Sağer, T. Gürpınar, E. Zahal, O.	2015	İşbirlikli öğrenme yöntemine dayalı uygulamaların çoksesli solfej alan başarısına etkisi
Deniz, J.	2015	Altı el bir piyano eserinin öğretiminde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği: bir eylem araştırması

Kocabaş, A. Erbil, A. G. D. G.	2013	Müzik öğretimi dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin kullanılması ve yaratıcılık üzerine öğretmen adaylarının görüşleri
Güven, E. Çevik, D. B.	2011	Piyano eğitiminde işbirlikli öğrenmeye yönelik bir ders planı önerisi
Nacakçı, Z.	2011	Müziksel işitme okuma ve yazma dersinde işbirliğine dayalı öğrenmenin öğrencilerin başarılarına etkisi
Kocabaş, A. Çubukçu, F.	2011	İşbirlikli öğrenmenin Türk öğrencilerin popüler müzik tercihlerine ve cesaret algılarına etkisi
Güven, E. Tufan, E.	2010	Kaynaştırma sınıflarında işbirlikli öğrenme yöntemi ile müzik dersleri
Bilen, S.	2010	The effect of cooperative learning on the ability of prospect of music teachers to apply Orff-Schulwerk activities
Gürgen, E. T Bl, D. G. M.	2009	Farklı müzik eğitimi yöntemlerinin öğrencilerin müziksel becerileri üzerindeki etkileri
Kocabaş, A. Uysal, G.	2006	İlköğretimde işbirlikli öğrenmenin müzik öğretiminde sınıf atmosferi ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi
Kurtuluş, Y.	2001	Sanat eğitiminde işbirlikli öğrenme
Kocabaş, A.	2000	İlköğretim okulları beşinci sınıf müzik derslerinde uygulanan işbirlikli öğretmenin müzikte benlik kavramı üzerine etkileri
Kocabaş, A.	1998	İşbirlikli ve geleneksel öğrenme yöntemlerinin müziğe ilişkin tutumlar üzerindeki etkisi
Toplam	**20**	

Tablo 5 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında 1998 yılından günümüze kadar ulusal 20 makale yazıldığı görülmektedir. Bu makalelerin konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında genellikle müzik öğretimi üzerine yapıldığı ve bunların daha çok işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müziğe ilişkin beceri, tutum, kaygı ve benlik kavramı gibi konularda olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca işbirlikli öğrenme yönteminin sanat eğitiminde kullanılması, batı müziği teori ve uygulaması, müziksel işitme, müzik tarihi, çoksesli koro ve solfej derslerinin başarılarına etkisi, şarkı söyleme becerileri, popüler müzik tercihleri, müzik öğretmeni adaylarının koro eğitimi ve yaratıcılık gibi konular da mevcuttur. İşbirlikli öğrenme yönteminin çalgı eğitimi alanında ise sadece piyano eğitimi üzerine makale yazıldığı fark edilmiştir.

Tablo 6'da, uluslararası veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda yabancı literatürde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yapılan makalelerin yazar adları, yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 6. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Uluslararası Makaleler

Yazar Adı	**Yıl**	**Başlık**
Sun, B., Rauduvaitė, A., Sun, H., Yao, Z.	2024	The practice of cooperative learning in music education: optimization and ımprovement of learning strategies

Bailian, L.	2024	Cooperative learning: Teaching strategy to improve music learning
Rumiantsev, T., van der Rijst, R., Admiraal, W.	2023	A systematic literature review of collaborative learning in conservatoire education
De Bruin, L. R.	2022	Collaborative learning experiences in the university jazz/creative music ensemble: Student perspectives on instructional communication
Sætre, J. H., Zhukov, K.	2021	Let's play together: Teacher perspectives on collaborative chamber music instruction
Zhukov, K., Sætre, J. H.	2021	Play with me": Student perspectives on collaborative chamber music instruction
Barrett, M.S. , Creech, A. Zhukov, K.	2021	Creative collaboration and collaborative creativity: A systematic literature review
De Bruin, L. R., Williamson, P., Wilson, E.	2019	Apprenticing the jazz performer through ensemble collaboration: a qualitative enquiry
Vandergraaff, Z.	2018	Cooperative learning in the general music classroom: A literature review
Rumiantsev, T. W., Maas, A., Admiraal, W. F.	2017	Collaborative learning in two vocal conservatoire courses
Varvarigou, M.	2017 a	Promoting collaborative playful experimentation through group playing by ear in higher education
Virkkula, E.	2016 b	Informal in formal: The relationship of informal and formal learning in popular and jazz music master workshops in conservatoires
Dobson, E., Littleton, K.	2016	Digital technologies and the mediation of undergraduate students' collaborative music compositional practices
Hopkins, M. T.	2015	Collaborative composing in high school string chamber music ensembles
Reid, A., Duke, M.	2015	Student for student: Peer learning in music higher education
Sawyer, K.	2014	Group creativity: Musical performance and collaboration
Younker, B.A.	2014	Collaborative learning in higher music education, Book Review
Blom, D.	2012	Inside the collaborative inter-arts improvisatory process: tertiary music students' perspectives
Pimenta, M., Miletto, E., Flores, L., Hoppe, A.	2011	Cooperative mechanisms for networked music

Latukefu, L.	2010	Peer assessment in tertiary level singing: Changing and shaping culture through social interaction
Latukefu, L.	2009	Peer learning and reflection: Strategies developed by vocal students in a transforming tertiary setting
King, A.	2008	Collaborative learning in the music studio
Kokotsaki, D., & Hallam, S.	2007	Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making
Luce D.	2001	Collaborative learning in music education: A review of the literature. Applications of Research in Music Education
Zbikowski, L. M., Long, K.	1994	Cooperative learning in the music theory classroom
Hwong, N. C., Caswell, A., Johnson, D. W., Johnson, R. T.	1993	Effects of cooperative and individualistic learning on prospective elementary teachers' music achievement and attitudes
Toplam	**26**	

Tablo 6 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında ulaşılabilen 1993 yılından günümüze kadar uluslararası 26 makale yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında yazarlar, genel müzik sınıfından müzik teorisi sınıfına, müzik stüdyosundan yükseköğretime, öğretmen adaylarından konservatuvara kadar birçok seviyede işbirlikli öğrenmenin, müzik öğrenimini geliştirmek için bir öğretim stratejisinin en uygun hale getirilmesi, müzikal performans, şan eğitimi, grup yaratıcılığı, müzik başarıları ve tutumları üzerindeki etkileri, dijital teknolojilerle müzik besteleme uygulamaları, ağ tabanlı müzik için mekanizmaları, disiplinler arası doğaçlamayı, iki vokal konservatuvar dersinde kullanılması, vokal öğrenciler tarafından geliştirilen stratejileri, yaratıcı işbirliği, akran değerlendirmesi, müzik yapmanın faydalarına dair algıları, grup halinde kulaktan çalma yoluyla işbirlikçi oyunbaz deneyleri teşvik etmek gibi birçok konuyu çalışarak literatüre kazandırmıştır. İşbirlikli öğrenme yönteminin çalgı eğitimi alanında ise yaylı oda müziği topluluklarında işbirlikçi beste yapma, oda müziği eğitiminde öğretmen ve öğrenci bakış açıları, konservatuvarlarda popüler ve caz müzik ustalık sınıflarında, caz müzik topluluğunda işbirlikçi öğrenme deneyimleri, caz sanatçısının işbirliği topluluğu gibi konular üzerine makaleler yazıldığı fark edilmiştir.

Tablo 7'de, ulusal veri tabanlarında yapılan literatür taraması sonucunda ülkemizde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yazılan kitap bölümleri yazar adları, yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 7. İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Ulusal Kitap Bölümleri

Yazar Adı	Yıl	Başlık
Çakan Uzunkavak, M.	2024	Oyun, dans ve müzik dersi etkinliklerinin konservatuvar müzik bölümü lisans öğrencilerinin işbirlikli öğrenme becerisine etkisi
Şirin, C.	2021	Müzik eğitiminde işbirlikli öğrenme
Yılmaz Göklen, A. Çenberci, S.	2021	Sosyal yapılandırmacı perspektifte müzik eğitimi
Üstün, E.	2020	İşbirlikli eğitim yöntemi çerçevesinde ilköğretim müzik dersi kazanımları için örnek model
Halvaşi, B.	2019	İşbirlikli öğrenme modelinin çoksesli koro eğitiminde öğrenciler üzerindeki yansımaları
Türkmen, E. F.	2016	Müzik eğitiminde öğretim yöntemleri
Toplam	**6**	

Tablo 7 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında 2016 yılından günümüze kadar ulusal 6 kitap bölümü yazıldığı görülmektedir. Bu kitap bölümlerinin konuları incelendiğinde işbirlikli öğrenme yönteminin müzik eğitimi alanında öğretim yöntemleri, çoksesli koro eğitimi, konservatuvarda oyun, dans ve müzik dersi etkinlikleri ile ilgili çalışmaların da yapıldığı gözlemlenmiştir. Bildiğimiz kadarıyla 2016 yılına kadar işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili birçok kitap yazılmasına rağmen müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında kitap yazılmadığı gözlemlenmiştir.

Tablo 8'de, uluslararası veri tabanında yapılan literatür taraması sonucunda yabancı literatürde işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında yapılan makalelerin yazar adları, yazıldığı yıl ve başlıkları gösterilmektedir.

Tablo 8. İşbirlikli Öğrenmenin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanındaki Uluslararası Kitap Bölümleri

Yazar Adı	Yıl	Başlık
Forbes, M.	2020	The value of collaborative learning for music practice in higher education
Varvarigou, M.	2017b	Group playing by ear in higher education: The processes that support imitation, invention and group improvisation
Virkkula, E.	2016a	Communities of practice in the conservatory: Learning with a professional musician
Luff, P., Lebler, D.	2016	Striking a balance in brass pedagogy: Collaborative learning complementing one-to-one tuition in the conservatoire curriculum
Hanken, I. M.	2016	Peer learning in specialist higher music education. Arts and Humanities in Higher Education

Bjøntegaard, B. J.	2015	A combination of one-to-one teaching and small group teaching in higher music education in Norway – a good model for teaching?
Christophersen, C.	2013	Perspectives on the dynamics of power within collaborative learning in higher music education
Partti, H., Westerlund, H.	2013	Envisioning collaborative composing in music education: Learning and negotiation of meaning in operabyyou.com
Renshaw P.	2013	Collaborative learning: a catalyst for organizational development in higher music education
Westerlund, H., Gaunt, H.	2013	Collaborative learning in higher music education
Toplam	**10**	

Tablo 8 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında ulaşılabilen 2013 yılından günümüze kadar uluslararası 10 kitap bölümü yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların konuları incelendiğinde müzik eğitimi alanında yazarlar, genellikle lisans ve lisansüstü müzik eğitiminde, bire bir öğretim ve küçük grup öğretiminin birleşiminde, akran öğreniminde, konservatuvarda müzik pratiği için işbirlikli besteleme tasavvuru, güç dinamikleri üzerine bakış açıları, işbirlikli öğrenmenin rol ve sorumlulukların düzenlenerek içselleştirmesini sağlamayı, kulağa dayalı taklit, yaratıcılık ve grupla doğaçlamayı, profesyonel bir müzisyenle işbirlikli öğrenmeyi çalışarak literatüre kazandırmıştır. İşbirlikli öğrenme yönteminin çalgı eğitimi alanında ise, konservatuvarda uygulama topluluklarında ve bakır nefesli çalgılar üzerine kitap bölümü yazıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 9'da, ulusal ve uluslararası veri tabanlarında yapılan literatür taraması sonucunda işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili müzik ve çalgı eğitimi alanında yapılan çalışmaların sayıları gösterilmektedir.

Tablo 9. İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Müzik ve Çalgı Eğitimi Alanında Yapılan Ulusal ve Uluslararası Literatür Çalışmaları

Araştırma Türü	Ulusal	Uluslararası	Toplam
Doktora tezi	10	13	23
Yüksek lisans	9	3	12
Makale	20	26	46
Kitap Bölümü	6	10	16
Toplam	45	52	97

Tablo 9 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yönteminin müzik ve çalgı eğitimi alanında 1992 yılından günümüze kadar ulusal ve uluslararası ulaşılabilen 23 doktora tezi, 12 yüksek lisans, 46 makale ve 16 kitap bölümü olmak üzere toplam 97 çalışmanın olduğu görülmektedir. Bu çalışmalardan, 10 doktora tezi, 9 yüksek lisans, 20 makale ve 6 kitap bölümü ulusal ve 13 doktora tezi, 3 yüksek lisans, 26 makale, 10 kitap bölümü uluslararası

düzeyde çalışmalar olarak yayınlanmıştır. Bu verilerle ulusal 45 ve uluslararası 52 çalışma yapıldığı tabloda görülmektedir.

Tablo 10'da, ulusal ve uluslararası veri tabanlarında yapılan literatür taraması sonucunda işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili çalgı eğitimi alanında yapılan çalışmaların sayıları ve hangi çalgılarda yapıldığı gösterilmektedir.

Tablo 10. İşbirlikli Öğrenme Yönteminin Çalgı Eğitimi Alanındaki Ulusal ve Uluslararası Literatür Çalışmaları ve Konuları

Araştırma Türü	**Ulusal**		**Uluslararası**		**Toplam**
Doktora Tezi	Blok flüt	1	Oda müziği	2	11
			Grup piyano	2	
	Toplu bağlama	1	Başlangıç çalgı performansı	1	
			Lisans başlangıç keman dersleri	1	
	Gitar icrası	1	Çalgı müziğinde doğaçlama	2	
Y. Lisans Tezi		0	Çalgı müziği	1	1
Makale	Piyano	3	Oda müziği	2	8
			Caz müzik topluluğu	3	
Kitap Bölümü		0	Konservatuvar uygulama toplulukları	1	2
			Bakır nefesli çalgılar	1	
Toplam		6		16	22

Tablo 10 incelendiğinde, işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili çalgı eğitimi alanında ulaşılabilen 1992 yılından günümüze kadar 11 doktora tezi, 1 yüksek lisans, 8 makale ve 2 kitap bölümü olmak üzere toplam 22 (ulusal 6 ve uluslararası 16) çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların, 3 doktora tezi, 3 makale ulusal yayın ve 8 doktora tezi, 1 yüksek lisans, 5 makale, 2 kitap bölümü uluslararası düzeyde çalışmalar olarak yayınlanmıştır. Ayrıca yüksek lisans ve kitap bölümünde ülkemizde yayınlanmış herhangi bir veriye rastlanılmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında işbirlikli öğrenme yöntemiyle ilgili ulusal ve uluslararası yayınlanan çalışmaların yazarı, adı, yılı incelenmiş ve bu değişkenler doğrultusunda doktora tezi, yüksek lisans tezi, makale ve kitap bölümü türleri ile tablo haline getirilerek birbirleriyle

olan bağlantıları, sayısal verileri tespit edilmiştir. Yapılan literatür çalışmaları sonucunda, ilkokuldan yükseköğretime, genel müzik sınıfından kaynaştırmalı eğitime, müzik teorisi sınıfından çoksesli koro sınıflarına, oda müziği topluluklarından caz müzik topluluklarına, oyun, dans ve müzik dersi etkinliklerinden Orff Schulwerk sınıflarına, müzik stüdyosundan konservatuvara, müzik öğretmeni adaylarından lisans üstü eğitime kadar birçok seviyede gerçekleştirilen işbirlikli öğrenmenin müzik eğitimi alanındaki çalışmaların, daha çok genel müzik öğretimi, şarkı söyleme becerisi, şan eğitimi, grup yaratıcılığı, müzikal performans, doğaçlama, kulaktan çalma, müzik tarihi, solfej okuma, dikte yazma, çoksesli koro performansı, ritim becerileri, müzik terapisi, dijital teknolojilerle müzik besteleme deneyimi gibi birçok konuda müziğe ilişkin başarı, beceri, tutum, kaygı, benlik kavramı üzerindeki etkileri doğrultusunda olduğu gözlemlenmiştir. İşbirlikli öğrenmenin çalgı eğitimi alanındaki çalışmaların ise, ülkemizde blok flüt, toplu bağlama, piyano ve gitar icrası üzerine yapıldığı ve yurt dışında ise, başlangıç çalgı ve keman performansı, bakır nefesli çalgılar, doğaçlama**,** oda müziği, konservatuvar uygulama toplulukları ve caz müzik topluluğu üzerine yapıldığı gözlenmiştir. Araştırmada elde edilen verilerle 23 doktora tezi, 12 yüksek lisans, 46 makale ve16 kitap bölümü olmak üzere toplam 97 çalışmanın (45 ulusal ve 52 uluslararası) sadece 22 çalışmasının (6 ulusal ve 16 uluslararası) çalgı eğitimi alanında yapıldığı tespit edilmiştir. Bu bulgular baz alındığında ülkemizde; işbirlikli öğrenme yöntemi müzik eğitimi alanında bütüncül yaklaşımla geniş bir yelpazede kullanıldığı görülse de çalgı eğitimine yönelik yapılan işbirlikli öğrenme yöntemi çalışmalarının sınırlı olduğu tespit edilmiştir.

İşbirlikli öğrenme sanat eğitiminde grup dinamiklerini artırarak öğrencilere yaratıcı düşünme fırsatları sunar (Kagan, 1994), sanatsal becerilerini geliştirir (Vygotsky, 1978), özellikle de müzik eğitimi, çalgı eğitimi gibi yaratıcı düşünmeyi gerektiren alanlarda öğrencilere teknik becerilerinin gelişmesi, performansları ve grup içindeki işbirliği becerileri üzerinde önemli kazanımlar sağlayabilir. İşbirlikli öğrenmeyle ilgili birçok araştırmada, öğrencileri davranışsal olarak geliştirdiği, dayanışma ve bireysel sorumluluk bilincini artırdığı, sosyal becerilerini güçlendirdiğinden bahsedilmektedir (Arslan, 2020; Johnson vd. 2016; Efe vd., 2008; Kagan, 1994; Açıkgöz, 1992). Pateşan, Balagiu ve Zechia (2016), işbirliği yapan öğrencilerin, bu süreçte arkadaşları tarafından değer görerek özgüvenleri ve saygılarının arttığını, birbirlerini daha iyi anlayarak sözlü iletişim ve eleştirel düşünme becerilerinin geliştiğini söylemektedir. Sağer, Gürpınar & Zahal (2015), öğrenciler arasındaki sosyal etkileşim ve aynı zamanda işbirliğini güçlendirmek için düşünülmüş olan işbirlikli öğrenme yaklaşımının, öğrencilerde akademik başarı seviyelerini olumlu etkilemesi yanında öğrencilerde sosyal davranış düzeylerini geliştirerek, bireylerin elbirliği içerisinde öğrenmesini sağlayan çağdaş eğitim yaklaşımlarından biri olduğunu belirtmektedir. Bu yöntemin uygulanması sürecinde

öğrencilerin etkinliğe her an dâhil olmaları, yaşadıkları tecrübe, birbirleriyle olan iletişimleri, onlara birçok kazanım sağlamaktadır. Sözen (2012), işbirlikli öğrenme yönteminin toplu bağlama eğitiminde performansa ve tutuma etkisinin istendik yönde sonuçlanmadığını söylese de, ulusal ve uluslararası birçok olumlu etkilerle sonuçlanan çalışmalar mevcuttur.

Müzik eğitimi alanında işbirlikli öğrenmenin müziksel becerilere ve akademik başarıya pek çok olumlu etkisinin olduğu göz önünde bulundurulduğunda daha önce araştırma yapılmamış tüm çalgılarda da bu eşsiz yöntemin kullanılması önerilebilir. Ayrıca oda müziği, orkestra, toplu çalma gibi grup işbirliğini, bağımlılığı, destekleyici etkileşimi, sorumluluğu, sosyal becerileri önemseyen derslerde de işbirlikli öğrenme tekniklerinin kullanılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açıkgöz, K. Ü. (1992). *İşbirlikli öğrenme kuram araştırma uygulama*. Malatya: Uğurel Matbaası.

Aydın, B. (2007). Gelişimin doğası. *Eğitim Psikolojisi Gelişim-Öğrenme-Öğretim,* (ed.: Binnur Yeşilyaprak), 3. Baskı, 33, Ankara: Pegem Yayınevi.

Andırıcı, Ö. (2006). *İlköğretimde müzik derslerinde kullanılan öğretim yöntemlerine ilişkin bir inceleme (İstanbul ili örneği).* Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Arslan, A. (2020). İşbirlikli öğrenme modelinin eğitim-öğretim ortamlarında kullanımı. *Eğitim Bilimleri Teori, Güncel Araştırmalar ve Yeni Eğilimler,* (ed.: Ahmet Dönger), 42-64, Montenegro: Cetinje.

Bailian, L. (2024). Cooperative learning: Teaching strategy to improve music learning. *International Journal for Multidisciplinary Research*, 6(1), 1-10.

Balcı, T. (2018). *Meşk yöntemi üzerine karşılaştırılmalı bir çalışma*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Barrett, M. S., Creech, A., & Zhukov, K. (2021). Creative collaboration and collaborative creativity: A systematic literature review. *Frontiers in Psychology*, 12, Article, 713445.

Beitler, N. S. (2012). *The effects of collaborative reflection on the improvisation achievement of seventh and eighth grade instrumental music students*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Bilen, S. (1995). *İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bilen, S. (2010). The effect of cooperative learning on the ability of prospect of music teachers to apply Orff-Schulwerk activities. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 4872-4877.

Bilen, S. & Açıkgöz, K. Ü. (2019). İşbirlikli öğrenmenin şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16(1), 803-817.

Bjøntegaard, B. J. (2015). A combination of one-to-one teaching and small group teaching in higher music education in Norway – a good model for teaching? *British Journal of Music Education*, 32(1), 23–36.

Blom, D. (2012). Inside the collaborative inter-arts improvisatory process: tertiary music students' perspectives. *Psychol. Music,* 40, 720–737.

Cangro, R. M. (2004). *The effects of cooperative learning strategies on the music achievement of beginning instrumentalists*. Hartford: University of Hartford.

Chapman, N. A. (2015). *Exploring teachers' perspectives of cooperative learning to create music in orff schulwerk classrooms*. NE: Glenn Korff School of Music, Dissertations, Theses, Student Creative Work, and Performance.

Christophersen, C. (2013). Perspectives on the dynamics of power within collaborative learning in higher music education. *Collaborative Learning in Higher Music Education*, (eds.: H. Gaunt - H. Westerlund), 77–85, Farnham: Ashgate.

Cornacchio, R. A. (2008). *Effect of cooperative learning on music composition, interactions, and acceptance in elementary school music classrooms*. Oregon: University of Oregon.

Curotta, L. (2007). An exploration of a student string quartet as a model of cooperative learning. *Bachelor of Music (Music Education) (Honours), Sydney Conservatorium of Music*, Sydney: University of Sydney.

Çakan Uzunkavak, M. (2024). Oyun, dans ve müzik dersi etkinliklerinin konservatuvar müzik bölümü lisans öğrencilerinin işbirlikli öğrenme becerisine etkisi. Müzik Eğitimi Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler (Birinci Basım), (pp.87), (Ed: Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu), Ankara: Gece Kitaplığı.

Çizmeci, N. (2006). *Müzik eğitiminde aktif öğrenme tekniklerine dayalı ders programlarının ilköğretim 6. sınıf öğrencilerinin müzik öğretimi, derse yönelik görüşleri ve tutumları üzerindeki etkileri*. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dağdeviren, M. (2023), Müzik performansının kuramsal art alanı oluşturmada müzikolojinin gerekliliği, *13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, 337-346, Ankara: İzge Yayıncılık.

De Bruin, L. R., Williamson, P., & Wilson, E. (2019). Apprenticing the jazz performer through ensemble collaboration: a qualitative enquiry. *Int. J. Music Educ*., 38(2), 208–225.

De Bruin, L. R. (2022). Collaborative learning experiences in the university jazz/creative music ensemble: Student perspectives on instructional communication. *Psychology of Music*, 50(4), 1039–1058.

Deniz, J. (2015). Altı el bir piyano eserinin öğretiminde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği: bir eylem araştırması. *The Journal of Academic Social Science*, 15(15), 89-117.

Deniz, J. (2020). Gagne'nin öğretim kuramı temelinde yapılandırılmış piyano derslerinde işbirlikli öğrenme yönteminin işlevselliği. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(31), 4097-4137.

Dirik, M.Z. (2015). Eğitim programları ve öğretim. *Öğretim İlke ve Yöntemleri*, (ed. Şeref Tan), 9. Baskı, 176-183, Ankara: Pegem Akademi.

Djordjevic, S. A. (2007). *Student perceptions of cooperative learning in instrumental music.* Michigan: University of Michigan Unpublished Doctoral Dissertation,

Dobson, E. & Littleton, K. (2016). Digital technologies and the mediation of undergraduate students' collaborative music compositional practices. *Learning, Media and Technology*, 41(2), 330-350.

Duman, B. (2017). Eğitimde çağdaş yaklaşımlar. *Öğretim İlke ve Yöntemleri*, (ed.: Gürbüz Ocak), 9. Baskı, 388, Ankara: Pegem Akademi.

Efe, R., Hevedanlı, M., Ketani, Ş., Çakmak, Ö., & Efe, H. A. (2008). *İşbirlikli öğrenme teori ve uygulama*. Ankara: Eflatun Yayınevi.

Fisher, C. C. (2006). *Applications of selected cooperative learning techniques to group piano instruction*. Oklahoma: The University of Oklahoma Graduate College Unpublished Doctoral Dissertation.

Forbes, M. (2020). The value of collaborative learning for music practice in higher education. *British journal of music education*, 37(3), 207-220.

Gayretli, Ş. (2022). *İşbirlikli öğrenmeye dayalı doğaçlama çalışmalarının gitar icrası ve eşlikleme becerisine etkisi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Gürgen, E. T. & Bl, D. G. M. (2009). Farklı müzik eğitimi yöntemlerinin öğrencilerin müziksel becerileri üzerindeki etkileri. *8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri*, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Gürpınar E. (2014). *İşbirlikli öğrenme yöntemine dayalı çoksesli solfej uygulamalarının müziksel işitme-okuma-yazma ve koro ders başarılarına etkisi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Güven, E. & Tufan, E. (2010). Kaynaştırma sınıflarında işbirlikli öğrenme yöntemi ile müzik dersleri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 557-573.

Güven, E. & Çevik, D. B. (2011). Piyano eğitiminde işbirlikli öğrenmeye yönelik bir ders planı önerisi. *11th Internatıonal Educatıonal Technology Conference Proceedings Book Volume II*, (ed.: Aytekin İşman), 1942-1946.

Güven, E. (2011). *Kaynaştırma uygulamasının yapıldığı sınıflarda işbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi üzerindeki etkileri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: MA practical guide to better teaching and learning*. UK: Heinemann Educational.

Halvaşi, B., (2019). İşbirlikli öğrenme modelinin çoksesli koro eğitiminde öğrenciler üzerindeki yansımaları. Akademisyen Yayınevi Güzel Sanatlar Eğitimi Araştırmaları 1 (pp.59-69), Ankara: Akademisyen Yayınevi.

Hanken, I. M. (2016). Peer learning in specialist higher music education. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 364–375.

Harrington, W. J. (2016). *Collaborative learning among high school students in a chamber music setting*. Boston: Boston University Unpublished Doctoral Dissertation.

Hopkins, M. T. (2015). Collaborative composing in high school string chamber music ensembles. *Journal of Research in Music Education*, 62(4), 405-424.

Hosterman, G. L. (1992). *Cooperative learning and traditional lecture/demonstration in an undergraduate music appreciation course.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Hwong, N. C., Caswell, A., Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (1993). Effects of cooperative and individualistic learning on prospective elementary teachers' music achievement and attitudes. *The Journal of Social Psychology*, 133(1), 53-64.

Inzenga, A. (1999). *Learning to read music cooperatively in a choral setting: A case study.* New Hampshire: University of New Hampshire.

Johnson, D. W., Johnson R. T. & Holubec, E. J. (2016). *İşbirlikli öğrenme el kitabı*. (çeviri ed.: A. Kocabaş), 1. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.

Kagan, S. (1994). *Cooperative learning*. San Clemente: Kagan Publications.

Karaarslan, T. (2015). *İşbirlikli öğrenmenin ilkokul 4. sınıf müzik dersinde öğrencilerin ritim becerileri ve özyeterlilik algıları üzerine etkileri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kılbaş, M. (2022). *Müzik öğretmeni adaylarının koro eğitiminde işbirlikli öğrenmenin işlerliği.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kılbaş, M., Halvaşi, B., & Bağcı, H. (2022). Müzik eğitiminde işbirlikli öğrenme yönteminin kullanımının incelenmesi. *Turkish Studies*, 17(2), 353-366.

Kim, J. H. (2018). *General music teachers' practices of cooperative learning in two elementary music classrooms.* Boston: Boston University Unpublished Doctoral Dissertation,

King, A. (2008). Collaborative learning in the music studio. *Music Education Research*, 10 (3), 423–438.

Kocabaş, A. (1995). *İşbirlikli öğrenmenin blokflüt öğretimi ve öğrenme stratejileri üzerindeki etkileri*. İzmir: DEÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi,

Kocabaş, A. (1998). İşbirlikli ve geleneksel öğrenme yöntemlerinin müziğe ilişkin tutumlar üzerindeki etkisi. *Eğitim ve Bilim*, 22(108), 36-40.

Kocabaş, A. (2000). İlköğretim okulları beşinci sınıf müzik derslerinde uygulanan işbirlikli öğretmenin müzikte benlik kavramı üzerine etkileri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(7), 13-17.

Kocabaş, A. & Uysal, G. (2006). İlköğretimde işbirlikli öğrenmenin müzik öğretiminde sınıf atmosferi ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, 26-28, Denizli.

Kocabaş, A., & Çubukçu, F. (2011). İşbirlikli öğrenmenin Türk öğrencilerin popüler müzik tercihlerine ve cesaret algılarına etkisi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(3), 1-18.

Kocabaş, A., & Erbil, D. G. (2013). Müzik öğretimi dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin kullanılması ve yaratıcılık üzerine öğretmen adaylarının görüşleri. *International Symposium on Changes and New Trends in Education,* 186-199, Konya.

Kokotsaki, D. & Hallam, S. (2007). Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making. *Music Education Research*, 9(1), 93–109.

Kurtuldu, G. (2019). *Ortaokul 6. sınıf 'yurdumuzdaki başlıca müzik türlerini ayırt eder' kazanımının işbirlikli öğrenme yaklaşımı ile öğretilmesine dönük bir çalışma*. Trabzon: Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kurtuluş, Y. (2001). Sanat eğitiminde işbirlikli öğrenme. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 201-205.

Latukefu, L. (2009). Peer learning and reflection: Strategies developed by vocal students in a transforming tertiary setting. *International Journal of Music Education*, 27(2), 128–142.

Latukefu, L. (2010). Peer assessment in tertiary level singing: Changing and shaping culture through social interaction. *Research Studies in Music Education*, 32(1), 61–73.

Ley, B. (2004). The dynamics of group teaching in all together: teaching music in groups. *The Associated Board of the Royal Schools of Music*, (ed.: A. Marks), 4-11, UK.

Luff, P. & Lebler, D. (2016). Striking a balance in brass pedagogy: Collaborative learning complementing one-to-one tuition in the conservatoire curriculum. *Collaborative Learning in Higher Music Education*, 173-177, UK: Routledge.

Luce, D. W. (2001). *Collaborative learning in music therapy education as experienced in a course in the foundations and principles of music therapy*. Michigan: Michigan State University.

Meulink, J. N. (2011). *Cooperative learning methods for group piano: The development of a teaching guide.* Indiana: Ball State University.

Nacakçı, Z. (2011). Müziksel işitme okuma ve yazma dersinde işbirliğine dayalı öğrenmenin öğrencilerin başarılarına etkisi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6 (2), 180-186.

Öztürk, G. (2012). *Müziksel İşitme eğitiminde kullanılan 'işbirlikli öğrenme yöntemi'nin öğrenci kaygı ve başarısına etkisi.* Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öztürk, G., & Kalyoncu, N. (2018). The effect of cooperative learning on students' anxiety and achievement in musical ear training lessons. *Journal of Measurement and Evaluation in Education and Psychology*, 9(4), 356-375.

Pateşan, M., Balagiu, A., & Zechia, D. (2016). The benefits of cooperative learning. *International conference knowledge-based organization,* (22) 2, 478-483.

Partti, H. & Westerlund, H. (2013). Envisioning collaborative composing in music education: Learning and negotiation of meaning in operabyyou.com. *British Journal of Music Education*, 30(2), 207–222.

Pınarbaşı, F. Ş. (2016). *Üçüncü sınıf öğrencilerine başlangıç seviyesinde beste yapmayı öğretmek için kullanılabilecek yöntemler üzerine bir durum çalışması.* İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Pimenta, M., Miletto, E., Flores, L., & Hoppe, A. (2011). Cooperative mechanisms for networked music. *Future Generation Computer Systems*, 27(1), 100-108.

Reid, A., & Duke, M. (2015). Student for student: Peer learning in music higher education. *International Journal of Music Education*, 33(2), 222–232.

Renshaw, P. (2013). Collaborative learning: a catalyst for organizational development in higher music education. *Collaborative Learning in Higher Music Education*, (eds.: H. Gaunt - H. Westerlund), 237–246, Farnham: Ashgate.

Rumiantsev, T. W., Maas, A., & Admiraal, W. (2017). Collaborative learning in two vocal conservatoire courses. *Music Education Research*, 19(4), 371-383.

Roemjantsew, T. (2022). Collaborative learning in conservatoire education: catalyst for innovation. Leiden: Leiden University Doctoral Dissertation.

Rumiantsev, T., van der Rijst, R., & Admiraal, W. (2023). A systematic literature review of collaborative learning in conservatoire education. *Social Sciences & Humanities Open*, 8(1), 100683.

Saban, A. (2002). *Öğrenme öğretme süreci yeni teori ve yaklaşımlar*. Geliştirilmiş 2. Baskı, Ankara: Nobel Yayıncılık.

Sağer, T. Gürpınar, E., & Zahal, O. (2015). İşbirlikli öğrenme yöntemine dayalı uygulamaların çoksesli solfej alan başarısına etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(1), 195-212.

Saygı, C. (2009). *Aktif öğrenmenin müzik tarihi dersine ilişkin başarı, tutum ve özyeterlik üzerindeki etkisi.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sawyer, K. (2014). Group creativity: Musical performance and collaboration. *The Improvisation Studies Reader,* 87-100, UK: Routledge.

Saygı, C. & Bilen, S. (2016). Aktif öğrenmenin müzik tarihi dersine ilişkin başarı, tutum ve özyeterlik üzerindeki etkisi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23, 723-755.

Sætre, J. H. & Zhukov, K. (2021). Let's play together: Teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*, 23(5), 553–567.

Sharan, Y. (2010). Cooperative learning: a diversified pedagogy for diverse classrooms. *Intercult. Educ.*, 21, 195–203.

Senemoğlu, N. (1997). *Gelişim öğrenme ve öğretim: Kuramdan uygulamaya*. Ankara: Spot Matbaacılık.

Söker, S. (1998). *İşbirlikli (ortak çalışma yoluyla) öğretmenin şarkı öğretimine etkileri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sözen, İ. (2012). *İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutuma etkisi.* Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sun, B., Rauduvaitė, A., Sun, H., & Yao, Z. (2024). The practice of cooperative learning in music education: optimization and improvement of learning strategies. *Transactions, Comparative Education*, 6(2), 83-90.

Şendurur, Y. (2001). Keman eğitiminde etkili öğrenme-öğretme yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 145-155.

Şirin, C. (2020). *Batı Müziği Teori Ve Uygulaması dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği.* Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şirin, C. (2021). Müzik eğitiminde işbirlikli öğrenme. *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar-I*, (pp.87), (Ed.:Doç. Dr. Begüm Aytemur, Doç. Bahadır Çokamay), Konya: Eğitim Yayınevi.

Şirin, C. & Deniz, J. (2022). Batı müziği teori ve uygulaması dersinde işbirlikli öğrenme yönteminin etkililiği. *Trakya Eğitim Dergisi*, 12(3), 1329-1355.

Therrien, M. C. (1997). *Guidelines for the instructional design of technological and cooperative applications in a music program.* Montreal: Concordia University Degree of Master.

Türkmen, E. F. (2016). *Müzik eğitiminde öğretim yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Uçal Canakay, E. (2007). *Aktif öğrenmenin müzik teorisi dersine ilişkin akademik başarı, tutum, özyeterlik algısı ve yüklemeler üzerindeki etkileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Uysal, G. (2004). *İlköğretimde işbirlikli öğrenmenin müzik öğretiminde sınıf atmosferi ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Üstün, E. (2020). İşbirlikli eğitim yöntemi çerçevesinde ilköğretim müzik dersi kazanımları için örnek model. *Güncel Alan Eğitimi Araştırmaları*,(pp. 69–90), Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Vandergraaff, Z. (2018). *Cooperative learning in the general music classroom: A literature review*. Central Michigan: Michigan University School of Music.

Varvarigou, M. (2017a). Promoting collaborative playful experimentation through group playing by ear in higher education. *Research Studies in Music Education*, 39(2), 161– 176.

Varvarigou, M. (2017b). Group playing by ear in higher education: The processes that support imitation, invention and group improvisation. *British Journal of Music Education*, 34(3), 291–304.

Virkkula, E. (2016a). Communities of practice in the conservatory: Learning with a professional musician. *British Journal of Music Education*, 33(1), 27–42.

Virkkula, E. (2016b). Informal in formal: The relationship of informal and formal learning in popular and jazz music master workshops in conservatoires. *International Journal of Music Education*, 34(2), 171–185.

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society.* (ed.: M. Cole vd.), Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vygotsky, L. S., & Cole, M. (1978). *Mind in society*: Development of higher psychological processes. Harvard university press.

Wei, T. Y. J. (2013). *An alternative approach to collegiate beginner violin lessons: Collaborative learning*. Doctor of Musical Arts, Presented to the School of Music and Dance of the University of Oregon.

Westerlund, H. & Gaunt, H. (Eds.). (2013). *Collaborative learning in higher music education*. Ashgate Publishing, Ltd.

Yıldırım, A. & Şimsek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 10. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz Göklen, A. & Çenberci S. (2021). Sosyal Yapılandırmacı Perspektifte Müzik Eğitimi. Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar-I (1. Baskı), (pp.233), (Ed.:Doç. Dr. Begüm Aytemur, Doç. Bahadır Çokamay), Konya: Eğitim Yayınevi.

Younker, B.A. (2014). Collaborative learning in higher music education. Music Education Research, Book Review, 16(3), 369–371.

Zbikowski, L. M. & Long, K. (1994). Cooperative learning in the music theory classroom. *Journal of Music Theory*, 8, 135-157.

Zhukov, K. & Sætre, J. H. (2021). "Play with me": Student perspectives on collaborative chamber music instruction. *Research Studies in Music Education*, 3(23), 1–14.

Extended Summary

Cooperation, which can be defined as working together towards a common goal, is a concept that has existed since the beginning of humankind. Researchers have developed numerous methods and approaches over time to help individuals maintain this spirit of unity and collaboration within the field of education. One of these contemporary teaching strategies, the constructivist approach, has gained increasing importance through its widespread use in curricula and has become the subject of many studies. The aim of this study is to examine research conducted on cooperative learning, which is one of the active learning techniques within the constructivist approach, particularly in relation to music and instrument education. To achieve this, existing literature, teaching materials, and relevant documents have been reviewed to identify the main areas of focus in cooperative learning within music education and the studies conducted on instrument training in this field. In line with this objective, the research problem is formulated as follows: "What studies have been conducted on cooperative learning methods in instrument education?" The study provides a theoretical perspective on cooperative learning in instrument education by discussing the constructivist approach and the active learning process.

During the formation process of the study, a literature review was conducted using key terms such as cooperative learning, collaborative learning, constructivist approach, active learning, music education, and instrument education. Searches were carried out in books, journals, articles, theses, periodicals, archives, and libraries, both nationally (ULAKBİM-Dergipark, YÖK Theses, Google Scholar, university publication archives, TO-KAT, Turcademy, Academindex, etc.) and internationally (Web of Science, Scopus, ProQuest, Science Direct, JSTOR, SAGE, etc.).

The theoretical framework of the research was established by reviewing national and international sources and postgraduate studies related to cooperative learning. After identifying relevant documents based on the research problem, an originality check was conducted to determine whether the obtained data were primary sources or exact copies. The significance of each document was assessed to decide which ones could be used as data sources. The data extracted from national and international doctoral and master's theses, articles, and book chapters were organized into tables, and their connections, numerical values, and relationships were identified.

As the research model, document analysis, one of the qualitative research methods, was preferred. The aim of this study is to theoretically examine studies conducted on music and instrument education within the cooperative learning method, which is among constructivist approaches.

In line with the research problem, the following sub-questions were formulated:

(1) Which topics in music education have been most frequently studied using the cooperative learning method?

(2) Which musical instruments have been the focus of studies on cooperative learning in instrument education?

These research questions guided the study, aiming to provide insights into the application areas of cooperative learning in music and instrument education through a systematic review of the existing literature.

In this study, national and international publications on cooperative learning in music and instrument education were analyzed based on author, title, and publication year. These variables were categorized into doctoral dissertations, master's theses, journal articles, and book chapters, and their interconnections and numerical data were identified.

The literature review revealed that cooperative learning has been implemented at various levels, ranging from primary to higher education, in different educational settings such as general music classrooms, inclusive education, music theory classes, polyphonic choir courses, chamber music ensembles, jazz ensembles, Orff Schulwerk classes, music studios, conservatories, and among music teacher candidates in graduate programs. The studies on cooperative learning in music education have primarily focused on topics such as general music instruction, vocal training, choir performance, musical creativity, improvisation, ear training, music history, solfège reading, dictation writing, rhythm skills, music therapy, and digital music composition.

When comparing national and international studies on cooperative learning in instrument education, it was observed that studies conducted in Turkey primarily focused on recorder, group bağlama (a traditional Turkish instrument), piano, and guitar performance. In contrast, international studies examined beginner instrumental training, violin performance, brass instruments, improvisation, chamber music, conservatory ensemble applications, and jazz music ensembles.

The research findings indicate that among the 97 studies (45 national and 52 international) analyzed, only 22 studies (6 national and 16 international) focused on instrument education. While cooperative learning appears to be widely utilized in a holistic manner in music education in Turkey, its application in instrument education remains limited.

Given the numerous positive effects of cooperative learning on musical skills and academic achievement, it is recommended that this method be extended to include all musical instruments that have not yet been studied. Additionally, cooperative learning techniques should be implemented in courses that emphasize group collaboration, interdependence, supportive interaction, responsibility, and social skills, such as chamber music, orchestra, and ensemble performance courses.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Katkı Oranı Beyanı */ Author Contributions*: İki yazar tarafından da eşit oranda katkı yapılmıştır./ *Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.12. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1550317
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 640-654.

Araştırma Makalesi
Research Article

SERAMİK EĞİTİMİ ALAN ÖZEL SANAT ATÖLYESİ ÖĞRENCİLERİNİN SERAMİK SANATINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

♦

VIEWS OF PRIVATE ART WORKSHOP STUDENTS RECEIVING CERAMIC ART EDUCATION TOWARDS CERAMIC ART

Gökçe UYSAL BAŞER*

ÖZ: Günümüzde bireyler, çeşitli kaynaklardan gelen birçok baskıyla karşı karşıya kalmaktadır. İnsanların ruhsal sıkıntılarından uzaklaşmak için en sık başvurduğu terapi yöntemlerinden biri de sanattır. Seramik sanatının, bireylere içsel duygu ve deneyimlerini ifade etmeleri için imkân verdiği ve insan psikolojisinde rahatlatıcı bir etkiye sahip olduğu uzun yıllardır sanat terapisi üzerine yapılan çalışmalar ile bilinmektedir. Seramik eğitimi veren sanat atölyelerinden ders alan kişilerin seramik sanatına dair algılarının irdelendiği bu araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Bu kapsamda özel bir sanat atölyesinden düzenli olarak seramik eğitimi alan kişiler ile görüşmeler yapılarak, eğitim almadan önceki ve sonraki seramik sanatına dair olan görüşleri incelenmiştir. Araştırmanın temel amacı alınan eğitimin seramik sanatı algısında gelişim yaratıp yaratmadığını somut veriler ile kanıtlamaktır. Verilerin sağlanması için hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu, katılımcılara bilgisayar ortamında canlı bağlantılar ile etik ilkeler göz önünde bulundurularak yöneltilmiştir. Görüşmeler göstermektedir ki katılımcıların aldıkları eğitim seramik sanatın bilincinin oluşmasında pozitif yönde etki sağlamaktadır. Bunula birlikte seramik hakkında bilinen temel bilgilerden ayrı olarak, sanıldığının aksine basit değil oldukça yoğun uğraş gerektiren bir sanat alanı olduğu, pek çok farklı alanda kullanıldığı, insan psikolojisini rahatlattığı, estetik algıyı ve bakış açısını değiştirdiğine dair farkındalık yarattığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Seramik, Terapi, Öğrenci, Görüşme

ABSTRACT: *Today, individuals are faced with many pressures from various sources. One of the most common therapy methods that people use to get away from their mental distress is art. It has been known through studies on art therapy for many years that ceramic art allows individuals to express their feelings and experiences and has a relaxing effect on human psychology. Qualitative research methods were used in this study, which examined the perceptions of people who take courses from art studios that provide ceramic education on ceramic art. In this context, interviews were conducted with people who regularly receive ceramic education from a private art studio, and their views on ceramic art before and after receiving the education were examined. The main purpose of the study is to prove with concrete data whether the education received creates an improvement in the perception of ceramic art. The semi-structured interview form prepared for the provision of data was directed to the participants via live connections in a computer environment, considering ethical principles. The interviews show that the education received by the participants has a positive effect on the*

* Dr. Öğr. Üyesi-Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü/Konya-gokceuysal1@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-9764-0359)

formation of awareness of ceramic art. However, apart from the basic information known about ceramics, it has been observed that, contrary to popular belief, it is not a simple art form but one that requires intense effort, and that it is used in many different areas, relaxes human psychology, and creates awareness that it changes aesthetic perception and perspective.

Keywords: *Art, Ceramic, Therapy, Student, Interview*

Giriş

Atölye; genel olarak üretim mekânı anlamındadır. Bu tanım Fransızca "atelier" kelimesinden gelmektedir. "Bu sözcük güzel sanatlarda ressam ve heykelcilerin çalıştıkları yer için kullanılır" (Turani, 1993: 18). Tarih boyunca zanaatkârlar ve sanatkârlar ürünlerini "İşlik" de denen atölyelerde üretmişlerdir. Öyle ki sosyoloji profesörü Richard Sennett; (2019: 74). "Atölye zanaatkârın yuvasıdır" ifadesiyle atölyenin önemini vurgulamıştır. Bugün hâlâ plastik sanat alanlarında çalışmalarına devam eden sanatçıların eserlerini ürettikleri alanlara atölye denmektedir. Bunun dışında sadece kişisel üretim amacıyla kullanılan mekanlar için değil, ticari amaç ile seri üretim yapan işletmeler için de konfeksiyon atölyesi, mobilya atölyesi gibi ifadeler kullanılmaktadır. Araştırmanın kapsamında yer alan atölyeler ise, plastik sanatlar alanında çalışmalarını sürdüren sanatçıların özel sanat atölyeleridir. Bu kişiler bireysel eser üretim sürecini kendi mahremiyetinde devam ettirmektedirler. Özellikle büyük şehirlerde giderek yaygınlaşan hemen hemen her şehirde var olmaya başlayan seramik atölyelerinde, atölye sahibi sanatçı bir yandan özgün seramik eserlerini üretirken bir yandan da seramiğe ilgi duyan kişilere özel eğitim verebilmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan seramik atölyesi kavramı, sadece işlevsel ürünlerin seri halde üretildiği imalathane olarak değil sanatsal çalışmaların yapıldığı, seramik eğitimi de veren atölyeler için kullanılmıştır.

Özel sanat atölyelerinden eğitim alan kişilerin, kendilerince pek çok farklı sebepleri olabilmektedir. Günümüz dünyasında büyük şehirlerde yaşayan insanlar; özgüvenlerini geliştirmek, sosyalleşmek, stresten uzaklaşmak, yeni bir şeyler deneyimlemek, farklı bir alanda üretim yapmak ve bir beceri edinmek ya da sadece kendilerine vakit ayırıp mutlu olmak gibi sebepler ile sanat eğitimi veren atölyelere başvurmaktadır. Bu insanlar, genelde işlerinde ya da özel hayatlarında yaşadıkları problemler ile mücadele edebilmek için ya da günlük rutinlerinin dışına çıkmak amacıyla sanat ile uğraşmayı tercih etmektedirler. Bu beklentilerin dışında sanat çok uzun yıllardır fizyolojik ve psikolojik hastalıklarda tedavi yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bilimsel tespitler 20. yy.'da sanatın terapi ve tedavi uygulamalarına girdiğini göstermektedir. Bireyin yaşama uyum sağlaması, fiziksel, sosyal, psikolojik problem yaşayan her birey için sanat bir rehabilitasyon yöntemidir (Yalçın ve Ak, 2024:11). Sanat'ın tıp alanındaki tarihi geçmişini ve önemini Doç. Dr. Emine Canyılmaz (2021: 129); "Antik çağlardan günümüze dek sanatın tıp bilimine katkılar sağladığı bilinmektedir…Günümüzde resim, müzik ve dans psikoterapi ile yapılan

tedavi yöntemleri başlı başına bir uzmanlık kolu olup birçok hastanın tedavisinde kullanılmaktadır" sözleri ile vurgulamaktadır.

Toplum içinde bireyler, aile ve iş gibi çeşitli kaynaklardan gelen birçok baskıyla karşı karşıya kalmaktadır. Stres sıklığının yüksek olması bireylerin sağlık düzeylerini önemli ölçüde etkilemektedir. Modern tıp teknolojisi fiziksel rahatsızlıkları bir dereceye kadar tedavi edebilmektedir. Fakat bireysel sağlık sadece fiziksel ağrının giderilmesini değil aynı zamanda zihinsel rahatlamayı da kapsamaktadır. İnsanların ruhsal sıkıntılarından uzaklaştırmak için en sık başvurulan terapi yöntemlerinden biri sanattır. Seramik sanatı terapisi, seramik malzemeleri araç olarak kullanan benzersiz bir psikoterapi şeklidir. Seramik üretim süreciyle bireylere içsel duygu ve deneyimlerini ifade etmeleri için değerli fırsatlar sunulmakta ve bu sayede psikolojik sağlıkları iyileştirilmektedir. Sanatçıların ve psikologların seramik sanatının yaratıcı sürecinin birey üzerindeki derin etkisini fark etmeye başlamaları 20. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir (Wang ve Shao, 2024: 23).

Araştırmalar göstermektedir ki sanatın diğer dalları gibi seramik sanatı da insan ruhuna iyi gelen, bedenen ve zihnen rahatlatan bir disiplindir. Suputtitada (2021:400), "Fiziksel, Psikolojik ve Bilişsel Gelişim için Kil Sanatı Terapisi" adlı çalışmasında; kilin sanat terapisinde genellikle terapötik amaç ile kullanıldığını, dokunma, modelleme, yaratıcılık duygusunu geliştirme gibi tıbbi faydaları olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte kilin bireyin öz güvenini, estetik duyarlılığını, sabrını, disiplinini, iş birliği ve dayanışma duygusunu geliştirdiğini, kavga dürtülerini ortadan kaldırdığını, öfke ve intikam duyguları üzerinde rehabilite edici nörolojik etkisi olduğunu belirtmektedir. İnsan sağlığı üzerinde olumlu etkileri araştırmalar ile kanıtlanan seramik sanatı, son yıllarda tanınırlığının artması ile pek çok insan tarafından oldukça sık tercih edilmektedir. Özellikle Covid 19 pandemi sürecinde evlerine kapanmak zorunda olan pek çok kişi, salgının sebep olduğu negatif etkilerden ve duygu durumlarından kurtulma amacıyla kile dokunarak rahatlatmak istemişlerdir.

Seramik, tarih öncesi çağlardan bu yana kilin su ile yoğrulması sonucu bir forma dönüşen daha sonrasında ateş ile dayanıklılık kazandırılan en ilkel sanat dallarından biridir. "Yeryüzünde en çok bulunan ve toprakla özdeşleştirilen kilin işlenmesi, şekillendirilmesi ve pişirilmesi ile ilk seramik ürünler ortaya çıkmıştır" (Arcasoy ve Başkırkan, 2020: 25). Öncelikle kap kacak ihtiyacından doğan seramik yapımı, sonrasında dini ritüellerde tanrıça heykelciklerine dönmüş, takı yapımında, süs eşyalarında, dekoratif objelerde kullanılmıştır. Bugün insanlar hâlâ benzer kaygılar ve beklentiler ile fakat yeni teknikler kullanarak seramik üretmeye devam etmektedirler. Tarihi süreç içerisinde seramik sadece ihtiyaçları karşılayan bir malzeme olmaktan çok, sanatçıların içsel dünyalarını yansıtmalarını sağlayan ve bir anlatım dili oluşturan çağdaş sanat alanlarından biri haline gelmiştir. Kısacası ilk insandan günümüze seramiğin üretim amacında çok değişiklik olmamış, insan ruhunda bıraktığı pozitif etki devam etmiştir. Bu pozitif etkiden

faydalanmak isteyen kişiler, seramik eğitimi almak için üniversitelere, kamu kurumlarına ya da özel atölyelere gitmektedirler. Türkiye'nin ilk özel seramik atölyesi, ilk çağdaş seramik sanatçısı olan Füreyya Koral'a aittir. Sanatçı, "1951'de açtığı seramik atölyesiyle Türkiye'de stüdyo seramikçiliği denen yaklaşımın da ilk örneğini hayata geçirir" (Yılmaz, 2019: 108). Koral'ın atölyesi Çağdaş Türk Seramik sanatının öncü isimlerinin yetişmesine katkı sağlamıştır. "İlk kişisel sergisini 1951 yılında önce Paris'te arkasından aynı yıl İstanbul Maya sanat Galerisinde açan Füreya Koral, seramik sanatını tanıtma ve sevdirmenin yanı sıra atölyesine gelen Bingül Başarır, Tüzüm Kızılcan ve Alev Ebuzziya gibi sanatçıların yetişmesine de önemli katkılarda bulunmuştur" (Terwiel, 2008: 119). Füreya Koral'ın ve kendisini takip eden öncü sanatçıların attığı bu adım Türkiye'de seramik sanatının tanınmasında etkili olmuştur. Açılan ilk özel seramik atölyesinin üzerinden üç çeyrek asır sonra, günümüzde bu atölyelerinin sayıları artmakta ve seramik sanatı çağdaş sanat dallarından biri olarak kabul görmektedir.

Yöntem

Bu araştırmanın amacı; özel bir sanat atölyesinde kendi tercileri ile seramik eğitimi alan kişilerin seramik sanatına bakış açılarında değişim olup olmadığını sorgulamaktır. Başka bir değiş ile alınan eğitimin, seramik sanatı algısında gelişim yaratıp yaratmadığını somut verilere dayandırmaktır. Bu amaç ile araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2021), nitel araştırmayı "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma" olarak tanımlanmaktadır. Çalışmanın verileri görüşme tekniği ile etik ilkeler göz önünde bulundurularak elde edilmiştir.

Konu ile ilgili olarak literatür taraması yapıldığında, seramik sanatı terapisi çalışmalarının çoğunlukla çocuklar ya da dezavantajlı gruplar üzerinde yapıldığı görülmüştür. Bu araştırmayı daha önce yapılan benzer araştırmalardan ayıran en önemli özellik araştırma grubunun, yetişkin ve sağlıklı bireylerden seçilmiş olmasıdır. Görüşme tekniğinin uygulanacağı kişiler, seramik eğitimini kendi özgür iradeleri ile seçmiş ekonomik özgürlüğe sahip sosyoekonomik düzeyleri birbirine yakın bireylerdir. Bu kapsamda Ankara'da özel bir sanat atölyesinde düzenli olarak seramik eğitimi alan 11 kişi ile görüşmeler yapılmış, katılımcıların eğitim almadan önce ve eğitim aldıktan sonraki seramik sanatına dair olan görüşleri incelenerek seramik sanatı farkındalığı irdelenmiştir. Araştırma sürecinde verilerin sağlanması için öncelikle yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme; "İncelenmek istenen konu hakkında katılımcılardan aynı türde bilgilerin toplanması amacıyla yapılan bir görüşme türüdür" (Balaban Salı, 2018 :145) olarak tanımlanmaktadır. Hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu araştırmacıya rehberlik edebilmesi ve konu başlıklarının belirlenebilmesi amacıyla öncelikle beş kişilik pilot gruba uygulanmıştır. Pilot çalışmasından elde edilen veriler ile sorular yeniden düzenlenerek üç kişilik farklı bir pilot grubuna da

yöneltilerek son halini almıştır. Görüşmeler; bilgisayar ortamında canlı bağlantılar ile etik kurallar çerçevesinde sözlü izin ile 15-16 Mayıs 2024 tarihlerinde gerçekleştirilmiş, her bir görüşme ortalama 10-15 dakika aralığında sürmüştür. Görüşme formu soruları katılımcılara yöneltilirken kendilerinin bilgileri dahilinde ses kayıtları alınmıştır. Elde edilen veriler içerik analizi tekniği ile incelenmiştir. Bu teknik; birbirine yakın verilerin belirli temalar oluşturarak gruplandırılması ve sonrasında sistematik olarak anlaşılır hale getirilmesidir (Akbulut,2018: 186). Canlı bağlantılar ile kayda alınan görüşmeler öncelikle transkripsiyon yöntemi ile Word'e aktarılmıştır. Daha sonra ses kayıtları ile metinler eşleştirilmiştir. Elde edilen bulgular ayrıntılı şekilde değerlendirilerek sonuç kısmında yorumlanmıştır.

Bulgular

Araştırma bulguları, yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan sorulara verilen cevaplar doğrultusunda analiz edilmiştir. Katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin bilgiler Tablo1'de verilmiştir.

Katılımcıların Demografik Özellikleri		
Katılımcılar	**Yaş**	**Meslek**
KK-1 Katılımcı 1	44	Resim Öğretmeni
KK-2 Katılımcı 2	36	Ziraat Mühendisi
KK-3 Katılımcı 3	32	Avukat
KK-4 Katılımcı 4	40	İnsan Kaynakları Müdürü
KK-5 Katılımcı 5	43	Bankacı
KK-6 Katılımcı 6	35	Endüstri Mühendisi
KK-7 Katılımcı 7	56	Emekli
KK-8 Katılımcı 8	59	Avukat
KK-9 Katılımcı 9	56	Proje Müdürü
KK-10 Katılımcı 10	35	Çalışmıyor (İşletme)
KK-11 Katılımcı 11	27	Öğretmen

Tablo 1. 15- 16 Mayıs 2024 tarihinde gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler.

Tablo 1 incelendiğinde, özel bir sanat atölyesinden seramik eğitimi alan katılımcıların çoğunluğunun 30-40 yaş aralığında olduğu, sadece bir katılımcının 30 yaş altında olduğu görülmektedir. Bununla birlikte 50 yaş üstü katılımcı sayısı da 40 yaş üstü katılımcı sayısı ile aynıdır. Ayrıca katılımcıların çoğunluğu özel sektörde çalışırken iki katılımcı kamu kurumunda görev yapmaktadır. Demografik verilerden seramik sanatına dair özel eğitim alan kişilerin sosyoekonomik açıdan üniversite eğitimine sahip oldukları belirlenmiştir.

Görüşmelerde demografik özelliklerine yönelik sorulardan sonra, katılımcıların seramik ile ilişkilerini anlama amacıyla seramiği nasıl tanımladıkları sorulmuştur. Alınan cevaplar genel olarak seramiğin

kendilerine hissettirdiği duygular üzerindendir. En dikkat çekici tanımlar "psikolog" (KK-7) "terapi" (KK-2, KK- 6) "özgürlük" (KK-1) ve "kaçış yolu" (KK-8 ve KK-9) olmuştur. Bu tanımların dışında dört katılımcı "sanat dalı" (KK-5, KK-9, KK-10 ve KK-11) ve iki katılımcı seramiği "hobi" (KK-3, KK-4) olarak tanımlamışlardır. (Kaynak kişiler ile kişisel iletişim, 15-16.05.2024). Görüşme yapılan kişilerin düşüncelerine kapsayıcı bir örnek vermek gerekirse Katılımcı 9, seramiği nasıl tanımlarsınız sorusuna; "Bence seramik, çok kıymetli bir sanat ama hobi olarak da yapılabilecek, özellikle belli bir şeyden kaçış için ya da kendinize alternatif bir alan yaratmak için sahip çıkabileceğiniz güzel bir uğraş" (KK- 9 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) olarak cevap vermiştir. Katılımcının ifadesinden de anlaşılacağı üzere seramik eğitimi alan kişilerin özellikle günlük hayatın getirdiği stres ve yorgunluktan uzaklaşmak ve kendilerini rahatlatmak için seramiği bir hobi olarak gördükleri fakat seramiğin aynı zamanda bir sanat dalı olduğunu bildiklerini de ortaya koymuştur. Katılımcıların ne kadar süredir seramik ile ilgilendikleri sorulduğunda beşinin 1 yıldan kısa sürede (KK-3, KK-4, KK-6, KK-8 ve KK-9), dördünün 1-2 yıl aralığında (KK-1, KK-2, KK-10 ve KK-11) ve ikisinin 4 yıl üzerinde (KK-5, KK-7) seramik eğitimi aldığı anlaşılmıştır.

Katılımcılara seramiğin kendilerinde hissettirdiği duygular sorulduğunda 9 kişi (KK-1, KK-3, KK-4, KK-5, KK-6, KK-7, KK-9, KK-10 ve KK-11) seramiğin kendilerini rahatlattığını, sakinleştirdiğini, huzur verdiğini, mutlu, iyi ve güzel hissettirdiğini ifade etmişlerdir. Ayrıca geri kalan iki katılımcı (KK-2 ve KK-5) sıfırdan bir şey ortaya koyma hissini sevdiklerini belirtmişlerdir. Bu bağlamda seramik ile uğraşmak bu kişileri pozitif yönde etkilemektedir. Bu olumlu etkiyi daha net anlatmak gerekirse Katılımcı 5'in ifadesi açıklayıcı olacaktır.

> Ben uzun süre beyaz yakalı olarak çalışmıştım ve içimde bir şeyler üretme isteği, bir şey yaratma isteği vardı. Seramik o anlamda bana tatmin sağlıyor. Mutlu hissediyorum kendimi ve bir şeyi ortaya koyma, bir güzelliği ortaya çıkarabilme insana bence çok tatmin veriyor. Ve bunu da seramik aracılığı ile gerçekleştirebiliyorum (KK-5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024)

Benzer biçimde Katılımcı 11 seramiği çocukken oynadığı çamur ile özleştirerek; "Çok güzel hissettiriyor, topraklanıyoruz. Toprağa elimiz değince kuruyoruz ama aynı zamanda da negatifimizi oraya atıyoruz gibi geliyor... Ben çocukken çamur oynamayı da çok severdim. Kumla oynamayı da çok severdim. Onları hatırlatıyor bana... Çamurdan bir şey çıkarmak iyi hissettiriyor." (KK-11 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) ifadesiyle açıklamıştır. Bu ifadeler, seramiğin sanat terapisi yöntemi olarak kişiler üzerindeki olumlu etkileri üzerine yapılan araştırmaları destekler niteliktedir.

Katılımcıların seramik eğitim tercihinin bilinçli bir şekilde olup olmadığına dair eğitim alma nedenleri incelendiğinde, tamamı ortak cevap vermişlerdir. Bütün katılımcıların görüşü; çamura dokunmanın, onu

şekillendirmenin, sıfırdan bir obje oluşturmanın kendilerini tatmin ettiğidir. Özellikle Katılımcı 1 ve 5 seramiğin üç boyutlu oluşuna dikkat çekerek, seramiğin diğer sanat dallarından ayıran üç boyutlu bir ifade dilinin, tercih sebebi oluşunu anlatmışlardır. Bu durum seramik eğitimi alan bu kişilerin seramik sanatı hakkında farkındalığa sahip olduklarını ve bu sebep ile özellikle tercih ettiklerini göstermektedir. Katılımcı 5; seramiğin üç boyutlu olmasının kendisi için en önemli unsur olduğunu, detayların üç boyutlu bir şekilde ortaya çıkmasının insanı çok daha yaratıcı olmaya ittiğini dile getirmektedir. Ayrıca eliyle bir şey üretmenin, malzemeye eli ile dilediği gibi şekil verebilmenin, kilin her forma sokulabilir olmasının önemini vurgulamıştır. (KK-5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024).

Bu görüş ile çamurun plastikliğinin de katılımcılarda çok büyük bir etkisi olduğu anlaşılmıştır. Seramiğin şekillenmeye elverişli bir malzeme oluşu, plastik anlatım dili katılımcıların bu alana yönelmelerinde etkili faktörlerden biridir. Buna yönelik görüşü Katılımcı 7: seramik dışında başka uğraşlar ile (ahşap, heykel vb.) ilgilendiğini fakat çamurun kendisinin stresini aldığını, rahatlattığını ifade etmiş ve bir ürün ortaya çıkarmanın kendisine iyi geldiğini, mutlu hissettiğini anlatmıştır. (KK-7 ile kişisel iletişim, 16.05.2024).

Örnek olarak verilen bu iki anlatım katılımcıların ortak düşüncelerinin dile dökülmüş hali olmakla birlikte diğer katılımcılardan farklı olarak seramik kursuna başlamaya yönelten sebeplerin neler olduğunun sorulduğu bu soruya Katılımcı 10, çocukluk zamanlarında okuduğu "Füreya" (Ayşe Kulin'in kaleme aldığı seramik sanatçısı Füreya Koral'ın hayatını anlatan roman) kitabı ile bağlantı kurarak; "Küçükken Füreya'yı okumuştum …Zaten psikolog olmak istiyordum. Seramik yapıp hastalarımı iyileştirmekle ilgili hayallerim vardı. Sonra bir arkadaşım dedi ki seramik yapalım mı? Evet dedim. O gün bugün öyle başladık" (KK-10 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) cümleleri ile açıklamıştır. Araştırma konusuna bu katılımcı özelinde bakıldığında, seramik sanatının bir terapi yöntemi olarak kullanılabileceğine yönelik bilincin çocukluk yıllarına dayandığını söylemek mümkündür.

Katılımcılara seramik eğitimi almadan önce seramik hakkındaki beklentileri ve düşünceleri sorulmuştur. Verilen cevaplardan katılımcıların seramiğe başlamalarında üç farklı görüş olduğu anlaşılmaktadır. Bu görüşlerden ilki, (KK 1, 2 ve 3) katılımcıların seramiğin sanatsal bir anlatım biçimi olduğunun bilincinde olmaları sebebiyle üç boyutlu heykel ve form yapma beklentisi ile seramik eğitimi aldıkları ve kendilerini ifade edebilme aracı olarak kili kullandıklarıdır. Bununla birlikte üç katılımcı da seramiği kullanım amaçlı obje yapımında değerlendirebileceklerini fark ettiklerini ve bundan da keyif almaya başladıklarını belirtmişlerdir. Bu durumu Katılımcı 1, seramiği heykel ya da üç boyutlu tasarımlar üzerine kendisini geliştirmek adına çalıştığını fakat çamur ile daha farklı çalışmalar da yapabildiğini anlatmıştır. Hem sanatsal formlar hem de kullanıma yönelik eşyalar tabak bardak vb. da yaparak seramiğin uygulama alanının genişliğini gördüğünü dile getirmiştir (KK-1 ile kişisel iletişim, 15.05.2024).

İkinci görüş ise birinci görüşün tam tersi yönündedir. Seramiğin işlevsel kullanım eşyası yönüyle ele alındığı, heykel gibi sanatsal formlar çalışılacağına dair beklentinin olmadığıdır. Katılımcıların üçü (KK-4, KK-10 ve KK-11) seramik eğitimine tabak çanak gibi kendilerine ait kullanım eşyası yapma beklentisi ile başladıklarını ama geldikleri noktada estetik olarak kendilerini tatmin ettikleri seramik heykeller yapmaktan mutluluk duyduklarını dile getirmişlerdir. Bu görüşe örnek olarak Katılımcı 11; aslında bardak yapalım, tabak yapalım, evimize kâse yapalım gibi daha fonksiyonel yaklaşmıştım… Biraz daha sanatsal bir şeyler yapalım fikrine dönüştü. Böyle bir güzel bir sanat eseri ya da estetik olarak güzel görünen bir şey çıkarmak zamanla daha hoşuma gitmeye başladı (KK- 1 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) cümlelerini dile getirmiştir.

İlk iki görüşten ayrı olarak üçüncü görüşte katılımcıların geri kalanı (KK-5, 6, 7, 8 ve 9) herhangi bir beklentiye girmeden çamuru şekillendirme fikri ile başladıklarını ama eğitim sürecinde tatmin edici sonuçlara ulaşmanın kendilerini mutlu ettiklerini belirtmişlerdir. Katılımcı 5; oyun hamuru vb. malzemeler ile bir şeyler üretmeyi sevdiğini söyleyerek daha detaylı çalışma fikrinin kendisini seramiğe yönlendirdiğini anlatmıştır. Beklentisinin hissettiği, hayal ettiği, görmek istediği estetiği ortaya çıkarmak olduğunu ve bunu seramik ile başarabildiğini belirtmiştir. (KK-5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) Bu üç görüş, seramik sanatının, kişinin kendi benliğinden çıkan çaba sonucu, insan eliyle somut bir şeyler üretmesinin psikoloji üzerinde bıraktığı pozitif etkiyi doğrular niteliktedir. Her ne beklenti ile başlanmış olursa olsun, günün sonunda hayalden gerçeğe dönüşen form ya da ürün kişide duygusal tatmin yaratır.

Araştırmanın çıkış noktası ve ana sorusu olan seramik eğitimi alan kişilerin seramik sanatına dair görüşlerinde değişiklik olup olmadığıdır. Başka bir ifade biçimi ile alınan eğitimin seramik sanatı farkındalığına katkısı sorgulandığında önemli bulgular elde edilmiştir. Katılımcıların dikkate değer kısmı (KK- 1, 3, 5, 7 ve 10) seramik hakkında daha önceden bir fikre sahip olmaları sebebiyle düşüncelerinde bir değişiklik olmadığını hatta tekniklerini öğrendikçe daha çok bağlandıklarını söylemişlerdir. Bu durumu Katılımcı 3: "Tekniği öğreniyorum, şu anda bir tek o farklılık oldu. Yoksa zaten kursa başlamadan önce de takipteydim. Neler yapılabilir diye" (KK-3 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) şeklinde ifade ederken, Katılımcı 7; seramiğe dair düşüncelerinde değişme olmadığını hatta daha da bağlandığını anlatarak, kendisinin farklı alanlarda da uğraşları olduğunu ama tek bırakmayacağı uğraşının seramik olduğunu dile getirmiştir (KK-7 ile kişisel iletişim, 16.05.2024).

Bu düşüncelerin dışında görüşmelerden çıkan bir diğer önemli bulgu da katılımcıların bir kısmının seramiğin kolay olduğunu düşünmeleri ama sandıklarının aksine hiç de kolay olmayan, emek ve zaman isteyen bir alan olduğunu fark etmeleridir. Bu durumu daha iyi ifade etmek gerekirse katılımcılar (KK-2, 4, 6 ve 8) eğitim almadan önce seramiğin daha yapılabilir, basit bir uğraş olduğuna dair düşüncelere sahip olduklarını

söylemektedirler. Eğitim sürecinde seramiğin tekniklerini öğrendikçe ciddi emek, çaba ve planlama gerektirdiğini anladıklarını belirtmişlerdir. Katılımcı 6 bu durumu; seramiğin dışarıdan bakıldığından daha zor olduğunu, aslında kendisinin yapabilirim gibi düşündüğü noktalarda çok ince detaylar gördüğünü anlatmıştır. Sadece çamura şekil vermek değil özellikle sırlama noktasında da çok değişken faktörlerin ortaya çıktığını, fazlasıyla işlem yapıldığını öğrendiğini ifade etmiştir. Fırından çalışmanın çıkmasını beklemenin kendisinde yarattığı heyecanı sevdiğini anlatan katılımcı 6 ayrıca seramikte yapılabilecek çalışmaların bir derya deniz kadar geniş olmasına şaşırdığını daha keşfedecek çok şey olduğunu söylemektedir (KK-6 ile kişisel iletişim, 16.05.2024). Katılımcının anlatımından kendisinin seramiğe başlamadan önceki beklenti ve düşünceleri ile şimdiki düşünceleri arasında pozitif yönde gelişim olduğu anlaşılmakta bu da seramik sanatı farkındalığında aldığı eğitimin katkısını gözler önüne sermektedir.

Katılımcı 8 ise aldığı eğitimin seramik sanatı algısını olumlu yönde değiştirdiğini, ziyaret ettiği sergilerde artık seramik eserlere farklı bir göz ile baktığını;

> …Dışarıdan hazır ürünleri görünce çok kolaymış gibi gelen ama işin içine girince sabır isteyen aksine oldukça zor bir alan. Elinizin alışkanlığıyla ilgili bir şey yavaş yavaş oturuyor. Göz ve el koordinasyonunu iyi kurmanız gerekiyor. Oldukça meşakkatli bir süreç. Öyle basit bir iş değilmiş. Ben eskiden Seramik eserlerine şöyle bakıp geçerdim, şimdi dikkatli bakıyorum. Bu "Artlar", "Contemporary"lere falan gidince daha dikkatli bakıyorum ne yapmışlar diye… (KK- 8 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) sözleri ile anlatmıştır.

Ayrıca katılımcılardan ikisi (KK-9 ve 11) seramiğin kendi bildiklerinin aksine daha kapsamlı olduğunu öğrendiklerini söylemişlerdir. Katılımcı 11 seramik hakkındaki düşüncelerinde olan değişimi anlatırken; kendisinin internette seramik malzeme arayışındayken (çamur, sır, el aletleri vs.) banyo, mutfak, vitrifiye malzemeleri çıktığında duruma şaşırdığını, seramiğin kendisi için öncelikle sanat alanı olduğu diğer kullanım alanlarını (endüstri, kimya, sağlık vb.) gözden kaçırdığını söylemiştir (KK-11 ile kişisel iletişim, 16.05.2024). Bu ifadeden katılımcılar arasında az sayıda kişilerin eğitim almadan önce seramik hakkında kapsamlı bilgiye sahip olmadığını fakat eğitim sürecinde seramiğin birçok farklı dalı olduğuna dair bilincin geliştiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Araştırmada sona yaklaşırken seramik sanatı ile ilgili katılımcı deneyimleri sorgulanmıştır. Bu kapsamda görüşme yapılan kişilere eğitim almadan önce seramiğin bir sanat dalı olduğunu bilip bilmedikleri ve herhangi bir seramik sergisine gidip gitmedikleri sorulmuştur. Devamında kendilerinin ileride sergi açma planlarının olup olmadığı ya da bir seramik sanatçısını takip edip etmediklerine dair sorular ile seramik sanatı hakkındaki farkındalıkları irdelenmiştir. Bu bağlamda bir katılımcı hariç

hepsinin seramiği sanat olarak gördükleri ve özellikle Ankara'da düzenlenen Art Ankara gibi sanat fuarlarını ziyaret ettikleri yönündedir. Çoğu katılımcı özellikle bir sanatçının seramik sergisine gitmeseler de düzenlenen karma sergilerde seramik eserleri çok daha dikkat çekici bulduklarını ifade etmişlerdir. Katılımcı 5 bu durumu *"*Sanat dalı olduğunu biliyordum özellikle bir seramik sergisine gitmedim ama gittiğim karma sergilerde, Art Ankara gibi fuarlarda resimden çok üç boyutlu çalışmalar heykel, seramik gibi sanat eserleri dikkatimi çekerdi*".* (KK-5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) şeklinde açıklamıştır. Ayrıca katılımcıların içinde seramiğin sanat olduğunu bilen fakat bir seramik sergisine gitme fırsatı yakalayamayan kişiler de vardır. Katılımcı 2 "Hiç seramik sergisine gitmemiştim ama sanat dalı olduğunu biliyordum. Ailemde de sanatla uğraşanlar olduğu için sergi gezerdim ama hiç seramik sergisine denk gelmemiştim açıkçası" (KK- 2 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) ifadelerini kullanmıştır.

Bu görüşün dışında Katılımcı 4 seramiği sanattan ziyade hobi olarak düşündüğünü, işlevsel ürün olarak gördüğünü dile getirmiş ve hiç seramik sergisine gitmediğini, sanattan ziyade bardak, kupa gibi işlevsel ürün gözüyle baktığını belirtmiştir (KK- 4 ile kişisel iletişim, 15.05.2024). Bununla birlikte Katılımcı 7 ve 11 özellikle seramik sergisine gittiklerini belirtmişlerdir. Katılımcı 11 daha önce bir üniversitenin dönem sonu öğrenci seramik sergisine gittiğini ve o sergiyi de çok keyifli bulduğunu dile getirmiştir (KK- 11 ile kişisel iletişim, 16.05.2024).

Katılımcılara kendilerinin seramik sergisi açmak isteyip istemeyecekleri sorulduğunda, katılımcıların dördü (KK-1, 3, 10 ve 11*)* "Evet" cevabını verirken beşi de (KK-2, 4, 7, 8 ve 9) "Hayır" cevabını vermiştir. Ayrıca iki katılımcı (KK 6 ve 5) kişisel sergi olmasa bile belki karma sergiye katılabileceklerini belirtmişlerdir (KK ile kişisel iletişim, 15-16.05.2024). Evet cevabını veren katılımcılardan Katılımcı 11, seramik sergisi açma isteğini "Seramik sergisi açmak çok isterim, o kadar geliştiririm kendimi de inşallah bir sergim olur, atölyem olur, çok isterim" (KK-11 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) cümleleri ile dile getirmiştir. Hayır cevabını veren Katılımcı 8 ise; *"*Yok. Büyük bir beklentiyle başlamadım…Kaçış noktalarının olması gereken bir mesleğim var. Bu sebep ile seramiğe beni rahatlatan bir iş olarak bakıyorum şimdilik" (KK-8 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) sözleri ile kendisini ifade etmiştir. Kişisel sergi değil ama belki karma sergiye katılabileceğini belirten Katılımcı 5: "Tek başıma seramik sergisi açacak kadar yeterli görmüyorum kendimi. Ama karma sergilerde çalışmalarım sergilenir ise mutlu olurum" (KK-5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) cevabını vermiştir. Katılımcıların verdikleri cevaplardan anlaşılmaktadır ki; kişisel seramik sergisi değil ama karma sergide yer alma fikrine çoğunluğu sıcak bakarken dört katılımcı kendilerini bir sergide yer alacak kadar yeterli görmemektedir.

Seramik sanatı farkındalığının sorgulandığı araştırmada, katılımcılara beğendikleri, takip ettikleri seramik sanatçıları sorulmuştur. Bu sorunun amacı katılımcıların bir seramik sanatçısının eserlerini, yaratım sürecini,

seramik sanatında gerçekleştirdiği faaliyetleri yakından takip ediyor olmasının seramik sanat bilincine katkı sağladığının düşünülmesindendir. Dört katılımcı (KK-2, 3, 4 ve 7) takip ettikleri, bildikleri bir seramik sanatçısı olmadığını söylerken, altı katılımcı (KK- 1, 6, 8, 9, 10 ve 11)sanatçıları bildiklerini, sosyal medya aracılığı ile takip ettiklerini fakat isimlerini hatırlayamadıklarını belirtmişlerdir. Sadece Katılımcı 5: "Söyleyebilirim, Hülya Sözer. Eserlerini çok gerçekçi ve çok detaylı, ifadelerin çok net ve tarzının çok yalın olduğunu düşünüyorum" (KK- 5 ile kişisel iletişim, 15.05.2024) ifadelerini kullanmıştır. Alınan bu cevaplardan seramik eğitimi alan katılımcıların büyük bir kısmının seramik sanatçılarını isim olarak tanımadıkları sadece bir kişinin özellikle sanatçı ve eserleri üzerinde daha detaylı bir fikre sahip olduğu çıkarımında bulunulmaktadır. Bu sonuç seramik eğitimi alan kişilerin sanatçıların isimleri ve eserleri ile yakın bir ilişki içinde olmadıklarını bu durumun seramik sanatı bilincinin oluşmasında negatif yönde etki sağladığı izlenimi vermektedir.

Son olarak katılımcılara seramiğe devam edip etmeyecekleri sorulduğunda on bir katılımcının hepsi "Evet" yanıtını vermişlerdir. Katılımcı 7; "Evet, devam edeceğim. Ömrümün yettiğince ellerim çalışmaya devam ettikçe devam edeceğim", derken katılımcı 8; "Zamanım ve bütçem yettiği müddetçe evet". (KK- 7 ve 8 ile kişisel iletişim, 16.05.2024) ifadelerini kullanmışlardır. Alınan bu cevaplardan özel bir sanat atölyesinden seramik eğitimi alan katılımcıların tamamının seramik ile uğraşıyor olmalarının kendilerinde pozitif yönde bir etki yarattığı ve seramiğin devamlılık isteği uyandırdığı anlaşılmaktadır.

Sonuç

Bu araştırmada, özel sanat atölyesi̇ öğrencilerinin seramik sanatına dair görüşleri incelenmiştir. Yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular atölye katılımcılarının seramik sanatı farkındalığına dair tahmin edilebilir sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Seramiğin uzun yıllardır sanat terapisi yöntemlerinden biri olduğu gerçeği düşünüldüğünde katılımcılar üzerindeki pozitif yöndeki ruhsal gelişim şaşırtıcı olmamıştır. Literatürde seramik sanatı ile ilgili yapılan benzer çalışmalar çoğunlukla çocuklar ve dezavantajlı gruplar üzerinde yapılmıştır. Bu çalışma da ise özellikle araştırma grubunun, yetişkin ve sağlıklı bireylerden oluşmasıdır. Katılımcılar kendi istekleri ile özel bir sanat atölyesinden seramik eğitimi almayı tercih etmişlerdir. Bu bağlamda görüşmelerden çıkarımda bulunabileceğimiz ilk bulgu, katılımcıların demografik yapılarıdır. Yaş ve meslek durumlarının sorulduğu demografik özellikler göstermektedir ki, seramik eğitimi alan bu kişilerin eğitim düzeyleri birbirlerine yakın ve sosyoekonomik açıdan benzerlik göstermektedirler. Çoğunlukla 30-40 yaş aralığında ve meslek sahibi olan bu kişilerin ekonomik özgürlüklerinin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu kişiler görüşmelerin daha sonraki sorularına verdikleri cevaplarda sıklıkla tekrar ettikleri üzere iş hayatlarında yaşadıkları stres ve sıkıntılardan uzaklaşabilmek için seramik ile uğraşmak istemişlerdir.

Araştırmadan elde edilen bir diğer önemli sonuç, kişilerin seramiğin günlük hayatın getirdiği kaygı, endişe, stres gibi duygu durum bozukluklarına iyi gelmesi sebebi ile tercih etmeleridir. Bu oldukça tahmin edinebilecek bir sonuçtur çünkü seramik sanatı çok uzun yıllardır pek çok psikolojik rahatsızlıkta terapi yöntemi olarak kullanılmaktadır. Kile dokunmanın, sıfırdan kendi elleri ile bir şey inşa etmenin rahatlatıcı, sakinleştirici özelliğinin olduğunu ve kişide mutlu, iyi ve güzel hisler bıraktığını dile getirmişlerdir. Bu veri, seramik sanatı terapisi üzerine yapılan araştırmalara destek bir sonuç ortaya çıkartmaktadır. Bununla birlikte elde edilen verilerden bir başkası katılımcıların seramik sanatının diğer sanat dallarından ayıran üç boyutlu olma özelliğinin farkında olmalarıdır. Seramiğin plastik bir ifade diline sahip olması ayrıca katılımcıların bu bilinç ve farkındalığı seramiği tercih etmelerinde önemli bir faktördür.

Görüşmelerden elde edilen belki de en önemli ve kısmen beklenmedik sonuç, katılımcıların seramiği kolay, basit yapılabilir görürken aldıkları eğitim sonrası özünde seramiğin oldukça emek, zaman, tecrübe ve iyi bir planlama isteyen sanat dalı olduğunu fark etmeleridir. Katılımcılar, seramiği sadece çamur şekillendirmekten ibaret zannederlerken, aslında her bir aşamasının önemli detaylara ve özene ihtiyacı olduğunu keşfetmişlerdir. Tasarımla başlayan seramik yaratım sürecinin, kil seçiminden, şekillendirme aşamasına, kurutmadan, dekor tekniklerine, pişirim detaylarına, renklendirilmesine kadar farklı aşamalardan geçtiğini öğrenmişlerdir. Bu farkındalık onlarda seramik sanatı algısını değiştirmiş, bilinçli sanat tüketicisi olmalarında ve seramik eserlere farklı bir göz ile bakmalarına katkı sağlamıştır. Ayrıca katılımcıların büyük bir kısmı seramiğin sadece sanat eseri değil günlük hayatımızda pek çok alanda kullanım eşyası olarak tercih edildiğini, sağlıktan, teknolojiye, yapı sektöründen, seramik kimya endüstrisine kadar çok yönlü bir alan olduğu farkındalığına erişmişlerdir.

Katılımcıların iki kişi (KK-7 ve 11) hariç diğerleri, seramik eğitimi almadan önce hiçbir seramik sergisine gitmemişlerdir fakat ziyaret ettikleri karma sergilerde özellikle üç boyutlu olan seramik eserlerin dikkatlerini çektiğini söylemişlerdir. Fakat aldıkları eğitimden sonra seramik sergilerini özellikle takip ettiklerini fırsat bulduklarında mutlaka ziyaret ettiklerini belirtmişlerdir. Bu durumdan aldıkları eğitimin katılımcıların seramik sanatı farkındalığına katkı sağladığı çıkarımında bulunulmaktadır. Katılımcılar eski yaşantılarına nazaran daha sık seramik sergisi ziyaret ettiklerini beyan etmişlerdir. Bütün bu farkındalığa rağmen bir katılımcı hariç (KK-5) hiçbir katılımcı seramik sanatçılarının ve eserlerini yakın olarak tanımamaktadırlar. Daha net ifade etmek gerekirse bütün katılımcılar sosyal medya aracılığıyla sanatçıları ve eserlerini takip etmekteler fakat sanatçıların isimleri ve eserleri ile yakın bir ilişki içinde değillerdir. Görüşmelerden anlaşılan bulgulardan sonuncusu ise, katılımcıların her biri seramiğe devam etmek istemektelerdir ve hatta üç katılımcının ileride kişisel sergi açma planları bulunmaktadır, bu veriden katılımcıların aldıkları

eğitim sayesinde seramik sanatı ile daha yakın ilişki içinde olacakları anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, özel bir sanat atölyesinden seramik eğitimi alan öğrenciler ile yapılan görüşmeler göstermektedir ki aldıkları eğitim seramik sanatının tanınmasında, pozitif yönde etki sağlamıştır. Seramik hakkında bilinen temel bilgilerden ayrı olarak, bir sanat alanı olduğu, geniş bir kullanım yelpazesinin olduğu, insan psikolojisini rahatlattığı, estetik algıyı ve bakış açısını değiştirdiğine dair farkındalık yaratmıştır. Katılımcıların eğitim almadan önceki yaşantılarına nazaran daha bilinçli bir sanat izleyicisi durumuna gelmeleri ise en dikkat çekici veridir. Bununla birlikte verilen eğitimler de teknik eğitime destek olarak seramik sanatçılarına ve eserlerine dair daha derin bilgilendirmelerin, öğrencilerin seramik sanatçıları ve eserlerine dair daha çok fikirlerinin olmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Seramik eğitimi veren sanat atölyelerinin sayılarının artması ve ulaşılabilir olmasının toplum ve bireyler üzerinde olumlu etkiler doğuracağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akbulut, Y. (2018). Veri çözümleme teknikleri. *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, 162-195, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Arcasoy, A.- Başkırkan, H. (2020). *Seramik teknolojisi*. 1. Baskı, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Canyılmaz, E. (2021). Seramik ve terapi. *Tıp ve Sanat*, 129–138, Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Peerapat, S. (2021). Clay art therapy for physical, psychological and cognitive ımprovement. *International Journal of Medical Science and Current Research (IJMSCR)*, 4, (4), 399-401.

Salı Balaban, J. (2018). Verilerin toplanması. *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, 134-161, Anadolu Üniversitesi Yayını.

Sennett, R. (2019). *Zanaatkâr*. 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Terwiel Dizdar, C. (2008). Türkiye'de seramik sanatının kurumsallaşması. *Seramik Türkiye Dergisi*, 24, 118-123.

Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü*. 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wang, S.- Shao, S. (2024). Impact of ceramic art therapy on the psychological health of socially disadvantaged groups. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 50(1), 23-28.

Yalçın, B.- Ak, H. (2024). Seramik sanatıyla terapötik uygulamalar: 6 Şubat depremi Adıyaman örneği. *Avrasya Beşerî Bilim Araştırmaları Dergisi, 4*(1), 11-20.

Yıldırım, A.- Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 12. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2019) *Modern/çağdaş seramik sanatı: Türkiye'de seramiğin öyküsü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Katılımcı 1, 44 yaşında, Resim Öğretmeni. (Görüşme:15.05.2024)

KK-2: Katılımcı 2, 36 yaşında, Ziraat Mühendisi. (Görüşme:15.05.2024)

KK-3: Katılımcı 3, 32 yaşında, Avukat. (Görüşme:15.05.2024)

KK-4: Katılımcı 4, 40 yaşında, İnsan kaynakları müdürü. (Görüşme:15.05.2024)

KK-5: Katılımcı 5, 43 yaşında, Bankacı. (Görüşme:15.05.2024)

KK-6: Katılımcı 6, 35 yaşında, Endüstri Mühendisi. (Görüşme:16.05.2024)

KK-7: Katılımcı 7, 56 yaşında, Emekli. (Görüşme:16.05.2024)

KK-8: Katılımcı 8, 59 yaşında, Avukat. (Görüşme:16.05.2024)

KK-9: Katılımcı 9, 56 yaşında, Proje Müdürü. (Görüşme:16.05.2024)

KK-10: Katılımcı 10, 35 yaşında, Çalışmıyor. (İşletme Mezunu) (Görüşme:16.05.2024)

KK-11: Katılımcı 11, 27 yaşında, Öğretmen. (Görüşme:16.05.2024)

Extended Summary

Today, individuals are faced with intense work and social life pressures, which can cause stress, anxiety, and mental distress. Art has been an effective tool used throughout history to purify themselves from such mental distress. Ceramic art, which is evaluated within the scope of art therapy, supports individuals' psychological well-being by offering them a creative expression area, develops their aesthetic sensitivities, and shapes their perceptions of art. This research examines the views of individuals who receive ceramics training in a private art studio on ceramic art, and questions whether the training process has caused any changes in their perceptions. Qualitative research methods were used in the study, and the data collection process was carried out through a semi-structured interview form. One-on-one interviews were conducted with 11 participants who regularly receive ceramics training in a private art studio in Ankara. The differences between the participants' perceptions of ceramics before and after the training were analyzed, and the effects of art education on individuals were revealed.

The main findings obtained from the interviews can be summarized as follows:

1. Participant Profile and Education Preferences:

a.The majority of the participants are between the ages of 30-40 and are individuals with a profession and economic freedom.

b. Individuals who prefer to receive ceramics education have generally chosen this art for the purpose of getting away from the stress of daily life, expressing themselves, socializing and gaining a new skill.

2. Changes in the Perception of Ceramics:

a. Before starting ceramics, the participants thought that this art was only a functional occupation (such as making plates and cups) or a simple hobby. However, during the education process, it was realized that ceramics is a multifaceted art branch that requires complex techniques, disciplined work.

b. The participants understood that ceramics is an aesthetic art branch and began to evaluate ceramic works more consciously.

c. With the education process, awareness that ceramic works are used not only in the field of art but also in various sectors such as industry, chemistry, technology and health has increased.

3. Psychological and Social Effects of Ceramic Art:

a. Participants stated that working with ceramics created peace, happiness, relaxation and stress-reducing effects on them.

b. It has been determined that touching, shaping and producing something from scratch provides personal satisfaction, increases individuals' self-confidence and allows them to express their inner worlds.

c. It has been observed that ceramic art develops discipline, patience and creativity, and strengthens individuals' original thinking and aesthetic perspective.

4. Increase in Art Awareness and Relationship with Artists:

a.Before the training, the majority of participants stated that they did not know ceramic artists, did not go to ceramic exhibitions or did not have a special interest in this field.

b. With the training process, interest in visiting art galleries and exhibitions increased, and ceramic works began to be examined more carefully.

The research results show that the perceptions of individuals who receive ceramic training from private art workshops regarding art have changed significantly. The training process increased the participants' awareness of the aesthetic, technical and cultural aspects of ceramic art and improved their ways of evaluating ceramic works. In addition, it was observed that ceramic art provides psychological relief for individuals, contributes to the process of coping with stress and offers a field of creative expression.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* 14.05.2024 tarihinde Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bilimsel Etik Kurul Kararı alınmıştır./*On 14.05.2024, Selçuk University Faculty of Fine Arts Scientific Ethics Committee Decision was taken.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1557351
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 655-670.

Araştırma Makalesi
Research Article

MARMARİS, MİLAS VE MENTEŞE 'DE GÖBEK BÖLÜMÜ FİGÜRLÜ KAPI TOKMAKLARI

♦

DOOR KNOCKERS WITH HUB FIGURED SECTIONS IN MARMARIS, MILAS AND MENTEŞE

Oktay BAŞAK*

ÖZ: Yakın zamana dek konut ve avluların giriş kapılarında kendilerine sıkça yer bulan kapı aksamlarından olan halka (şakşak) ve tokmaklar, kapıları süsleyen elemanlar olmalarının yanı sıra aynı zamanda birer haberleşme aracı olmaları yönüyle de önem arz etmişlerdir. Bu çalışmada, Muğla merkez ilçe Menteşe ile Milas ve Marmaris ilçelerinde 2017-2018 yıllarında sahada yapılan çalışmalarda tespit edilen tokmak ve halkaların kapıyla bağlantılarını sağlayan bölümden biri olan ayna bölümü figürlü olanlar ele alınmaya çalışılmıştır. Yurt içinde ve dışında çok sayıda örneği bulunan ayna bölümü figürlü olan tokmaklardan, araştırma yapılan ilçelerde; aslan başı, kadın yüzü, kartal ve nemes başlıklı erkek başı olmak üzere 12 adet tespit edilmiştir. Kondisyon olarak iyi durumda olan eserlerin çoğu in-situ durumdadır. Tokmak kısmı figürlü olanlarla birlikte dikkatleri üzerine çeken en önemli aksamların başında; genellikle döküm tekniği ile yapılmış bronz ya da pirinçten olan tokmakların kapıyla bağlantısını sağlayan aynaları gelmektedir. El, kuş, yılan, horoz ve stilize edilmiş ejder gibi farklı şekillerde olan figürlü tokmaklar hariç, kapıların dekorasyonunda dikkat çeken bölümlerden biri de, genellikle U ve daire şeklinde bir halka ya da tokmağın bağlı olduğu figürlü olan aynalar oluşturmaktadır. Çoğunlukla aslan, kartal, kadın ve erkek başı şeklinde olan aynalıkların; işlevsel ve dekoratif bir öğe olmalarının ötesinde, kapısı üzerinde bulundukları evi kötülüklerden korumaya yönelik mistik bir yönlerinin de olduğu düşünülmektedir. Ait oldukları dönemin kültürüne ışık tutan tokmaklara olan ilginin zamanla azalmasıyla, eski önemlerini kaybetmelerine dikkat çekilmek istenmesinin yanı sıra, alanla ilgili birçok akademik çalışmada ayna veya göbek olarak tanımlanan bu bölümün, çoğu kez tokmak olarak lanse edilmiş olması da, konunun ele alınmasında etkili olmuştur.
Anahtar Kelimeler: Maden Sanatı, Muğla, Dionysos, Kapı Tokmağı, Figür

ABSTRACT: *Rings (şakşak) and knockers, door components that have been frequently found on the entrance doors of residences and courtyards until recently, are important not only as elements that decorate the doors, but also as a means of communication. In this study, we have examined the door component with mirror section attaching knockers and rings to the door that detected in the study carried out in the field in 2017-2018 in Menteşe, Muğla central district,Menteşe, Milas and Marmaris districts. There are many samples of knockers with mirror section figures both at home and abroad and in the districts where the research was conducted; 12 were identified, including a lion head, a female face, an eagle and a male head with a nemes headdress. Most of the Works which are in good condition are in-situ. The most important parts that attract attention, along with the ones with figured knockers, are the mirrors that connect the knockers, which are generally made of bronze or brass, made with the casting technique, to the door. Apart from the figured knockers in different shapes such as hands, birds, snakes,*

* Doç. Dr.- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü/Van-okbasak@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4268-2356)

This article was checked by Turnitin.

roosters and stylized dragons, one of the most striking parts of the decoration of the doors is the figured mirrors, to which the knocker is attached, or a ring in the shape of a U or a circle. Mirrors, which are mostly in the shape of lions, eagles, women's and men's heads, are thought to have a mystical aspect to protect the house on which they are located from evil, in addition to being a decorative element It is intended to draw attention to the fact that the interest in the door knocker, which shed light on the culture of the period they belong to, has decreased over time and they have lost their former importance. In addition, this part, which is defined as a knob in many academic studies in the field, is often referred to as a door knocker has also been effective in addressing the subject.
Keywords: *Metalwork, Muğla, Dionysos, Door-knocker, Figure*

Giriş

Göbek olarak da tanımlanan aynalıklar, tokmak bölümlerinden biri olup tokmaklarla birlikte kapıların hem fonksiyonel hem de tezyininde kullanılan en önemli parçalardan biridir.[1] Bu çalışmada da görüleceği üzere, çoğu kez halka ve tokmakları gölgede bırakan ilginç tasarımlarıyla öne çıkarlar. İşlevsel olmalarının yanı sıra dekoratif birer öğe olmalarının yanında, yer aldıkları kapının bulunduğu evi kötülüklerden korumaya yönelik koruyucu bir yönlerinin de olduğu düşünülen bu aksamlar, verdikleri mesajlar kadar, dönemin sanat görüşünü ve yaşam tarzına da ışık tutarlar. Dikkat çekici özelliğine göre, ait olduğu evin sahibinin sosyal statüsüne dair bilgi verdikleri de düşünülmektedir (Özgen, 2018:87,89)[2].

Yurt içi ve yurt dışında, birbirinden farklı şekilde yapılmış çok sayıda örnekle karşılaşılmasına karşın, araştırma yapılan ilçelerde; aslan başı, kadın ve erkek yüzü ile kartal şeklinde olmak üzere sadece dört çeşidine rastlanılmıştır.

1. Göbek Bölümü Hayvan Şeklindeki Tokmaklar:

1.1. Aslan Başı Şeklinde Olanlar

Doğadaki en güçlü ve ürkütücü hayvanlardan biri olan aslan, belki bu özelliğinden olsa gerek birçok uygarlıkta koruyucu güç ve kuvvetin sembolü olmuştur (Köşklü, 2012:125). Bu özelliğiyle, aslanın, Neolitik Dönem'den itibaren günümüze değin koruyucu özelliği ile kimi zaman Göbeklitepe gibi kutsal bir alanın girişinde (Schmidt, 2002: 74; Collins, 2019: 524, Fotoğraf 8), kimi zaman bir Miken şatosunun giriş kapısında (Mansel, 1988: 65, Res.34) ya da bir Hitit şehrine girişi sağlayan kapıların her iki yanında yer alırken (Akurgal, 1995: 642), Arkaik Döneme ait bir Grek yerleşiminde ise, mezarı kötülüklerden koruyan muhafızlar olarak görev üstlendikleri düşünülmektedir (Meral, 2003: 40). Bu özelliklerinin yanı sıra aslanı, Urartu

[1] Çok farklı tipleri olan ayna ya da göbek olarak tanımlanan bu aksam, tokmak ve halkaların kapıyla bağlantılarını sağlayan bir elemandır. Çoğunlukla ortasından geçirilen bir çiviyle kapıya tespit edilen bu bölüm; işlevsel olmalarının haricinde, süsleme amacıyla kullanılmalarıyla da öne çıkarlar.

[2] Tokmakların yapım hikâyeleri ve gündelik işlevleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk.(Özgen, 2018: 87, 98).

ve Frigler gibi kadim birçok uygarlığın panteonlarında, baş tanrılarının kutsal hayvanı olarak çok daha önemli bir rolde görürüz.

Mimariden, sikkeye kadar çok farklı alanlarda yaygın bir şekilde kendisine yer verilen aslanın, bir kapının tokmak ya da halkasında kullanılmış erken örneğine ise M.Ö. 1.yüzyılda İtalya'daki Boscoreal'de bir evin duvar resminde rastlanılmıştır (Çal ve Çal, 2008: 6). Burada, göbek bölümü aslan başı şeklinde olan bir halka bulunmaktadır (Çal ve Çal, 2008: 6). Batı dünyasında aslanın kapı tokmağı olarak kullanıldığına yönelik erken döneme ait başka bir örnek ise British Müzesi'nde bulunan 5. yüzyıla ait fildişinden yapılmış bir eserde, Hz. İsa'nın boş mezarını bekleyen askerlerin yer aldığı açık mezar kapısının üzerindeki aslan başlı tokmaktır (Köşklü, 2012:124). Anadolu'da aslana farklı anlamlar yüklenmiş olarak çok farklı alanlarda karşımıza çıkan erken örnekleri, Neolitik Döneme kadar uzanmasına karşın, bir tokmağın ya da halkanın aynalığı olarak kullanılmış erken erken örneklerine ise İstanbul ve Konya Arkeoloji müzelerinde rastlanılmaktadır. Roma (Fot.1a,b,c) ve Bizans (Fot.2a) dönemlerine tarihlendirilen[3] aslan şeklinde aynalıkları olan bu örnekler, ele alınan örneklerden farklı tipte olsalar bile, ilk örneklerin temsilcileri olmalarından dolayı dikkat çekmektedirler. Geç Roma Dönemi'ne tarihlendirilen bu örneklerle, yakın benzerlik gösteren bir tokmağa, Girne'deki bir otelde de rastlanılmıştır (Fot.3).

Fotoğraf 1a,b,c: İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden Geç Roma Dönemi'ne ait aslan başı şeklinde aynalık örnekleri (Karahan ve Dökmeci, 2010:22)

Fotoğraf:2a Fotoğraf:2b Temmuz 2023 Fotoğraf 3

Fotoğraf 2a,b: Konya Arkeoloji Müzesi Roma Dönemi'ne ait aslan başı şeklinde aynalık (Karahan ve Dökmeci, 2010:22) **Fotoğraf 3**: Girne'den kapı tokmağı (Özkıyıkcı, 2021:15,48)

[3] Müzenin teşhir salonunda yer alan eser, Roma Çağı'na tarihlendirilmiş olmasına karşın, yer aldığı kaynaklarda eser, Geç Bizans Dönemi'ne tarihlendirilmiştir. İlgili yayın için bk.(Karahan ve Dökmeci,2010: 22).

Batılılaşmayla beraber, 19. yüzyıl ve sonrasında, Osmanlının batı kültürünün etkisine girmesiyle başta aslan başı şeklindeki tokmaklar olmak üzere, farklı forma sahip Avrupa üretimi tokmaklar ya ithal edilmiş ya da kalıpları alınarak yerel atölyelerde üretilerek, Anadolu'nun hemen her bölgesinde yaygın bir şekilde kullanılmışlardır.[4]

Özellikle yurt dışında fazla örneğiyle karşılaşılan cepheden verilen aslan başı şeklindeki aynalıklara (Köşklü, 2012: 119-133), Türkiye'nin diğer kıyı bölgelerinde olduğu gibi araştırma yapılan ilçelerde de rastlanılmıştır. Milas'ta 3, Marmaris'te ise iki örneği bulunan bu örneklerden biri demir, diğer dördü ise pirinçten döküm tekniğiyle şekillendirilmiştir. Ortalama ölçüleri, 15,5 x 9 ile 17,5x 9 cm arasında değişen aynalıklarda, aslan başları, cepheden tasvir edilmiş olup tokmak görevini kapalı olan ağızlarına geçirilmiş olan U şeklindeki halkalar yerine getirir. Yeleleri belirgin olan aslanlardan iki tanesinin başında birer taç yer almaktadır (Fot.4a, 6). Taçlı olan aslanların halkaları, yukarı doğru daralan U şeklinde bir düzenleme göstermektedir.

Fotoğraf 4 a,b,c: Milas ilçesi Belediye Sokakta No: 11' yer alan Hacı Ali Konağı, Avlu Giriş kapıları üzerindeki aslan başı şeklinde aynalığı olan tokmaklar

Başında taç olan örnekler, boyut olarak daha büyük yapılmış ve tokmaklarının yüzeyi, diğerlerinden farklı olarak bitkisel örgelerle tezyin edilmiştir. Çene altına denk gelen kısımları üçgen şeklinde tasarlanmış olan bu gruptaki aynalıklardan Marmaris Kale Mahallesi 26.Sokak. No: 51'de bulunan (Fot.6) aynalığın, benzer bazı örneklerde olduğu gibi daha sonra bir kapı dürbünü takılarak kullanımı güncellenmiştir (Fot.10b,11, 12,13,15,16).

[4]Tarihi süreç içerisinde aslan figürünün farklı alanlarda kullanımına yönelik ayrıntılı bilgi için bk. (Meral, 2003; Köşklü, 2012).

Fotoğraf:5 Fotoğraf:6

Fotoğraf 5: Marmaris Kale Mahallesi Barbaros Sokak No:19. **Fotoğraf 6:** Marmaris Kale Mah.26.soak No: 51

Batı kültüründe yaygın bir kullanımı olan bu formdaki aynalıklara (Fot. 7,8), ağırlıklı olarak Trakya Akdeniz ve Ege Bölgesi'nde rastlanılmasına karşın, Türkiye'nin diğer bölgelerinde de kullanılmış oldukları, müze ve koleksiyoncular ile antika eşya satıcılarında bulunan çok sayıdaki örnekten anlaşılmaktadır (Fot.9-16).

Fotoğraf: 7 Fotoğraf: 8

Fotoğraf 7,8: Roma ve Siena'dan ayna bölümü aslan başı şeklinde olan tokmaklar (Köşklü, 2012:130,131)

Fotoğraf: 9 Fotoğraf: 10a Fotoğraf: 10b

[**Fotoğraf 9: İzmir/ Alaçatı** (Karahan ve Dökmeci 2010:24), **Fotoğraf 10a**: Antalya-Akseki Sarıhacılar Etnografya Müzesi, **Fotoğraf 10b:** Antalya Ormana Özturan Cad. No:8 (Kılıç, 2020: 371,372)]

Fotoğraf: 11 Fortoğraf: 12 Fotoğraf: 13

[**Fotoğraf 11**: Kayseri-Germir (Tali,2008: 183) , **Fotoğraf 12**: Ayvalık (Efe,2019:66), **Fotoğraf 13**: Malatya (İskenderoğlu, 2009: 57)]

Fotoğraf: 14a Fotoğraf: 14 b Fotoğraf: 15 Fotoğraf: 16

[**Fotoğraf 14a,b**: Mardin (Ekinci,2019: 96), **Fotoğraf 15:** Edirne (Sarıca, 2019:1044), **Fotoğraf 16:** Girne (Özkıyıkcı, 2021:46)]

1.2. Kartal Şeklinde Olanlar

Anadolu'nun farklı bölgelerinde çok sayıda örneğine rastlanılan kartal şeklinde gövde yapısına sahip tokmak ve halkaya, araştırma yapılan ilçelerde, sadece iki örneğine rastlanmıştır. Antikacılardan alınarak Tepe Mahallesi Kapurcuk Marmaris Kültür ve Gastronomi Evi'nde koruma altına alınan bu tokmaklar, 17x10 cm ölçülerinde döküm tekniğiyle demirden yapılmışlardır. Kartalların başları sola dönük ve kanatları iki yana açık pozisyonda verilmiştir. Kanat ve göğüs kısmındaki tüylerin kabarık verilmiş olması, aynalıklara hareketlilik ve doğallık sağlamasına karşılık, kuyruğu oluşturan teleklerin, akantus yaprağı şeklinde ve gövdeye oranla biraz uzun yapılmış olması, doğallıklarına gölge düşürmüştür. Benzer kalıpların kullanıldığı tokmaklarda kartallar, gövdeyle kuyruğu birbirinden ayıran kanatların altından başlayıp aşağıya doğru devam eden üst kısmı burgulu kıvrımlı U şeklindeki bir halkanın bağlı olduğu düz bir silme üzerine konmuş şekilde verilmiştir (Fot.17,18). Bu şekildeki aynalıklara ve benzer kalıpların kullanıldığı örneklere; Antalya (Fot.19) İzmir (Fot. 20), Gaziantep (Fot.21,22) Kayseri (Fot.23) ve Malatya (Fot.24) gibi farklı illerde de rastlanılmıştır.

Fotoğraf:17 Fotoğraf:18

Fotoğraf 17,18: Marmaris İlçesi Kapurcuk Kültür ve Gastronomi Evi Tepe Mahallesi 43.Sok. No:28/A

Fotoğraf:19 Fotoğraf:20 Fotoğraf:21

Fotoğraf 19: Antalya-Akseki Sarıhacılar Etnografya Müzesi (Kılıç, 2020:372)
Fotoğraf 20: İzmir/Alaçatı (Karahan ve Dökmeci, 2010: 25, **Fotoğraf 21:** Gaziantep, (Özkıyıkcı, 2021:47)

Fotoğraf: 22 Fotoğraf:23 Fotoğraf: 24

Fotoğraf 22: Gaziantep Bakırcılar Çarşısı'ndan, **Fotoğraf 23**: Kayseri (Birdevrim,1997:75)
Fotoğraf 24: Darende Özel Somuncu Baba ve Hulûsi Efendi Müzesi

2. Göbek Bölümü İnsan Yüzü Şeklindeki Olan Tokmaklar

2.1. Nemes Başlıklı Mısırlı Erkek Başı Şeklinde Olan

Ayna bölümü figürlü tokmaklar arasında en ilginç tiplerden biri olan bu tipteki aynalıklardan, sadece bir örneğe rastlanılmıştır (Fot.25). Tokmak,

Marmaris Kale Mahallesi 39. Sokak No: 26'da yer almaktadır. 10x12 cm ölçülerinde olan eser, bronzdan döküm tekniği ile şekillendirilmiştir. Tokmağı mevcut olmayan aynalık, firavunlar dönemi geleneksel nemes başlıklı erkek başı şeklinde yapılmıştır (URL-1), (Fot.26). Dudaklar şişkin, gözler açık ve göz bebeği belirtilmiş olarak tasvir edilmiştir. Nemes, kulakların arkasından aşağıya doğru sarkmaktadır. Benzer örneklerden U şeklindeki bir tokmağın, çenenin iki yanındaki çıkıntılara takılmış olduğu anlaşılmaktadır. El şeklindeki tokmaklar ile ayna bölümü aslan ve kadın yüzü şeklindeki tokmaklar gibi bu tipteki tokmaklarında batıdan ithal edildiği düşünülmektedir (Ataoğuz Çal, 2008:235). Diğer tokmak örneklerine nazaran daha az karşılaşılan bu tipteki tokmakların benzerlerine; Antalya (Fot. 27), Hatay (Fot. 28), Ayvalık (Fot. 29) ve Gaziantep (Fot. 30) gibi Türkiye'nin farklı bölgelerinde de rastlamak mümkündür.

Fotoğraf:25

Fotoğraf: 26

Fotoğraf 25: Marmaris Kale Mahallesi 39. Sokak No: 26, **Fotoğraf 26**: Nemes başlıklı genç bir erkek tasviri (URL-1)

Fotoğraf: 27

Fotoğraf: 28

Fotoğraf: 29

Fotoğraf:30

Fotoğraf 27: Antalya Sarıhacılar Etnografya Müzesi (Kılıç, 2020,371), **Fotoğraf 28:Hatay**, (Çal, 2001: 177, 354), **Fotoğraf 29:** Ayvalık(Karahan-Dökmeci, 2010: 26), **Fotoğraf 30:** Gaziantep Bakırcılar Çarşısından

2.2. Dionysos /Ariadne Başı Şeklinde Olanlar

Bu tipteki tokmakların adlandırılmasında konu hakkında yapılan çalışmalarda aynalığı oluşturan mitolojik figürün kimliği tam olarak

belirlenemediğinden olsa gerek, Medusa[5] (Birdevrim 1997: 70, 71, Res.30), Artemis'in başı (Çal ve Çal, 2008: 70), bereket tanrıçası Demeter (Kılıç, 2020:360) gibi farklı tanımlamaların yapıldığı görülmüştür. Aşağıda verilen görsellerde de görüleceği üzere, aynalıktaki mitolojik figür; gerek başındaki asma yapraklarından oluşan tacı olsun, gerekse şakaklarında yer alan üzüm salkımları, Grek mitolojisindeki şarap ve eğlence tanrısı Dionysos (Sarıca, 2019:202), ya da baş betimlemesiyle Dionysos ile benzer özellikler paylaşan eşi Ariadne' yle ilişkilendirilebilir (Fot.31,a,b).

Fotoğraf 31a: (Restore edilmiş Roma fresk tasviri Dionysos ve Ariadne (MS 1-79) (URL-3), **Fotoğraf 31,b**: Ariadne'nin başı, (URL-4)

Tokmaklardaki figürün yüz yapısı, başındaki asma yapraklarından oluşan tacı ve üzüm salkımlarından oluşan baş kısmı, Milet Faustina Hamamı'nın tepidariumundaki su havuzunun kenarında bulunmuş olan Dionysos'un betimlendiği yontu grubundaki (Özgan, 2021:148) Dionysos'un baş yapısıyla yakın benzerlik içerisinde olduğu görülmektedir. Bu benzerlik dikkate alındığında, tokmaktaki figürün, Grek panteonunda önemli bir yere sahip olan Dionysos ile ilişkilendirmek daha doğru olacaktır (Fot.32a,b).

Fotoğraf: 32 a Fotoğraf: 32 b Fotoğraf: 33

Fotoğraf 32 a: Milet Faustina Hamamı'nda bulunan yontu grubundaki Dionysos başından ayrıntı **Fotoğraf 32b:** Milet Faustina Hamamı'nda bulunan yontu grubundaki Dionysos (Özgan,2021:148), **Fotoğraf 33**: Marmaris'ten kapı tokmağı

[5] Medusa başı şeklinde olan kapı tokmakların erken örneklerine, Roma Dönemi'ne ait kapılar üzerinde rastlanılmış olduğu söz konusu kapıların ise Yunan kapılarıyla benzer özellikler taşıdığı belirtilmiştir. Bu kapıların ahşaptan ve genelde iki, bazen üç ya da dört kanatlı oldukları, üzerinde ise Medusa (Çiz.1), kadın ya da erkek başı şeklinde, ince bir işçilik gösteren adeta sanat eseri sayılacak kadar güzel olan tokmakların varlığından söz edilmektedir (Arseven, 1983: 948, 949).

Çizim 1: Eski Yunanlılarda, Medusa aynalıklı bir kapı halkası (Arseven, 1983: 949)

Birçok tokmak gibi bu tokmağın da batıdan ithal edilerek Anadolu'ya getirtildiği belirtilmektedir(Ataoğuz Çal, 2008:235). Muğla'da ayna bolümü aslan başı şeklinde olanlardan sonra en fazla karşılaşılan bu tipten, dört adet tespit edilmiştir. Bunlardan ikisi aynı kapı üzerinde olmak üzere üçü Menteşe'de (Fot. 34a,b, Fot.35), bir tanesi de Kapurcuk Marmaris Kültür ve Gastronomi Evi'nde bulunmakatadır (Fot. 36).

Ortalama 18x10 cm ölçülerinde olan aynalar, döküm olup bronzdan yapılmışlardır. Tokmak olarak değerlendirilen halkası, kulak hizasında ayna ile bağlantısı yapılmıştır. Yaprak şeklinde olan U şeklindeki halkanın kolları ortada oval bir madalyon ile birleştirilmiştir. Menteşe ilçesi Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sokak No: 7'de bulunan tokmağın oval madalyon, diğerlerinden farklı olarak cepheden verilmiş kabartma bir aslan başı ile haeketlendirilmiştir (Fot. 35). Anadolu genelinde yaygın bir kullanımı olmayan örneklerine; Kayseri (Birdevrim, 1997:76), Antalya (Fot. 37),(Ayık,2019:72) Kırklareli, (Fot.38) Tekirdağ (Fot.39), Tire Kent Müzesi'nde (Fot.40), Bucada'da (Ayık,2019:114), Cunda Adası (Fot. 41a,b,c) ve İzmir'de (Fot. 42) olduğu gibi daha çok Trakya ve Ege Bölgesi'ndeki şehirlerde rastlanmaktadır.

Fotoğraf: 34a

Fotoğraf:34b

Fotoğraf 34a: Menteşe Emir Beyazıt Mahallesi Havvaana Sok.No:13, **Fotoğraf 34b**: Menteşe Emir Beyazıt Mahallesi Havvaana Sok.No:13

Fotoğraf: 35

Fotoğraf: 36

Fotoğraf 35: Menteşe Emir Beyazıt Mahallesi Üçler Sok. No:7, **Fotoğraf 36:** Marmaris Kapurcuk Kültür ve Gastronomi Evi Tepe Mahallesi 43.Sok. No:28/A

Fotoğraf 37

Fotoğraf 38

Fotoğraf 39

Fotoğraf 40

Fotoğraf: 41a

Fotoğraf: 41b

Fotoğraf: 41c

Fotoğraf: 42

[**Fotoğraf 37:** Antalya (Karahan-Dökmeci, 2010:26), **Fotoğraf 38:** Kırklareli (Sarıca, 2019,202), **Fotoğraf 39:** Tekirdağ (Çal, H.- Çal,Ö. 2008,70), **Fotoğraf 40:** Tire Kent Müzesi (URL-2) **Fotoğraf 41a,b:** Ayvalık (Ataoğuz Çal, 2008, 240); **Fotoğraf 41c:** Ayvalık (Efe, F.2019:66), **Fotoğraf 42:** İzmir (Olaş, 2019: 22)]

Fotoğraf 43: Gaziantep bakırcılar çarşısından el ve nemes başlıklı aynalıklı tokmak örneği

3. Değerlendirme ve Sonuç

Son yüzyıla kadar özellikle geleneksel tarzda inşa edilmiş avlulu müstakil konutların kapılarında sıklıkla karşılaşılan haberleşme araçlarından olan tokmaklar, gerek işlevsellikleri gerekse birbirinden ilginç ve farklı tipleriyle dikkatleri üzerine çekmişlerdir. Kültürel değerlerin birer parçası olan bu tokmaklar, yatay mimariyle inşa edilmiş konutların yerini, dikey mimariyle inşa edilmiş çok katlı, apartman ve gökdelenlere bırakmasıyla beraber, evlerin kapılarını süsleyen kapı elemanları da değişmeye başlamıştır. Bu değişim ve dönüşümden maalesef en fazla etkilenenlerin başında ise eskinin haber verme araçlarından biri olan kapı tokmak ve halkaları olmuştur. Türkiye'nin önemli turizm merkezlerinden biri olan Muğla'nın Marmaris, Milas ve Menteşe ilçelerinde 2017-2018 yıllarında yapılan saha araştırmalarında tespit edilen tokmaklardan, göbek bölümü figürlü olanların irdelendiği bu çalışmada; aslan, kadın ve nemes başlıklı ile kartal şeklinde olmak üzere farklı şekilde tasarlanmış 12 tokmak ele alınmıştır. İncelenen 12 örnekten Kapurcuk Kültür ve Gastronomi Evi'nde olan örnekler hariç, diğerleri in-situ durumda olduklarından, laboratuvar ortamında arkeometrik analizleri yapılamamıştır. Bu yüzden malzeme bilgileri, ilgili yayınlarda çağdaşı oldukları düşünülen benzer örnekler dikkate alınarak yapılmaya çalışılmıştır.

Demirden yapılmış üç örnek dışında bronz ve pirinç malzemeden yapılmış olan eserlerin ekseriyeti döküm tekniğinde yapılmış olup kapıyla bağlantıları vida ile sağlanmıştır. Ortalama ölçüleri 10X18 cm arasında değişen tokmakların üzerlerinde usta ismi ya da tarih gibi bir bilginin tespit edilemediği için kesin bir tarih vermekten kaçınılmıştır. Zira taşınabilir olduklarından, ait olduğu bir yapının kapısından alınıp çok sonraları başka bir kapıda yeniden kullanılmış olabilecekleri ihtimaline karşın, salt kapısı üzerinde bulunduğu yapının tarihi dikkate alınarak bir tarihlendirmede bulunulmaktan da kaçınılmıştır. Avrupa menşeli bu tokmakların tarihlendirmelerinde başka bir sorun ise kalıpları alınarak yapılmış olduklarından, çok sonraki bir dönemde yeniden yapılmış olmaları ihtimal dâhilinde olduğundan, stil kritiği yapılarak tarihlendirmeyi de uygun

görmedik. Ancak el şeklinde yapılmış kapı tokmaklarının Anadolu'da en erken örneklerinin XIX. yüzyıldan önceye gitmediği dikkate alındığında (Çal, 2004: 217), bunların da bu yüzyıl ve sonrasına ait oldukları düşünülebilir.

Romanın önemli bir şehri olan Pompei yakınındaki Boscoreal'de bulunan bir evin duvar resminde, ağzında halka tutan aslan başlı bir göbeğin olması, aslan başı şeklinde olanların, kapısında yer aldıkları yapıların koruyuculuğunu yaptığına inanıldığı, günümüze kadar gelen örneklerden de bu geleneğin sürdürüldüğü belirtilmektedir (Köşklü,2012:124). Güç sembolizmine ve koruyucu özellikleri olduğuna inanılan aslan başlı örneklerin haricinde, yine caydırıcı özelliğiyle öne çıkan Medusa ile hâkimiyeti, iyiliği, özgürlük ve yiğitlik ile koruyucu ruhu, ölümsüzlük ve şans sembolü olarak düşünülen kartal, yüzyıllar boyunca kültürlerin içinde varlığını sürdürmüştür (Çoban, 2015:57,59).

Tanzimat'la birlikte Avrupa'ya açılmanın hız kazanmasıyla, Avrupa menşeli birçok üründe olduğu gibi farklı tip ve formdaki kapı tokmakların da ilgi çekmesi üzerine, aynı yüzyılda ithal edilerek (Çal, 1999: 275 vd.) sonraki dönemlerde de kullanılmışlardır. Yoğun ilgi görmeleri üzerine, kalıpları çıkarılan tokmakların üretimleri, yerel atölyelerde de yapılmıştır (Çal, 1999: 278). Akdeniz, Batı Anadolu ve Trakya Bölgesi'nde yaygın bir kullanımı olan bu türden tokmakların, yerel atölyelerde de üretilmiş olması, onlara erişimi kolaylaştırdığından, Anadolu'nun birçok ilinde benzerlerine rastlanılmasında etkili olmuştur.

Ele alınan örnekler, malzeme, yapım ve tipoloji açısından Türkiye'nin farklı bölgelerinde olan kapı tokmaklarıyla benzer özellikler paylaşırlar. Türkiye'nin geneline olduğu gibi, Muğla'da da göbek bölümü figürlü olan tokmaklar arasında aslan ve kadın başı şeklinde olanlar, sayıca daha fazla olup bunlardan özellikle aslan başı şeklinde olanlardan bazılarına sonradan birer kapı dürbünü takılarak, yeniden kullanılmışlardır (Fot. 6,10b,11,12,13,15,16).

Geleneksel plan anlayışında yapılmış birçok evin ya avlu ya da bizzat evin giriş kapısında, sıkça karşılaşılan bir zamanların gözde haberleşme araçlarından tokmaklar, işlevleri yanı sıra, ait oldukları dönemin estetik değerlerini ve temsil ettikleri kültürü anlamada da katkı sunarlar. Ekseriyetle kartal, aslan, kadın ve erkek başı ile pagan inancında önemli bir yeri olan Dionysos' (Bakkhos) başı şeklinde olan aynalıkların; işlevsel ve dekoratif bir öğe olarak kullanılmalarının ötesinde, kapısı üzerinde bulundukları evi, kötülüklerden korumaya yönelik mistik bir yönlerinin de olduğu düşünülmektedir. Ancak; günümüzde özellikle eskisi gibi önemsenmemelerinden dolayı, ne yazık ki büyük bir bölümü, olmaları gereken yerde değil ya hiç pahasına hurdacılara satılmakta ya da dikkat çekici özelliklerinden dolayı otantik eşyaların onarılıp satıldığı çarşılarda (Fot. 43), semt pazarlarında veyahut tarihi ve kültürel değerleri dikkate alınarak, satın alma veya hibe yoluyla müze ve koleksiyonerlerin vitrinlerinde teşhir edilmektedirler (URL-2). Tek başına bir işlevi olamayan

tokmağı, işlevsel kılan üzerinde yer aldığı kapı ve düzeneğin olduğu dikkate alındığında, ait olduğu yerden alınmış olan bir tokmağın, dalından koparılmış bir çiçeğe benzetilerek hurdaya dönüştüğü de belirtilmektedir (Özgen, 2018: 91).

Geçmişe ait kültürün bir parçası olan ve sayıları her geçen gün azalmakta olan kapı tokmaklarından, kaybolma riski taşıyanların bulunduğu yerlerinden alınarak koruma altına alınmaları için çalışmalar gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akurgal, E. (1995). *Anadolu uygarlıkları.* İstanbul: Net Turistik Yayınları.

Arseven, C. (1983). *Sanat ansiklopedisi*. C. 3, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ataoğuz Çal, Ö. (2008). Ali Bey Adası (Ayvalık) kapı halka ve tokmakları. *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 225-241.

Ayık, Y.(2019). *Kapıların iletişimi: Göstergebilimsel çözümleme.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi.

Birdevrim, A.(1997). *Anadolu kapı tokmakları ve bu formlardan yola çıkarak çağdaş seramik öneriler*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çoban, İ. (2015). Türk ikonografisinde kartal motifi ve çağdaş Türk resmine yansımaları. *İdil*, 4(16), 57-80.

Collins, A. (2019). *Göbekli tepe ve tanrıların doğuşu*. (çev.: Leyla Tonguç Basmacı)ü İstanbul: Alfa Yayınları.

Çal, H. (2001). Hatay kapı halkaları ve tokmakları. *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri*, C.1, 173-188, Ankara.

Çal, H.- Çal, Ö. (2008). *Trakya bölgesi kapı tokmakları ve çekecekleri*. Ankara: Atatürk Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Efe, M. (2019). *Geleneksel Ayvalık konut mimarisinde kapı ve kapı tokmaklarının tipolojisi.* İzmir: İzmir Demokrasi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ekinci, E. (2019). *Geleneksel Mardin evlerinde kapı tokmakları ve halkaları*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Erhat, A.(1984). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İskenderoğlu, L. (2009). Malatya evlerinin kapı tokmakları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 1(1), 47-60.

Karahan, O.-Dökmeci, V. (2010). Kapı tokmakları. *Mimar,* 35, 22-26.

Kılıç, S. (2020). Akseki Sarı Hacılar, İbradı, ormana geleneksel sivil mimarlık konutlarındaki kapı tokmakları ve kapı halkaları. *Antalya Kitabı Antalya'da Doğa ve Medeniyet 3*, (ed.: Bedia Koçakoğlu - Diren Çakılcı), 357-375, Antalya: Antalya Büyükşehir Belediyesi.

Köşklü Z. (2012). İtalya örnekleriyle aslan başı kapı tokmakları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* 28, 119-133.

Mansel, A. M. (1988). *Ege ve Yunan tarihi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Meral, K. (2003). *İonia bölgesi aslanları.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Olaş, N. (2019). *Muğla (Menteşe), Milas ve Marmaris evlerinde bulunan kapı tokmakları.* Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özgan, R. (2021). Dionysos ikonografisi ışığında dört yontu başının değerlendirilmesi. *Arkhaia Anatolika Anadolu Arkeolojisi Araştırmaları Dergisi*, 4, 140-162.

Özgen, M. (2018). Geleneksel Tokat evlerinde kapı tokmakları. *Motif Akademi Halkbilimleri Dergisi*, 11(21), 87-104.

Özkıyıkcı, S. (2021). *Kapı tokmaklarının incelenmesi ve baskı resme yansımaları.* Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sarıca, A. (2019) Payitaht Edirne'de geleneksel kapı halkaları ve tokmakları. *Route Educational and Social Science Journal*, 6(7), 1036-1053.

Sarıca, A. (2019). Kırklareli yöresinde kullanılan kapı tokmakları. *ZfWT*, 11 (3), 197-208.

Schmidt, K. (2002) Göbeklitepe. *Arkeo Atlas,* 1, 74-75.

Tali,Ş. (2008). Germir evlerinin giriş kapıları üzerine tipolojik bir araştırma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 21, 165-185.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://tekstilbilgi.net/antik-misir-kiyafetleri.html/antik-misir-kiyafetleri-8, (Erişim: 06.03.2024).

URL-2: https://www.youtube.com/watch?v=4piqRLBkPig (Erişim: 04.03.2024).

URL-3: https://learning-history.com/greek-god-dionysos/ (Erişim: 20.03.2024).

URL-4:https://www.gettyimages.com/detail/illustration/ariadne-classical-deities-and-mythological-royalty-free-illustration/1176637214?adppopup=true (Erişim: 20.03.2024).

Extended Summary

This study focuses on the escutcheons (back plates) of door knockers and rings, specifically those with figural designs, identified during fieldwork conducted in the Menteşe district of Muğla city center and the Milas and Marmaris districts between 2017 and 2018. A total of 12 artifacts were selected for the research. Among these artifacts, most of which are in situ, lion heads are the most prevalent, with 5 examples, followed by Dionysus heads with 4 examples. Two examples featuring eagle designs and one depicting a male head with a Nemes headdress were also analyzed, supplemented by images of similar examples found both domestically and internationally.

Often overshadowing the rings and knockers themselves with their intriguing designs, escutcheons, also known as back plates, are integral parts of door knockers, playing a crucial role in both the functionality and ornamentation of doors. Door knockers, which were commonly found in many homes until the end of the 20th century, have unfortunately succumbed to the changes and transformations brought about by technological advancements, much like many other aspects of life. As these once-popular communication tools have been replaced by multifunctional alternatives, a significant portion of them have

been removed from their original locations and sold for a pittance to scrap dealers or collectors, with only a few being preserved in museums.

The primary objective of this study is to draw attention to door knockers, which were once prominent communication devices, and to advocate for measures to ensure their preservation. Another motivation behind this research is to emphasize that the escutcheon (back plate), contrary to its description in many academic publications, is not the knocker itself but rather the part that connects the knocker to the door.

The artifacts examined in this research were collected during fieldwork. The comparative examples used in the study were compiled from publications on the subject, both from Turkey and abroad. Door knockers, which shed light on the culture of their time, served not only as communication tools but also as decorative objects that enhanced the appearance of the doors they adorned. These elements, which reflect the artistic vision and lifestyle of the period, are believed to provide insights into the social status of the homeowner based on their simplicity or grandeur. Some are even thought to possess a mystical aspect, protecting the house from evil.

With the Tanzimat era, which accelerated the opening up to Europe, various types and forms of door knockers, like many other European-origin products, gained popularity and were imported. Due to the intense interest shown by certain segments of society, in subsequent years, they were either directly imported or locally produced in workshops using molds based on imported designs.

The examined examples share similar characteristics with door knockers found in various regions, both domestically and internationally, in terms of material, construction, and typology. Since door knockers, which were used either in their original form or in stylized versions in almost every region of Anatolia, do not bear any information that could aid in dating, a definitive dating has been avoided. The escutcheons, primarily made of brass, iron, and bronze, were mostly produced using the casting technique, and their connection to the door was usually achieved with screws.

Nowadays, with the proliferation of alternatives to door knockers, which were once used by visitors to announce their presence, they are unfortunately no longer valued. Consequently, a significant portion of them are either purchased for next to nothing by scrap dealers or sold in antique markets and flea markets due to their eye-catching features.

It is imperative that measures be taken to protect door knockers and escutcheons, which are part of our cultural heritage and whose numbers are dwindling, by removing those at risk of disappearing from their current locations and placing them under protection.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Çalışmaya veri sağlayarak katkıda bulunan Nurullah Olaş'a teşekkür ederim./ *I would like to thank Nurullah Olaş for contributing to the study by providing data.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında 2018 yılında hazırlananmış olan *"Muğla* (*Menteşe), Milas ve Marmaris Evlerinde Bulunan Kapı Tokmakları"* adlı yüksek lisans tezi ve 18-19 Eylül 2021 yılında Kıbrıs İlim Üniversitesi'nin ev sahipliğinde düzenlenen Altıncı Uluslararası Ekonomi ve Sosyal Bilimler Konferansı'nda online sunulan "*Marmaris ve Milas İlçelerinde Yer Alan Figürlü Kapı Tokmakları ve Aynalardan Örnekler*" adlı tam metni yayımlanmamış sözlü sunumun, genişletilerek yeniden değerlendirilmesiyle hazırlanmıştır./*This study was prepared by expanding and evaluating the master's thesis titled" Knochers Found in the Houses of Muğla(Menteşe), Milas and Marmaris" prepared in the Department of Art History of the Social Sciences Institute of Van Yüzüncü Yıl University in 2018 and the oral presentation titled "Examples of Figured Door Knockers and Hubs in the Districts of Marmaris and Milas" presented online at the Sixth International Conference on Economics and Social Sciences hosted by Cyprus Science University on 18-19 September 2021.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.07.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 05.03.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1563342
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 671-690.

İnceleme Makalesi
Review Article

MİTOLOJİDE AĞAÇ KÜLTÜ VE SİNEMAYA YANSIMASI: AVATAR FİLMİ ÖRNEĞİ

♦

THE CULT OF TREE IN THE MYTHOLOGY AND ITS REFLECTION TO CINEMA: THE CASE OF AVATAR MOVIE

Eren GÖNÜL*

ÖZ: İnsanoğlu ilk ortaya çıktığı andan itibaren, açıklayamadığı her türlü deneyime bir anlam katmaya çalışmış, anlam veremediği olaylara ise bir kutsallık atfetmiştir. Mitoloji de bu şekilde ortaya çıkarak hem eski hem de yeni toplumların inanç ve yaşayış sistemlerini oluşturmuştur. Bu etkiyi en fazla yaratan öğelerden birisi de "ağaç"tır ve farklı toplumlar tarafından değişik formlarda tasvir edilmiştir. "Hayat ağacı, kutsal ağaç, evrenin direği" gibi anlamlara sahip olan "ağaç", mitolojik bir varlık olarak günümüzde modern sanatların en çok ilham aldığı kaynaklar arasındadır. 2009 yılında vizyona giren Avatar filmi de "kutsal ağaç" inancına atıfta bulunan bir yapıttır. Türk mitolojisinde de önemli bir yere sahip olan "hayat ağacı" ile Avatar filminde bahsedilen halk olan Navilerin kutsal ağacı "Eywa"nın benzerliği dikkat çekicidir. Filmde aynı zamanda Türk kültürüne ait birçok öğe ile de karşılaşmak mümkündür. Bu çalışmanın temel amacı, ağaç kültünün dünya kültürlerinde sahip olduğu önemine değinerek, Avatar filmindeki "kutsal ağacı" simgeleyen Eywa'nın özellikle Türk mitolojisindeki şekliyle karşılaştırılmasıdır. Elde edilen bulgular, diğer kültürlerle karşılaştırıldığında ağacın Türk kültüründe efsanevi ve gerçek ağaç olarak birçok isme sahip olduğu göstermiş ve Eywa'nın da bu kutsal ağaçlara oldukça benzediği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, Sinema, Ağaç Kültü, Avatar Filmi, Türk Kültürü

ABSTRACT: *Since the first appearance of human being, the mandkind has tried to add meaning to any kind of experience that he could not explain and attributed a holiness to the events that he could not make sense. Mythology also emerged in this way, affecting belief and living systems of both old and new societies. One of the most creating elements of this effect is the "tree" and it is depicted in different forms y different societies. The "tree" which has meanings like "tree of life, sacred tree, pillar to the universe", is one of the most inspired sources for modern art today as a mythological being. The Avatar Movie, which entered the vision in 2009, is a work citing to the belief of "sacred tree". The resemblance of the "tree of life" which has an important place in Turkish mythology and the holy tree "Eywa" of Navis, the people mentioned in Avatar movie, is remarkable. It is also possible to encounter many items belonging to Turkish culture at the same time. The main purpose of this study is to compare Eywa, the "sacred tree" in Avatar movie with its form in Turkish mythology emphasizing the importance of the cult of tree in world cultures. When compared with other cultures, the findings show that the tree has many names as legendary and real trees in Turkish culture, and Eywa is quite similar to these sacred trees.*

Keywords: *Mythology, Cinema, The Cult of Tree, Avatar Movie, Turkish Culture*

* Dr. Öğr. Üyesi-Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Didim Meslek Yüksekokulu Seyahat, Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü/Aydın-erengonul@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4668-5490)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Fizyolojik olarak diğer canlı türlerinden düşünme, hayal etme, rüya görme gibi özellikleriyle ayrılan insan, aynı zamanda soyutlayabilme özelliğine de sahiptir. Söz konusu hayal ürünü imgeler çeşitli zamanlarda büyük efsanelere dönüşmüştür. Bu hikâyeler destan, masal, mitoloji olarak önümüze gelmiştir. Yeryüzündeki her toplumun kendine has özelliklerinin başlıca kaynağı mitolojidir. Mitoloji, bir bakıma yaşadığımız yer küreyi algılama sistemi ve bu algılamayı sistemleşmiş hale getiren dünya görüşüdür (Ulutürk, 2012: 867).

İlk insanın ortaya çıkmasından itibaren, insanoğlu bulunduğu çevrede gördüğü, yaşadığı her deneyime bir anlam katmaya çalışmış, çeşitli varlıkları kutsal saymış ve bu varlıklar için farklı coğrafyalarda değişik ritüeller geliştirmiştir. Bu ritüeller zamanla yazıya, dine ve sanata etki ederek günümüze kadar ulaşmış ve kaynağını mitolojiden alan önemli eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Özellikle doğa olaylarını yorumlamada zorlanan ilk toplumlar, bunların kaynağını doğaüstü güçlere dayandırmış ve bu doğaüstü varlıklara ulaşmanın yollarını çeşitli şekillerde aramaya başlamışlardır. Yağmurun yağması, şimşeklerin çakması, rüzgâr ve güneş gibi bu doğa olaylarının kaynağının gökyüzünde olmasına inanarak, buradaki güce ulaşmak için hemen her toplum yerden göğe uzanan bir varlığı köprü olarak kullanmıştır. Dünya kültürlerinde ve mitolojilerinde birçok hikâyeye konu olmuş bu varlık "ağaç"tır. Yeryüzündeki her insan topluluğu "servi, meşe, incir, zeytin, şeftali" gibi birçok ağaç türüne mitolojik olarak "hayat ağacı, kutsal ağaç, kozmik ağaç, mayıs ağacı, evrenin direği" ya da semavi dinlerde görülen "cennet ağacı, bilgi ağacı" gibi çeşitli anlamlar yükleyerek onları kutsal saymıştır. Bu kutsal ağaçlar kimi zaman kökleri yerin altında dalları gökyüzünde, bazen tam tersi olarak kökleri gökyüzünde dalları ise bir saçak gibi evreni saran veya düz bir direk gibi gökyüzüne ulaşan değişik şekillerde tasvir edilmişlerdir.

Toplumların ortak değerlerinden ortaya çıkmış olan bu gibi mitolojik öğeler sadece ilkel toplumları değil aynı zamanda modern çağ insanını da etkilemiştir. Günümüz insanı da tıpkı eski çağların toplumları gibi açıklayamadığı çeşitli kavramların anlamını mitolojide aramış ve bu düşüncelerini sanat eserleri yardımıyla anlatmaya çalışmıştır. İlk insanın kayaların üzerinde yaptığı resimler, bugün aynı şekilde ya bir vazonun ya da bir tuvalin üzerine resmedilmiştir. Yaşadığımız çağın en önemli modern kültür aracı olan sinema da diğer sanat dalları gibi toplumun ortak değerlerine vurgu yapan mitolojiden yararlanma yoluna gitmiştir. Sinemada mitoloji ya mitolojik bir hikâye anlatılarak doğrudan ya da bazı hikâyelerin arasına mitolojik kavramlar serpiştirilerek dolaylı olarak anlatılmıştır. Vizyona girdiği 2009 yılında büyük ses getiren Avatar filmi de ilk bakışta iyi ile kötünün savaşının anlatıldığı bir film olmasına rağmen içinde barındırdığı mitolojik öğeler ile de önemli bir yapıttır. Özellikle, mitolojide

kutsal sayılan "hayat ağacı veya kozmik ağaç" bu filmde tüm yaşamın ruhunu temsil eden "Eywa" olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin ana karakterlerini oluşturan Naviler ise bu ruhu korumaya çalışan yerli halktır. Bu yerli halkın kültürel yapısı incelendiğinde ise Türk mitolojisi ve kültürüne olan benzerliği dikkat çekmektedir. Çalışma, bütün bu benzerlikler içerisinde ağaç kültü üzerine odaklanmakta ve filmdeki kutsal ağaç Eywa'nın özellikle Türk mitolojisindeki benzerliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Ağaç Sembolizmi

Uygarlık tarihi boyunca insanoğlu, kutsallık atfettiği her bir varlığın yazı, dil, sanat ve din gibi aracılar vasıtasıyla günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Kutsal görülen bu varlıklar arasında "ağacın" ayrıcalıklı bir konumu olduğu söylenebilir. Çünkü yer kürede en geri kalmış toplumlardan gelişmiş kültürlere kadar ağaç, kutsal görülmüş ve değişik anlamlar kazanmıştır. Bu durum ağaçlar üzerine farklı inançların, mit ve efsanelerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanarak önemli semboller arasına girmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2012: 2).

Yeryüzünde neredeyse her toplumda yaygın bir biçimde kullanılan, kimi zaman benzer kimi zaman da farklı sembolik anlamlara sahip olan ağaç, insanoğlunun öz benliğini bulduğu bir öğe konumunda olmuştur. Ruhun dışarıya yansıması simgeleyen ağaç sembolizmi, bu özelliğiyle dinler tarihinde olduğu kadar, mitolojik hikayeler ile sanatın farklı alanlarında da yoğun olarak kullanılmıştır. Ağacın farklı alanlardaki kullanımının temel nedeni olarak ise görünüşü ve yapısı gösterilebilir. Çünkü ağaç da tıpkı insan gibi sürekli boy atmak ve meyve vereceği zamanın özlemiyle gelişimini tamamlamak gayretindedir (Ağaç ve Sakarya, 2015: 3).

Ağaçlar çoğunlukla dinsel bir oluşumu ve tanrısallığı simgeleyen, ruhsal anlamda insanlık için çoğunlukla şimdiki ve öteki dünyanın hayatını ve kutsallığıyla ilgili bir form oluşturan sembollerdir (Yılmaz, 2012: 1). Dünyadaki inanç sistemlerine bakıldığında ağacın tanrı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Dolayısıyla ağaç tanrının yeryüzündeki sembolü konumundadır. Bu inançla gelişen insanoğlu da hayatı boyunca ağacı kutsal görmüş, ona yakın olmaya çalışmıştır. Diğer taraftan ağacın fiziksel görüntüsündeki dönemsel değişiklikler de (sonbaharda kuruması ve baharda tekrar yeşermesi gibi) insan hayatındaki yaşam evreleriyle eş görülmüştür. Ağaç, çağlar boyunca gerek meyvesi gerekse de çiçeği ile hayatın her anında önemli bir yere sahip olmuş ve bu yüzden de ona karşı olan ilgi her daim artmıştır (Belli, 1982: 237).

Ağaç sembolizmi, inanç sistemleri ve efsanelerde dünya, evren, hayat ve kutsallıkla ilişkilendirilmiştir (Öztürk Ateş, 2012: 12). Yoğun bir şekilde kullanılan "hayat ağacı", semavi dinler için cennette bulunurken, mitolojilerde ise dünyanın merkezindedir. Ölümsüzlüğü elde edemeyen insanoğlu, çareyi öteki dünyada yeniden dirilmekte ve ölümsüz bir ruha inanmakta bulmuş ve bunun sembolü olarak da hayat ağacı motifini kullanmıştır (Erbek, 1986).

Hayat ağacına atfedilen çeşitli fiziksel özellikler de söz konusudur. Öncelikle kök, gövde ve dallarıyla tüm âlemi birbirine bağlamaktadır. Buna göre kökleri cehenneme, gövdesi yeryüzüne ve dalları da cennete uzanır. Ayrıca hayat ağacı dünyanın en büyük ağacıdır ve kimi zaman baş aşağı olarak tasvir edilir. Kökleri gökyüzüne ulaşan hayat ağacı dallarıyla tüm yeryüzünü saran bir güneş gibidir (Ağaç ve Sakarya, 2015; Eliade, 2014; Öztürk Ateş, 2012).

Dünya Kültürlerinde Ağaç Kültü

Dinler tarihinde, halk inanışlarında, mistisizmde ve çeşitli sanat dallarında kutsal ağaçlara ve sembollere rastlanmaktadır. İlkel dinsel inanışlarda ağaç, sürekli kendini yenilemekte ve bu özelliğiyle "kutsal gücü" temsil etmektedir (Eliade, 2014: 296). Ayrıca ağaç, dünya kültürlerinde bolluk, bereket, sağlık, ölümsüzlük, şans ve doğurganlığın sembolü olarak kullanılmıştır. Kutsal yaratıcı güç ile iletişim de yine ağaç ile olmuştur. Bunların yanı sıra yağmurun yağması ve durması, ay tutulması, güneşin doğması gibi çeşitli doğa olaylarının oluşumuyla hayvanların üremesi ve kadınların kolay doğum yapması gibi fizyolojik hadiseler ağaç kültüyle ilişkilendirilmiştir (Ağaç ve Sakarya, 2015: 3). Ağacın kışın yaprağını dökmesi ve baharda yeniden yeşererek canlanması insanoğlundaki ölüm korkusunu azaltmada umut olmuştur. Bu özelliğiyle ölüm ve doğum arasında bir bağ kurması insan hayatındaki önemli konumunu işaret eder (Yılmaz, 2012: 1).

Farklı kaynaklarda dünya ağacı, kozmik ağaç, evren ağacı ve hayat ağacı olarak anılan ağaç kültü her ne kadar benzer özellikleri ifade etse de, farklı kültürlerde değişik formlarda tasvir edilmektedir. İster hayat ağacı isterse de kozmik ağaç olarak tasvir edilsin her ikisi de hayatın sürekliliğini, gerçek ve bir düzene sahip olduğunu sembolize etmektedir. Dolayısıyla her ağaç tasviri aslında aynı şeyi anlatmaktadır: dünyanın kutsallığı, doğurganlık ve süreklilik, yaratılış, verimlilik ve ölümsüzlük (Ağaç ve Sakarya, 2015: 4). Hakkında en fazla mit ve efsane üretilen ise "hayat ağacı" olmuş ve yeryüzündeki her toplumda ve inanç sistemlerinde ağaç kültünün en temel sembolü haline gelmiştir (Yılmaz, 2012: 3).

Dünyadaki farklı toplumlar tarafından zengin bir inanışla kabul edilen ağacın, bu kültürlerdeki önemini ortaya koymak için ağacın sahip olduğu anlamları göz önünde bulundurmak ve bu anlamların toplumlardaki yansımalarını karşılıklı olarak incelemek gerekmektedir. Bu amaçla, kutsal görünen ağacın en ayrıcalıklı özelliği olan üç katlı âlemi birleştirmesi yani kozmik ağaç olarak tanımlanması dünya kültürleri içerisinde karşılaştırılması gereken bir konudur. Kozmik ağaç, dağ veya kutsal mekânlar gibi merkezi bir simgecilik kavramı içinde ele alınmalıdır (Arslan, 2014: 60).

Her ne kadar dünya kültürlerinde farklı hayat ağacı tasvirlerine yer verilse de, ağacın cinsi toplumlarda farklılık göstermektedir (Erbek, 1986). Yapılan tasvirlerde kimi zaman tek bir ağaç kimi zaman da birden fazla ağaç

türü hayat ağacı olarak adlandırılmıştır. Hayat ağacı olarak tanımlanan bu ağaçlar arasında özellikle zeytin, incir, asma, çam, elma, kayın ve meşe ön plana çıkmaktadır. Bu farklılığın temelinde ise her toplumun çevresinde en çok hangi ağaç türü varsa onu kutsal olarak görmeleri yatmaktadır. Çünkü insanoğlu kendisine maddi ve manevi katkı sunan her ağaca minnet duymuş ve saygı göstermiştir (Öztürk Ateş, 2012: 19).

Hayat ağacıyla ilgili en eski inanışlara MÖ. 3. Binyıldan itibaren Aşağı Mezopotamya'da rastlanılır. Sümerlerde bitkinin (ağaç) yaşam ve ölüm arasındaki döngünün bir sembolü olduğuna dair inanış vardır. Bunun yanında hayat ağacı, Sümerlerden başka Asur, Babil, Hurri, Hitit, Frig ve Urartu gibi kültürlerde de hem kutsal görülmüş hem de mimari öğelerde bir motif olarak kullanılmıştır. Ayrıca çeşitli tapınma sahnelerinde ana öğe unsuru konumundadır. Hayat ağacı sembolünün ilk kullanıldığı yerlerden biri olan Sümer mitolojisinin yaratılış efsanesinde kutsal ağaç motifi yer almaktadır ve bu ağaç yaşamı ve bereketi sembolize eder. Sümer mitolojisinin önemli kahramanları arasında yer alan Etana da çocuk sahibi olmak için bu bitkiyi aramaya başlamış, ancak onu bulmasına rağmen sonucunu görmeden ölmüştür (Yılmaz, 2012: 1).

"Kiskanu", Babil'de betimlenen ilk kutsal ağaçlardan biridir ve kozmolojik bir anlam ifade eder. Bu ağaç tasvir edilirken etrafında mutlaka farklı gök cisimleri bulunmaktadır ve bu da kutsal ağacın kozmik değerini ortaya koymaktadır (Eliade, 2014). Asurlularda, tanrı hayat ağacında tecelli etmektedir. Bir Asur kabartmasında tanrı, bir ağaçtan çıkıyormuş gibi tasvir edilmiş ve sadece gövdesinin üst tarafı betimlenmiştir. Yanında su akmakta olan bu ağacın yapraklarını bir keçi yemektedir. Bir başka Asur belgesinde ise İştar, hayat ağacı tanrıçası olarak betimlenmektedir. Asurlularda hayat ağacı, hâkimiyeti simgeleyen ve devleti tam manasıyla kapsayan, onun hayatta kalmasını sağlayan bir güçtür. Asurlularda da diğer pek çok kültürde görüldüğü gibi hayat ağacı tanrılar ve insanlar arasında bir köprü pozisyonundadır (Öztekin, 2008: 44).

Eski dinlerde tanrı ile hayat ağacı arasında bir bağ kurulmaktadır. Eski Yunan ve Romalılara göre her ağaç bir tanrıyla özdeşleştirilmektedir. Örneğin "defne" Apollon, "meşe" ise Zeus'un ağaçlarıdır (Ergun, 2004: 16). Meşe ağacının bir özelliği de Zeus'un sembollerinden olan yıldırımı en çok çeken ağaç olmasıdır. Bu da Zeus'un neden meşe ağacıyla özdeşleştirildiğini daha iyi anlatmaktadır. Prometheus, ilk insanlık ateşini yakarken de meşe ağacını kullanmıştır (Eliade, 2014: 97).

Türk mitolojisinde ağaç, "hayat ağacı" olarak görülmekte ve "göğün direği", "gök ağacı", "Demir ağaç" "Bay-Terek" ve "Bay-kavak" gibi farklı isimlerde adlandırılmaktaydı (Ögel, 2014: 217-219). Yerle göğü birbirine bağlayan hayat ağacı Kayra Han tarafından dikilmiş ve dünya ile birlikte yaratılmıştır. Gökyüzünü dallarıyla ayakta tutmakta ve kökleriyle yer altı okyanusuna ulaşmaktadır. Dokuz dallıdır ve Türklerin dokuz boyu bu dallardan türemiştir. Umay Ana, bu kutsal ağacın sahibidir ve yeryüzüne

inerken kullandığı araçtır. Gökyüzüne ulaşan dallarından biri güneşe biri de aya varmaktadır (Karakurt, 2011: 219).

Hayat ağacı, yerkürenin merkezini temsil etmektedir. Yer altını, yer üstünü ve gökyüzünü birleştirip, kutsal bir tepeden yükselerek cennete ulaştığına inanılmaktaydı. Hayat ağacının en önemli özelliklerinden biri de meyvesiz olmasıdır. Ancak bu durum besleme özelliği olmadığı anlamına gelmemektedir. Aksine dalları aracılığıyla öz suyunu doğaya verip onu besler ve bu özelliği ile de "yaşam ve ölümü" simgelemektedir. Bir türlü çocuk sahibi olamayan kadınlar gövdesinin dibinde ona yalvarıp besleyici ve bereket getirici özelliğinden yararlanmaya çalışmaktadırlar. Mezar başlarına dikilen ağaçlar da, ölülerin ruhunu ona teslim etmek, öbür dünyadaki koruyuculuğuna sığınmak içindir.

Uygur, Oğuz ve Kıpçak gibi eski Türk kavimlerinde ağaç, türemeyi sağlayan bir olgu olarak önem kazanmıştır. Türklerdeki en önemli ağaç "kayın" ağacıdır ve ana soyuna işaret etmektedir. Bu yüzden kayın ormanı kutsal sayılmaktadır. Orta Asya'nın ve Sibirya'nın birçok bölgesinde "ağaç ruhu" inancı vardır. Altay Türklerinin bir inancına göre, doğum tanrıçası Umay, insan soyu türerken gökten iki kayın ağacı ile yere inmiştir (Çoruhlu, 2000: 178) . Günümüzde de evlilikle kurulan akrabalık bağlarında bu inanışların etkisini görmek mümkündür. Örneğin evlenmiş çiftlerin anneleri "kayın-ana", erkek kardeşleri "kayın-birader" olarak adlandırılmaktadır. Türkler için kayın gibi önemli olan diğer ağaçlar ise kavak, meşe, çınar, söğüt, çam, ardıç ve karaağaçtır. İğde ve karaağaç Anadolu'nun birçok yerinde nazardan korunmak için de kullanılmaktadır (Mirzaoğlu-Sıvacı, 2005: 38).

Hayat ağacının bütün bu kutsal değerlerine karşın Türkler ona tapmamaktadırlar. Ağaç herhangi bir şekilde kendisinden bir şey beklenen yaratıcı bir varlık olarak görülmediği için ona dua edilmemektedir. Hayat ağacı sadece yerle göğü birleştirdiği için Tanrı'ya en yakın olan canlıdır. Kökleri yer altından gelip, dalları ile gökyüzüne ulaştığı için insanı da Tanrı'ya ulaştırmaktadır. Ünlü Türk destanlarından olan Manas Destanı'nda Kanıkey oğlu Semetey'i korumak için hayat ağacı "Bayterek"e seslenmektedir ve bu da aslında Kanıkey'in Tanrı'ya yalvarmasını göstermektedir. Hayat ağacı göğün direği gibidir. "Tanrının bıraktığı ağaç" da denilen bu direk, Tatarlarda "Demir Kazık" olarak adlandırılırdı. Kırsal kesimlerde ise "Er" veya "Baba" denilmekteydi. Uygur ve Yakut Türklerinde de, gök ile yeri birleştiren bu ağaç, hayat vermekteydi. Kutup Yıldızı yön gösteren, insanı kaybolmaktan kurtaran ve yerini hiç değiştirmeyerek insanoğlunun onu bulmasını sağlayan bir semboldür. Hayat ağacı bu bütünlüğün merkezidir. Tanrılara ulaşma, göğe çıkma veya öbür dünyaya geçiş hep bu direk veya ağaç vasıtasıyla olmaktadır (Ögel, 2014: 222-231). Hayat ağacı aynı zamanda Türk Kültürü'nde çadırın simgesidir. Bazen yer kürenin tam ortasında, bazen de "yurt"un merkezinde yer alarak her daim denge kuran ve ayakta tutandır. Türk çadırları dünyayı tasvir edecek biçimde gök kubbe şeklinde yapılmıştır ve aynı zamanda aileyi koruma amacı vardır. Nasıl ki Dünya'nın direği hayat ağacıdır, çadırın ortasındaki

direk de o ailenin ağacı olarak kabul edilmektedir. Oğuz Kağan destanında, Oğuz Kağan *"Gök çadırımız, güneş de bayrağımız olsun"* demektedir (Ögel, 2014: 213).

Anadolu halk inancında, bir cennet ağacı olan Tuba'da her insan için bir yaprak bulunmaktadır. Bu yaprak kişi ölmeden kırk gün önce düşer ve düşerken başkasının yapraklarına değerse, o yaprak sahibinin kulakları çınlamaktadır (Ağaç ve Sakarya, 2015: 7). Hayat ağacı olarak kabul edilen ağaçlardan biri de servidir. Servinin tüm mevsimlerde yeşil ve güzel kokulu olması ve aynı zamanda gökyüzüne doğru uzanması, bu ağacı kutsal bir varlığa dönüştürmüştür (Erbek, 1986). Türklerin ve Amerikan Kızılderililerinin zaman zaman birbirleriyle akraba olarak gösterilmelerinin kaynağı daha çok inanç ve yaşayış sistemine dayandırılmaktadır. Her iki kültürde, insan-doğa ilişkileri birbirine benzemektedir. Bu benzerlik yeryüzü ile gökyüzünü birleştiren dünya ağacı kavramında da kendini göstermektedir. Amerikan Kızılderililerinde de dünya ağacına "kozmik direk" adı verilmektedir (Hultkrantz, 1980, akt. Yetim, 2007: 32).

Japon inanç sisteminde hayat ağacı "şeftali ağacı" olarak betimlenmektedir. Bu ağacın kötü ruhları kovma özelliği vardır. Japon yaratılış mitinde gökteki ruhlar kadını ve erkeği yaratmış daha sonra da kadın ve erkeğin birleşmesinden yer, deniz, ağaç, mevsimler ve hayvanların ruhları oluşmuşlardır. Kötü ruhları yaratan kadından kaçmak isteyen erkek, şeftali ağacının dibine saklanmış ve şeftaliler de erkeği kötü ruhlardan korumuşlardır (Öztekin, 2008: 34).

Çin inanç sisteminde her ağacın bir ruhu vardır ve bu ruh çeşitli hayvanlarla betimlenmektedir. Bu yüzden bir ağaç kesildiğinde, ruhunun hayvan bedeninde kaçıp gittiğine inanılmaktadır (Frazer, 2004: 75). Çin mitolojisinde "Kien-Mou (dikili ağaç)" olarak adlandırılan kutsal ağaç, evrenin merkezinden yükselmektedir ve devletin merkezi de buradadır. Dokuz göğün dokuz pınar ile buluştuğu yer de burasıdır. Bu kozmik ağaç, Altay ve Kuzey Avrupa inanç sistemlerinde dünyayı taşıyan ve "Evrenin Ekseni (Axis Mundi)" olarak direğe benzetilen ağaçtır (Eliade, 2014: 296). Bazı Çin efsanelerinde dut ağacından da bahsedilmektedir. İki Çin kralının dut ağacı kovuğunda (song-klung) yaşadıklarından söz edilmektedir. Bu ağacın bulunduğu yerde bir kült merkezi oluşturulmuştur ve kral yağmur yağması için kendi gövdesini böyle bir yere sunmaktadır (Gürsoy, 2012: 50) . Çin'de halen uygulanmakta olan eski bir geleneğe göre ölen kişilerin ruhlarını güçlü tutmak ve bedenlerini çürümekten kurtarmak için mezarların üzerine ağaç dikilmektedir. Ayrıca Çin'de bazı köylerin girişlerinde kutsal olduğuna inanılan koruyucu bir ağaç bulunmaktadır (Öztekin, 2008: 56).

Sasani Pers (İran) geleneğinde yerde biten hayat ve yenilenme ağacı ile onun gökteki ilk örneği inanışı vardır. Yerde biten bu ağacın adı "Haoma" veya "Sarı Hom" olup evreni yenileyen ve ölümsüzlüğü sağlayan bir özelliğe sahiptir (Eliade, 2014: 289). İran yaratılış efsanesinde üç ağaç önemlidir.

Bunlardan ilki bütün tohumların ağacıdır ve dünya okyanusunun ortasından yükselmektedir. Kökünde dal olmayan bu ağacın suyu tatlıdır ve kabuğu, dikeni yoktur. İkinci ağaç olan "Gaokerena" ise birincinin etrafında yaratılmış ve yaşlıları gençleştiren, ölüleri dirilten bir ölümsüzlük ağacıdır. Üçüncü ve son ağaç ise ilk insan olan Gayomart öldükten sonra ortaya çıkmıştır. Gayomart ölünce tohumlarını doğaya salmış ve organlarından sekiz metal oluşmuş ve altın olanından kırk beş yapraklı bir ağaç büyüyerek her yıl ondan bir çift insan türemiştir (Campbell, 2003).

Macar mitolojisinde "Vilagfa" veya "Eletfa" olarak geçen hayat ağacı, Türk Mitolojisi'ndeki ağaca benzer özellikler göstermektedir. Ancak ağacın şekli ile ilgili çok fazla detay yoktur. Adı her ne kadar Macarca olsa da motifi Ural-Altay tarzına aittir. Macar inanışına göre, transa geçen şaman bu ağaca tırmanarak gökyüzüne ulaşmaktadır (Karakurt, 2011: 219).

İskandinav mitolojisinde "Yggdrasil" değişik zamanlarda atlarla, kuşlarla ve kaplanlarla tasvir edilen kozmik bir ağaçtır. Kökleri, yerin en derin noktalarına kadar ulaşmaktadır ve bu yerde devlerin krallığı ve cehennem bulunmaktadır (Eliade, 2014: 277). Bir diğer adı da "dünya ağacı" olan Yggdrasil dokuz dünyayı dallarıyla sararak birbirine bağlar. Bu ağacın en üstünde kutsal atfedilen "Vedrfolnir" adındaki kartal bulunmaktadır. Burası aynı zamanda bu kartalın tüm evreni gözlemlediği yerdir. Odin, Yggdrasil'in dallarında runların (runik yazıların) sırrını öğrenebilmek için dokuz geceyi asılı durarak geçirmiştir. Kutsal ağaç Yggdrasil, çoğunlukla bolluk ve bereketi, sonsuz bilgiyi, yeniden doğuşu ve uzun yaşamı simgelemektedir. Kutsal ağacın, her biri farklı kaynaklardan su alıp beslenen üç kökü ve bütün yeryüzünü örten dokuz dalı vardır. Bu üç kökten biri Asgard'ın (Asyalıların Yurdu) hemen altındadır. Tıpkı Türk Mitolojisi'ndeki dünya ağacının "hayat suyu" gibi, Yggdrasil'in kökleri altında da kutsal su bulunmaktadır (Uslu, 2016: 150).

Budizm, ağaçlar etrafında gelişmiş bir inanç sistemidir. Bu dinin kurucusu Buda'yı annesi ağaçlar arasında bir ağacın dalını sımsıkı tutarak doğurmuştur. Buda da yirmi dokuz yaşında bir incir ağacının altına oturarak kırk dokuzuncu gün tam aydınlığa yani Nirvana'ya ulaşmış ve seksen yaşında yine bir ağacın altında can vermiştir. Budizm'de Budalık mertebesine ulaşmak için "Bodhi" ağacının altına oturarak düşünceye dalmak gerekmektedir. Beşinci yedi günlük sürenin sonunda ise bir incir ağacının altına geçilmekte ve toplamda iki yüz on yedi ağaç dibinde oturularak Budalığa erişilmektedir. Budalığa erişen kimseye kötü ruhların secde ettiğine inanılmaktadır. Budizm'deki Bodhi ağacı dünyanın merkezindedir ve üç âlemi birbirine bağlamaktadır. Altında oturan kişinin bütün dileğinin yerine getirildiğine inanılmaktadır. Bazı Budist metinlerinde "Suçatı", "Sujata" ve "İncir Ağacı" olarak geçmektedir. Budizm'de Bodhi ağacından başka aydınlanma ağacı olarak kabul gören "Cevher" ağacı da önemli mitolojik bir ağaçtır (Öztekin, 2008: 55).

Hint mitolojisinde kozmos, "Asvattha" adlı kökleri göğe uzanırken, dalları tüm dünyayı saran ve baş aşağı durmuş dev bir ağaç olarak tasvir edilmektedir. Kozmik ağaç sadece evreni değil insanlığın yeryüzündeki durumunu ifade eder. Yaprakları ilahiler olarak anılır ve dalları da serpilerek her yana yayılır. Ağacın köklerinden kesilmesi, insanın kozmos ile duyularından ayrılması ve eylemlerinin meyvelerinden uzaklaşması anlamına gelmektedir. Hinduizm'de ağaç, dünyanın ekseni olarak düşünülmektedir. İnanışa göre en önemli üç tanrı olan yaratıcı Brahma, koruyucu Vişnu ve yıkıcı güç olan Şiva, hayat ağacının üç dalı olarak betimlenmektedirler. Hinduizmde hayat ağacı, ölümsüzlük suyu olarak da bilinen; bolluk ve refah getiren; bilginin kaynağı ve mutluluk verici bir içecek olarak tasvir edilen "Soma"nın da kaynağıdır. Hint geleneğinde kıtalar daireler şeklinde düşünülmekte ve her bir dairenin tam ortasında da kozmik bir ağaç bulunmaktadır (Eliade, 2014: 292).

Yahudilikteki hayat ağacının formu, dünya geleneklerindekinden biraz daha farklıdır. Diğer dünya kültürlerinde hayat ağacı çoğunlukla bereket, ölümsüzlük, canlılık, gençlik vb. özelliklere sahiptir. Fakat Yahudilik'te hayat ağacı sadece belirtilen bu özelliklere sahip olmayıp insanı yeryüzünde sınava tabi tutan ve böylece tüm insanlığın kaderini belirleyen bir öneme sahiptir. Hayat ağacı ölümsüzlüğün kaynağıdır, fakat ona ulaşmak da bir o kadar zordur. Yahudi inanışında hayat ağacı kökleri gökyüzüne, dalları ise yeryüzüne uzanmakta ve tüm yeryüzünün üzerinde bir gölge sağlayan ve en az on beş bin değişik tadı bulunan bir ağaçtır. Bu ağaç o kadar büyüktür ki, bir insanın onun çevresini dolaşması için tam beş yüz yıla ihtiyacı vardır. Bahsi geçen ağacın köklerinin altından tüm yeryüzünü suladıktan sonra Aden bahçesindeki Pişon, Gihon, Fırat ve Dicle nehirleriyle bir araya gelen bir su akmaktadır. Bir inanışa göre de bu dört nehir kaynağını hayat ağacından almaktadırlar (Öztekin, 2008: 68). Yahudi inancında cennetin ortasında "bilgi ağacı" bulunmaktadır ve Tanrı, Âdem'e bu ağacın meyvelerinden yemeyi yasaklamıştır (Eliade, 2014: 286). Yahudi inancına göre kutsal olan ağaçlardan biri de "meşe"dir. Lübnan'da bulunan "Erz" ağaçlarının da Tanrı tarafından dikildiğine inanılmaktadır. Akasya ve zeytin ağacının da Yahudi inancında kutsal olduğu kabul edilmektedir (Öztekin, 2008: 64).

Diğer kültürlerde olduğu gibi Hristiyan inancında da yer ile göğü birbirine bağlayan bir hayat ağacı sembolünden söz edilmektedir. Ortaçağ Alman Hristiyan geleneğinde yer alan bir bilmecede de kökleri cehennemde olan ve tepesi tanrının tahtına kadar uzanan bir bilmece sorulmaktadır. Bu ağaç Hristiyanlar için dünyanın merkezi anlamındadır. Hristiyanlıkta hayat ağacının, hayat otu olarak da tasvir edildiği görülmektedir. Avrupa'daki bazı kültürlerde hayat otu, yeniden dirilişin simgesidir. Bir efsanede ölümsüzlük isteyen Hz Süleyman, Saba kraliçesinden yardım ister. Kraliçe kayaların arasındaki bir ottan söz eder ve Hz Süleyman otu ararken elinde sözü edilen otu tutan yaşlı bir adam görür. Hz Süleyman yaşlı adamdan otu ister ve adam da otu memnuniyetle verir. Çünkü otu elinde tuttuğu sürece ölememektedir.

Bu ot ölümsüzlük verirken, insanı gençleştirememektedir (Eliade, 2014: 290). İncil'e göre ise on iki havari bir yere giderken sürekli olarak kötü ruhları uzak tutmak için yanlarında bir asa ve çarık bulundurmuşlardır. İnanca göre taşıdıkları asa, hayat ağacını sembolize etmektedir (Öztekin, 2008: 79). Markos inciline (4:31-32) göre ise tanrının sureti hayat ağacına benzemektedir.

Hıristiyan inancında hayat ağacı, mayıs ağacı, haç ve cennette Hz. Âdem ve Havva'ya yasaklanan ağaç gibi değişik şekillerde betimlenmiştir. Özellikle Hz. Âdem ve Havva'ya meyvelerinin yenmesi yasaklanmış ve Eski Ahit'te de ismiyle belirtilmiş cennet ağacı, hayat ağacıdır. Ancak Hristiyan inancına göre en önemli ağaç, Hz İsa'nın çarmıha gerildiği ağaç ile bu ağacın kökenini oluşturan cennetteki hayat ağacı ve iyiliği-kötülüğü bilme ağacıdır (Öztekin, 2008: 68). Haç, Hristiyanlığın temel sembollerinden biridir ve Hristiyanlık öncesi dönemlerde de yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Hz. İsa çarmıha gerildikten sonra, Hristiyanları diğer dinlere mensup kişilerden ayıran bir simge durumuna gelmiştir. Haç, hayat ağacı ile özdeştir. Çünkü haçın yapımında kullanılan ağacın, Aden bahçesindeki hayat ağacı olduğuna inanılmaktadır (Eliade, 2014: 287). Hristiyan inancındaki haç, yerden göğe kadar uzanan bir ağaç olarak düşünülmekte ve ölümsüz bir bitki olarak yer ve göğün merkezinde yükselmektedir. Bu özelliğiyle toprağın dayanağı ve evrenin desteğidir. Hristiyan ilahilerinde de kutsal haç için, "evreni kutsallaştıran ağaç" şeklinde dualar edilmektedir (Eliade, 1992: 54).

Ağaç, İslam kültüründe büyük bir önem taşımaktadır. Kuran-ı Kerim'de "şecer", "şecere" kelimesi olarak yirmi altı yerde geçmektedir ve hem ağaç hem de bitki anlamında kullanılmaktadır. Kuran-ı Kerim'de incir, zeytin, üzüm, nar, hurma gibi ağaçlar da anılmakta olup zeytin ve incir ağacı üzerine yemin edilmektedir. Ağacın genel anlamda ilahi bir gücü vardır ve ağaç olmadan yaşanılamayacağına vurgu yapılmıştır (Öztürk Ateş, 2012: 59). İslam inancında hayat ağacı farklı isimlerle anılmaktadır. Buna göre Tuba ağacı, Sidre ağacı ve cennetteki yasak ağaç şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar içinde Tuba ve Sidre ağacı, hayat ağacı olarak çok zengin anlamlara sahip olmuştur. Cennetteki yasak ağaç ise, İslam inancında ağaç sembolizminde önemli bir yer edinmiştir. Ancak Kur'an-ı Kerim'de bu ağaca herhangi bir isim verilmediği görülmektedir. Kutsal kitaba göre Allah, Hava ile Adem'in cennete yerleşmelerini, her şeyden istedikleri kadar yemelerini ancak bir ağaca kesinlikle yaklaşmamalarını emretmiştir. Dolayısıyla Kur'an-ı Kerim'de ilk insanın sınavı bir hayat ağacı vasıtasıyla olmuştur. Ancak ilk insan şeytana uyarak bu emri dinlememiş ve yasağı çiğnemiştir. İslam kültürüne göre "yasak ağaç" , Allah'ın getirmiş olduğu bir sınırdır. Bununla birlikte Tuba ağacı ise İslam inancında tam olarak bir hayat ağacı formuyla karşımıza çıkar. Kur'an'da Rad Suresinin 31 ve 32. ayetlerinde geçen Tuba ağacı, "iyilik, güzellik, huzur ve en hayırlı" anlamlarına gelmektedir (Tanyu, 1988: 458-459). Fahrettin Razi'nin tefsirinde "Tuba" sözcüğüyle ilgili üç farklı görüş yer almaktadır. Bunlardan ilki Tubanın cennette bulunan bir ağaçla ilgili olduğudur. Ayrıca Hz. Peygamber'in bu

ağaç hakkında "*Tuba cennette bir ağaçtır. Onu Allah kendi eliyle dikmiştir. O ziynetler ve güzel elbiseler bitirir (meyve gibi verir). Dalları ise cennet duvarlarının gerisinden bile görünür"* dediği rivayet edilmektedir. İkinci görüşe göre Tuba "göz aydınlığı, sevinç, hayranlık duyulan güzel hayat onlarındır" anlamına gelmektedir. Son olarak da Tuba, "cennet" sözcüğünün Habeş'çe karşılığıdır (Razi, 1999, akt. Ağaç ve Sakarya, 2015: 8).

Avatar Filminde Kutsal Ağaç Kültü

Sinema, hayal gücüne dayalı konuları ele aldığı için mitoloji ile benzer özellikler taşımaktadır. Sinema da tıpkı mitoloji gibi insan ile ilgili her türlü gerçeği sorgular ve ona anlam katmaya çalışır. Günümüzde de varlığını sürdürmeyi başaran mitler, toplumun evrimleşerek gelişmesi sürecinde de önemli bir detay noktası olmuştur. Bu yüzden sinema da mitolojinin kendisini yeniden üretmeye çalıştığı yerlerden birisi konumundadır. Bugünün mitolojik öğeleri daha çok ideolojiktir ve sinemanın ürettiği mitler, iktidarı elinde tutanların düşünce yapısını ortaya koymaktadır. Buradaki amaç kitlelerin bilinçaltını kontrol altında tutarak sistemin devamlılığını sağlamaktır. Günümüzün sanatsal etkinlikleri iktidara sahip olanlar tarafından hem ideolojik yeniden üretim hem de haz kültürünün yaygınlaştırılması için kullanılmaktadır (Çoban, 2009: 1).

Modernleşmenin bir sonucu olarak toplum içerisinde bilinen sosyalleşme kavramlarında çok fazla değişiklik yaşanarak yeni bir zaman ve mekân algısı oluşmaya başlamış, bu da davranış biçimlerinin gelişmesine neden olmuştur. Sinema da bu değişimi daha geniş kitlelere ulaştıran bir araç konumundadır. Walter Benjamin, bu değişimi ilk analiz eden kişilerden birisidir. O'na göre sinemanın farkı, toplumsal değişimi sağlamadaki gücünün diğer sanat türlerine göre daha büyük olmasıdır (Bilici, 2007: 141).

Geniş bir yelpazeye hitap eden sinemanın hedefi kitlelerin bilinçaltına ulaşmaktır. Mitlerin buradaki rolü ise, tüm insanlığın ortak değerlerinden beslenmesi olup etki alanına girişi kolaylaştırmasıdır. Sinema ve mitolojinin bir arada olduğu yapıtlarda genellikle mevcut anlayışın düşünce sisteminin dışına çıkılmamaktadır. Özellikle Hollywood filmlerinde sıra dışı yaklaşımlara pek yer verilmemektedir. Çünkü amaç hiçbir zaman sistemin dışına çıkmamaktır. Bu yüzden, mitolojiyi sadece geçmiş dönemdeki olayları, kahramanlıkları hikâye gibi anlatan bir olgu olarak değil, güçlülerin popüler kültürü şekillendirmek için kullandıkları bir araç olarak görmek gerekmektedir (Ormanlı, 2015: 227).

Avatar, Hint mitolojine göre tanrıların yeryüzüne inerken girmiş oldukları çeşitli şekillerdir. Bu tanrılardan en çok bilineni, yeryüzüne çeşitli insan ve hayvan figürleriyle inen Vishnu'dur (bkz. Şekil 1.) (Erdem ve Sayılgan, 2011: 121).

Şekil 1. Tanrı Vişnu (URL-1)

Kelimenin kökeni Sanskrit dilinde "ermek, ulaşmak" anlamına gelen "tri" fiili ile "aşağıya" anlamına gelen "ava" ön ekinin birleşmesidir ve ", aşağı inme, alçalma" anlamlarına gelmektedir (Kutlutürk, 2015: 144). Bu bağlamda Avatar filminin adının, Hint mitolojisinden geldiği anlaşılmaktadır. Tanrı Vişnu (Şekil 1.) ve Avatar-Jake (Şekil 2.)'ın benzerliği dikkat çekicidir.

2009 yılında vizyona giren ve James Camaron'ın yazıp yönettiği "Avatar" filmi hem kullanılan görsel efektler hem de hikâyesi ile önemli bir izleyici kitlesi elde etmiştir. İki milyar dolarlık hasılatıyla tüm zamanların en çok gelir getiren filmi olmuştur. James Camaron aslında filmin senaryosunu yazmaya 1994 yılında başlamış, ancak o dönemin teknolojik alt yapısının yeterli olmamasından dolayı uzun süre beklemek zorunda kalmıştır (Erdem ve Sayılgan, 2011).

Film, Yunan mitolojisinde de bahsedilen Pandora isimli bir yerde geçmektedir. Mitolojiye göre Zeus, Prometheus'un cennetteki ateşi çalmasından sonra intikam almak istemiş ve yeryüzünün ilk kadını olan Pandora'yı da Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a vermiştir. Pandora'ya da hiçbir şekilde açmamasını tembihleyerek bir kutu hediye etmiştir. Fakat Pandora kutunun içindekini merak etmiş ve onu açmıştır. Bu anda kutunun içindeki bütün kötülükler yeryüzüne yayılmış ve kutuda sadece umut kalmıştır.

Avatar filmi 2154 yılında geçmektedir. İnsanoğlu yeryüzündeki doğal kaynakları bitirdikten sonra Alpha Centauri galaksisinde bulunan bir gezegenin Pandora isimli bir uydusunda değerli bir maden olan Unobtanium bulmuştur. Bu uyduda Navi adı verilen üç metre boyunda, mavi renkli yerel bir halk yaşamaktadır. Tamamen doğa ile uyumlu yaşayan bu halk, hayvanları bile sadece hayatta kalabilmek gibi zorunlu hallerde öldürmektedir. Bu gezegeni ve onun uydusu Pandora'yı bulan insanlar ise, bu topraklara uyum sağlamak için "Avatar Projesi" adını verdikleri bir teknoloji geliştirmişlerdir. Bu teknoloji ile birlikte "Avatar" isimli bir Navi vücudu insan zihniyle kontrol edebilmektedirler (Şahin, 2015: 822).

Avatar kullanıcısı bir bilim adamının ölümünden sonra, görevi istenilen şekilde devam ettirebilecek olan tek kişi ölen bilim adamıyla aynı DNA'ya sahip ikizi eski bir sakat asker olan Jake'dir. Jake'in Avatar (Şekil 2.) bedenine girmesinden sonrasında da film tam anlamıyla başlamış olur. Pandora'da Neytiri adında bir Navi ile tanışır. İlk başta Navi halkı Jake'i bir yabancı olarak görürler ve onu istemezler. Ancak "kutsal ağaç" Eywa'nın tohumları Jake'in Avatar bedeni üzerine konmaya başlayınca bunu bir işaret olarak görürler ve bu da Jake'in Pandora'ya kabul edilmesi anlamına gelmektedir.

Şekil 2. Avatar (Jake). Avatar filminden bir sahne (URL-2).

Bu aşamadan sonra "kurtarıcı karakter" devreye girmiştir. Çünkü Naviler, insanoğlunun Pandora'da maden aramasından ve onların huzurlarını kaçırmalarından rahatsızdırlar. Sonunda Naviler yani Pandoralılar ile insanlar yani dünyalılar savaşmaya başlamışlardır. Kendini yeni bir dünyanın ferdi olarak hisseden Jake ise Navileri dünyalılardan koruyacaktır. Neytiri ve diğer Naviler, insanların ağır silahlarına karşı koyamayıp Omatika adındaki köylerinin yok edilmesine ve kutsal ağacın büyük zarar görmesine engel olamazlar. Bu aşamada Navilerin yapabilecekleri tek şey "hayat ağacı" Eywa'ya sığınmak ve dua etmektir. Kutsal ağaç da edilen dualara karşılık olarak Navilere güç vermiştir. Daha sonra tüm Naviler Jake'in liderliğinde bir araya gelmiş ve verilen kayıplara rağmen savaşı kazanmışlardır. Pandora'ya gelen barış ortamında ve "kutsal ağaç" Eywa'nın altında Jake'in ruhu Avatar'a geçmiş ve tam olarak bir Navi olmuştur (Erdem ve Sayılgan, 2011).

Pandora'da yaşayan Naviler için Eywa (Şekil 3.), kutsal bir ağaç olmaktan öte bir tanrıdır (Bhattacharjee, 2013: 99) ve Pandora'nın tabiat anasıdır. Bütün bedenler ve ruhlar bu kutsal ağaçta toplanmışlardır (Erdem ve Sayılgan, 2011: 122).

Şekil 3. Kutsal Ağaç "Eywa". Avatar filminden bir sahne (URL-3).

Eywa da tıpkı mitolojilerde betimlenen hayat ağacı, kutsal ağaç, dünya ağacı gibi yerle göğü birleştiren ve kozmos yaratan bir ağaçtır. Bu yüzden "kozmos ağacı" olarak da adlandırılabilir. Kökü yerin altında, dalları ise göğe doğru çıkarak yayılmaktadır. Böylelikle dünya kültürlerinde bahsedilen ve üç âlemi birleştiren kutsal ağaca yani "dünyanın direğine" çok benzemektedir. Yaşamın merkezinde yer aldığı için Naviler zamanlarının küçük bir kısmını avlanarak, geri kalanını da bu ağacın dalları arasında eğlenerek geçirirler. Bu halkın, kendisini en güvende hissettiği yer de bu ağaç ve onun dallarının arasıdır. Çünkü Eywa'nın koruyucu bir gücü vardır. Dünya kültürlerinde benzer şekilde, bu kutsal ağaç da tanrıya ulaşmanın bir yoludur. O yüzden Naviler saçlarını bu ağacın dallarına bağlayarak tanrıya ulaşırlar ve dua ederler.

Tartışma ve Sonuç

Mitoloji toplumun değer yargılarından beslenmektedir. Bu yüzden de her toplumda benzer mitolojik öğeler olmasına rağmen, sahip oldukları anlamlar farklılık göstermektedir. Dünya kültürlerinde ağacın çeşitli şekillerde görülmesinin başlıca nedeni de budur. Tablo 1.'de ağaç kültünün dünya kültürlerindeki efsanevi ve gerçek adları bulunmaktadır.

Tablo 1. Dünya Kültürlerinde Efsanevi ve Gerçek Ağaçların Avatar Filmindeki Eywa İle Karşılaştırılmaları

Kültürler	Efsanevi Ağaçlar	Gerçek Ağaçlar	Eywa İle Benzerlikler
Babil	Kiskanu		Kozmik
Yunan-Roma		Meşe, Defne	Tanrısal
İran	Haoma, Gaokerena		Yenileme
Hint	Asvattha		Kozmik
Çin	Kien-Mou	Dut	Kozmik
Japon		Şeftali	Koruma
Türk	Bayağaç, Baydirek, Bayterek, Demirağaç	Servi, Meşe, Kayın, Çam, Kavak, Ardıç, Çınar, İğde, Söğüt, Karaağaç	Kozmik, koruma, hayat, yenileme, dünyanın direği

Amerikan Kızılderili	Kozmik Direk		Kozmik, dünyanın direği
Macar	Vilagfa (Eletfa)		Tanrısal
İskandinav	Yggdrasil		Kozmik, dünyanın direği
Budizm	Bodhi, Cevher	İncir	Tanrısal
Yahudilik	Bilgi Ağacı	Meşe, Erz, Zeytin, Akasya	Koruma
Hristiyanlık		İncir	Dünyanın direği
İslamiyet	Tuba, Sidre	Zeytin, İncir, Servi	Hayat

Tablo 1.'de gösterildiği gibi Türk ve Çin mitolojileri ile Budizm ve İslamiyet gibi dini inanışlarda kutsal ağacın hem efsanevi hem de gerçek ağaçlar olarak isimleri vardır. Amerikan Kızılderililerinde, Yahudilerde ve Yahudilikten sonra ortaya çıkan Hristiyan inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan "hayat ağacı veya kutsal ağaç" formunda mitolojik bir ağaçtan bahsedilmeyip sadece kutsallık atfedilen ağaçların anlamlarına yer verilmiştir. Bunun yanında Japon inancında hayat ağacından söz edilmeyip, yaratılış mitolojisinin merkezinde yer alan şeftali ağacından bahsedilmiştir. Gerçek ağaçlar göz önünde bulundurulduğunda ise en çok kutsal sayılan ağaçların zeytin ve incir olduğu ortaya çıkmıştır. Türk kültüründe ise, diğer kültürler ile kıyaslandığında ağacın, hem efsanevi hem de gerçek ağaç olarak birçok isme sahip olduğu görülmektedir.

Dünya kültürlerindeki ağaçlar ile Avatar filmindeki kutsal ağaç "Eywa"nın benzer taraflarına bakıldığında; çoğunlukla kozmik ve tanrısal özellikler göze çarpmaktadır. Ancak Türk kültüründe birçok ağaca kutsallık atfedilmesinden dolayı, Eywa ile olan benzerlikler diğer kültürlere göre daha fazladır. Navilerin taptıkları bu kutsal ağaç, her ne kadar Kur'an-ı Kerim'de geçen "Tuba Ağacı"nı hatırlatsa da kökenini, çok daha eskilere giden Türk Mitolojisinde aramak gerekmektedir. Pandoralıların kutsal ağacı Eywa, değişik Türk efsanelerinde açık bir şekilde bahsedilen ve yeryüzünü ayakta tutan "hayat ağacı"dır. Naviler, Eywa'nın içinde yaşayan yani o doğanın parçası olan bir halktır. Navilerin ruhları Eywa'nın dalları arasında küçük kuşlar gibi uçuşmaktadırlar. Bu da bize Türk Mitolojisi'nde hayat ağacının dallarında kuşlar gibi uçan ruhları hatırlatmaktadır (Karakurt, 2011: 219).

Kutsal ağaç da canlı olduğu için, ona asla dokunulmaz ve hiçbir yerine zarar verilmez. Bu nedenle insanlarla yaptıkları savaşta, dünyalıların ağır silahlarla onu hedef almaları tesadüf değildir. İnsanların amacı Eywa'yı yok ederek, o kozmosu, doğayı, kısacası Navilerin hayatını sonlandırmaktır. Türk Mitolojisinde de tanrıya ulaştırmasının veya yaşanılan dünyadan öbür dünyaya geçişi sağlamasından dolayı hayat ağacı da sürekli korunmak zorundaydı. Onun yok olması demek hayatın sona ermesi anlamına gelmekteydi. Naviler kadın erkek düşmanla yüz yüzeyken, at üstünde savaşan Türkleri hatırlatmaktadırlar. Hem yerde hem de ata benzeyen uçan

hayvanlarının üzerinde hareket halindeyken her attıklarını vuran bir özelliğe sahiptirler. Kadın erkek birlikte savaşmaları, savaş aleti olarak ok kullanmaları, hayvanları üzerinde silahlarına çok hâkim olmaları; savaşçı özelliklerinin ve savaşma tekniklerinin Türklerle benzer yanlarıdır. Hatta savaşta en büyük yardımcıları olan devasa boyuttaki kuşlar, Türk Mitolojisinde geçen, yavrusu bile deveden büyük olan Huma kuşlarına benzemektedir (Uslu, 2016: 159).

Navilerin inanç sistemi de neredeyse eski Türk inanç sistemiyle aynıdır. Örneğin, Türk Mitolojisinde geçen tanrı Ülgen, Avatar filminde Neytiri'nin babası Eytukan; Ülgen'in eşi Umay ise filmde Moat karakteri olarak geçmektedir. Moat, Eytukan'ın eşi ve yardımcısı olarak Eywa'dan gelen mesajları yorumlama gücüne sahip, öngörüleri kuvvetli ve tüm Navilerin kutsal ağaca toplu dua edecekleri zaman onları yöneten kişidir. Bu özelliği onu Pandora'nın dini lideri yapmaktadır. Navi halkı her ne kadar ilkel bir halk olarak tasvir edilse de aslında eşitlikçi bir düzene sahiptirler. Türk Mitolojisindeki Umay'ın da Avatar'daki Moat'a benzeyen özellikleri bulunmaktadır. O da tabiatın dolayısıyla hayat ağacının tanrıçasıdır ve doğanın verdiği mesajı tüm insanlara ulaştırmakla yükümlüdür. Ülgen'in en büyük yardımcısıdır (Potapov, 1996: 231). Zaten Türk Töresinde de kadının, erkeğinin en büyük yardımcısı konumunda olması Avatar'daki Eytukan-Moat arasındaki ilişki ile birebir örtüşmektedir. Filmde, kadın erkek birlikte yaşamaktadır, dolayısıyla bir ayrımcılıktan söz etmek mümkün değildir. Üstelik bu halkın lideri Eytukan öldüğünde yerine kızı Neytiri geçmiştir. Yani bütün halkın lideri bir kadın olmuştur.

Mitolojide önemli yer tutan her öğe insanlık tarihi boyunca kitleleri kontrol etmek amacıyla kullanılmışlardır. Çünkü mitoloji ait olduğu toplumdan doğmuştur ve o toplumun her kesimini ilgilendirmektedir. Bu özelliğiyle önemli bir kontrol aracıdır. Sanatın her dalında, hitap edilen kitleyi istenildiği şekilde yönlendirmek ve sistem dışına çıkmalarını engellemek için mitolojinin kullanılmasının nedeni de budur. Bu amaçla çekildiğine inanılan *Avatar* filminde de çeşitli mitolojik unsurlar kullanılmakta ve bunlar içerisinde özellikle kutsal ağaç kültüne vurgu yapılmaktadır. Bu özelliğiyle filmde Türk Mitolojisi ön plana çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ağaç, S. - Sakarya, M. (2015). Hayat ağacı sembolizmi. *International Journal of Cultural and Social Studies,* 1, 1-14.

Arslan, S. (2014). Türkler'de ağaç kültü ve hayat ağacı. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi,* 1 (1), 59-71.

Belli, O. (1982). Urartularda hayat ağacı inancı. *Anadolu Araştırmaları,* 8, 237-246.

Bhattacharjee, P. (2013). Humans, humanoids and animals in Eywa: An ecocritical reading of James Camaron's Avatar. *Bhatter Collage Journal of Multidisciplinary Studies,* 3, 99-104.

Bilici, M. V. (2007). Hollywood filmlerinde apokaliptik temalar: Sinema, popüler kültür ve din. *Milel ve Nihal,* 4 (2), 139-161.

Campbell, J. (2003). *Batı mitolojisi tanrının maskeleri.* (çev.: K. Emiroğlu), 3. Baskı, Ankara: İmge Yayınevi.

Çoban, B. (2009). Sinema, mitoloji, ideoloji: sinemaya eleştirel bir bakış. *Medya Eleştirileri 2009: Bilinç Endüstrisinin İktidar ve Siyaset Pratikleri*, (ed.: Z. K. Uslu-C. Bilgili), İstanbul: Beta Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin ana hatları.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. (2014). *Dinler tarihine giriş.* (çev.: L. A. Özcan), 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve simgeler.* (çev.: M. A. Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.

Erbek, G. (1986). Hayat ağacı motifi I. *Antika Dergisi*, 15, 26-33.

Erdem, B. K. ve Sayılgan, Ö. B. (2011). Ataerkil ve anaerkil toplumun tarihsel savaşımının Avatar filmi bağlamında incelenmesi. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi,* 1 (1), 99-120.

Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri.* C. 1, 2. Baskı, (çev.: M. H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınevi.

Gürsoy, Ü. (2012). Türk kültüründe ağaç kültü ve dut ağacı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli Araştırma Dergisi*, 61, 43-54.

Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü*. İstanbul: Xasiork.

Kutlutürk, C. (2015). Hinduizm'e göre tanrı Vişnu'nun yeryüzünde bedenlenmesinin (avatara/hulul) temel nedenleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 55 (1), 141-160.

Ormanlı, O. (2015). 11 eylül sonrasında Hollywood'da mitolojik yaklaşımlar ve arketipler. *Selçuk İletişim Dergisi,* 9 (1), 223-246.

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar.* C. 2, 5. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Öztekin, S. (2008). *Dinlerde hayat ağacı.* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüsek Lisans Tezi,

Öztürk Ateş, Ş. (2012). *Yakındoğu demirçağ uygarlıklarında hayat ağacı inancı.* Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Potapov, L. P. (1996). Etnografik verilerin ışığında eski Türklerin tanrısı Umay. (çev.: Muvaffak Duranlı), *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 1(1), 213-233.

Mirzaoğlu-Sıvacı, F. G. (2005). Türkülerde mitolojik unsurlar. *Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 34-53.

Şahin, A. (2015). Avatar filmi özelinde emperyalist uygulamaların incelenmesi. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 10 (10), 817-826.

Tanyu, H. (1988). Ağaç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul

Ulutürk, M. (2012). Tarihi, dini, kültürel bağlamda mitoloji ve modern kültür ürünlerinin mitolojiye dönüşümü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi,* 1 (1), 863-878.

Uslu, B. (2016). *Türk mitolojisi.* İstanbul: Kamer Yayınları.

Yetim, A. (2007). *Türk ve Kızılderili mitolojilerinde insan doğa ilişkisi.* Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüsek Lisans Tezi.

Yılmaz, D. (2012). Protohistorik dönemde Anadolu'da hayat ağacı motifi. *3. Uluslararası Arkeoloji Sempozyumu,* Antalya.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: http://www.kagylokurt.hu/3723/orientacio/visnu-tiz-alaszallasa-ramacsandra.html (Erişim: 05.08.2024)

URL-2: https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/avatar-suyun-yolu-filminde-hangi-teknolojiler-kullanildi (Erişim: 06.08.2024)

URL-3: http://omatikaya.blogspot.com.tr/2010/02/eywa-sacred-places.html. (Erişim: 01.08. 2024)

Extended Summary

From the earliest moments of human existence, mythology has played a pivotal role in shaping our understanding of the world. Myths have provided a framework for interpreting natural phenomena, societal structures, and existential questions that arise from the human condition. Central to many of these narratives is the figure of the tree—a symbol imbued with a multifaceted significance that transcends geographical, cultural, and historical boundaries. In ancient mythologies, the tree often emerges as a powerful emblem of life, fertility, immortality, and cosmic order. It is revered not merely as a physical organism but as a bridge between disparate realms—the terrestrial and the divine, the living and the spiritual.

Within the rich tapestry of global mythological traditions, the tree has assumed varied identities. In many cultures, it is known as the "tree of life," a living testament to the perpetual cycle of birth, growth, decay, and renewal. In Turkish mythology, for instance, the tree is venerated under names such as “tree of life and “pillar of the sky”, symbolizing not only the sustenance of life but also the cosmic order that underpins existence. These mythic trees are often depicted as colossal entities whose roots reach deep into the underworld while their branches stretch toward the heavens, embodying the unity of the material and spiritual worlds. Such depictions are not confined to Turkish culture; rather, they resonate across various traditions—from the Norse Yggdrasil to the Mesoamerican world tree, highlighting a universal human preoccupation with the idea of an axis mundi or cosmic center.

In contemporary discourse, the enduring power of myth has found new expressions in modern art forms, particularly in cinema. The visual and narrative language of film offers a unique medium through which ancient symbols can be reinterpreted to address current socio-cultural and environmental concerns. James Cameron’s *Avatar* (2009) serves as a compelling case study in this context. The film reimagines the sacred tree motif through the character of Eywa—a living, sentient entity that not only sustains the ecosystem of the alien world Pandora but also symbolizes a profound spiritual connection among its inhabitants. This modern cinematic representation echoes traditional mythic imagery while simultaneously critiquing modern themes such as technological exploitation and ecological imbalance.

The objective of this study is to explore the dynamic interplay between ancient mythological symbolism and its modern reinterpretation, with a particular focus on the cult of the tree as reflected in Turkish mythology and its manifestation in *Avatar*. By dissecting the symbolic elements associated with trees in both traditional texts and contemporary visual narratives,

the research aims to elucidate how these enduring symbols continue to inform and challenge modern perceptions of nature, identity, and cosmic harmony. This investigation seeks to bridge the gap between past and present, demonstrating that while the modes of representation may evolve, the underlying human quest for meaning through myth remains remarkably constant. Furthermore, by analyzing the parallels and divergences between the mythological tree symbols of Turkish culture and the cinematic portrayal of Eywa, the study sheds light on the adaptive capacity of myth. It illustrates how ancient motifs can be recontextualized within modern storytelling to address pressing issues of our time, such as environmental sustainability and cultural disintegration. Ultimately, this research underscores the timeless relevance of myth as both a repository of cultural memory and a transformative tool for contemporary discourse, inviting audiences to reconsider their relationship with the natural world and the timeless narratives that shape our collective identity.

The literature on tree symbolism spans diverse academic disciplines, from anthropology and comparative mythology to film studies and cultural criticism. Early scholars such as Eliade (1992, 2014) and Campbell (2003) have articulated the role of the "world tree" as an archetypal image—a cosmic axis connecting heaven, earth, and the underworld. In Turkish mythological studies, researchers have emphasized the unique plurality in the representation of the tree, noting its dual status as both a tangible natural element and a symbol imbued with spiritual and metaphysical meaning (Ögel, 2014; Karakurt, 2011). Simultaneously, modern film theory has explored how cinematic narratives use mythic symbols to create immersive and ideologically charged worlds (Bilici, 2007; Ormanlı, 2015). Studies focusing on *Avatar* (Erdem and Sayılgan, 2011; Bhattacharjee, 2013) argue that the film's use of natural imagery—especially the figure of Eywa—functions as both a critique of modern environmental exploitation and an evocation of a lost, harmonious relationship between humanity and nature. This literature review thus underscores two key points: first, that the tree has been a potent symbol of life and cosmic unity in diverse cultures, and second, that its modern cinematic representation offers a fertile ground for re-examining these timeless themes in the context of contemporary global crises.

This study employs a qualitative, interdisciplinary approach that integrates textual analysis, film criticism, and comparative cultural studies. The methodology is structured around three main components:

1. Textual and Iconographic Analysis:

A comprehensive review of mythological texts, cultural narratives, and scholarly interpretations related to tree symbolism in Turkish and other world cultures is conducted. This involves a detailed examination of primary sources (ancient myths, epic narratives, religious texts) and secondary literature that discuss the symbolic roles of the "tree of life" and related motifs.

2. Cinematic Analysis:

The film *Avatar* is analyzed through a close reading of its narrative structure, visual aesthetics, and thematic content. Particular attention is paid to the depiction of Eywa as a living, sacred entity that mirrors the attributes of mythological trees. The analysis also considers how cinematic techniques (e.g., color palettes, framing, special effects) enhance the mythic resonance of the tree symbol.

3. Comparative Framework:

A systematic comparison is drawn between the traditional tree symbols in Turkish mythology and the modern representation of Eywa. This framework examines similarities and differences in function, form, and cultural significance. The approach not only highlights shared mythic elements—such as the role of the tree as a cosmic axis and a mediator between different realms—but also situates these elements within broader social and ideological contexts, including environmentalism, cultural identity, and the politics of representation.

The comparative analysis yields several significant findings:

- Symbolic Convergence and Divergence:

Both Turkish mythology and *Avatar* employ the tree as a symbol of cosmic unity. In Turkish tradition, the "tree of life" is depicted with multiple layers of meaning, symbolizing life,

continuity, and the connection between the heavens and the earth. Similarly, Eywa in *Avatar* functions as the life force that sustains the ecosystem of Pandora, serving as both a physical and metaphysical nexus. However, while traditional symbols are deeply rooted in ritual and communal belief systems, Eywa also embodies modern concerns—specifically, the critique of technological exploitation and environmental degradation.

- Narrative and Visual Parallels:

Detailed analysis of *Avatar* reveals that the narrative arc of the Navi people mirrors mythological cycles of renewal and cosmic balance inherent in the Turkish tree cult. Eywa's portrayal—with its sprawling roots and expansive branches—evokes the image of the "world tree" found in numerous ancient myths. Cinematically, the film uses visual motifs such as the interplay of light and shadow around Eywa to reinforce its role as a guardian and mediator, much like the revered trees of ancient lore.

- Cultural and Ideological Implications:

The study demonstrates that the modern reinterpretation of the tree motif in *Avatar* is not a mere aesthetic or narrative device but a profound commentary on cultural memory and ecological ethics. The comparison highlights that while the mythic tree in Turkish culture served as a symbol of communal identity and cosmic order, its cinematic counterpart—Eywa—challenges contemporary audiences to reconsider the relationship between nature and technology. This dual role underscores the adaptive power of myth in articulating both timeless truths and urgent modern dilemmas.

The research concludes that *Avatar*'s integration of the sacred tree motif represents a deliberate recontextualization of ancient mythological symbols for the modern era. By drawing on the rich tapestry of Turkish myth—where the tree is venerated as both a literal and symbolic pillar of existence—the film transcends its science-fiction framework to offer a critique of modern environmental and cultural practices. Eywa emerges not only as a cinematic representation of the natural world's resilience but also as a reminder of humanity's enduring connection to its mythic past. In doing so, *Avatar* underscores the continued relevance of myth as a means to explore and address contemporary issues such as ecological imbalance, cultural fragmentation, and the quest for holistic understanding. Ultimately, this study affirms that ancient symbols, when reimagined through modern art forms, can foster new dialogues about the nature of life, identity, and the future of our global community.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür */ Support and Acknowledgment:* Makalenin araştırılması ve yazımı sırasında verdiği destekten dolayı, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Turizm Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım./*I would like to express my endless thanks to Prof. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK at Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Tourism, for her support during the research and writing of the article.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.06.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 03.03. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1505292
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 49, 691-708.

Çeviri
Translate

ÇAĞDAŞ UKRAYNA'DA DEMONOLOJİ: FOLKLOR MU YOKSA "POSTFOLKLOR" MU?*

Inna GOLOVKA-HICKS**
Çeviren:* Gökhan BAKIR**

ÖZ: 20. yüzyıl Ukrayna ve Rus halkbilimi, geleneksel, tarımsal folklorun ölümü ve dönüşümü hakkındaki 19. yüzyıl başlarına ait bir yanılgıyı sürdürmüştür. Bu gerileme varsayımına dayanarak, çağdaş Rus halkbilimciler çağdaş halk kültürünü tanımlamak için kentleşmiş folklor, postfolklor ve anti-folklor gibi terimler önermişlerdir. Bu makale, çağdaş Ukrayna'da bir dizi geleneksel anlatı biçimi ve inancın hayatta kaldığına ve geliştiğine dair kanıtlar sunmakta ve halkbilimine "postfolklor" ayrımının eklenmesinin gereksiz olduğunu savunmaktadır. Tarih, her yeni nesil halkbilimci ile tekerrür ediyor gibi görünmektedir: Onlar kendilerini yaşayan bir halk geleneğinin son görgü tanıkları olarak memnuniyetle ilan etmektedirler. Belki de acele etmeye hiç gerek yoktur. Her saha gezisi bizi bir icracıya götürecek ve her topluluktaki bir genç nesil bir gün yetkin, daha yaşlı icracılara dönüşecektir. Eğer Afanasev'in ya da Grimm Kardeşler'in masallarını tek gerçek masallar olarak kabul edersek o zaman folklora hiç yaklaşmamış oluruz çünkü onun yerini 150 yıllık görkemli bir performans almıştır. Eğer günümüzün kırsal Ukraynalıları geleneksel hikâyelerini aktarmak için SMS servislerini kullanıyorlarsa ya da televizyonu geleneksel anlatılarına dâhil ediyorlarsa bu; folklorun öldüğünün değil aksine büyümeye devam ettiğinin, canlılığının ve uyarlanabilirliğinin kanıtıdır.
Anahtar Kelimeler: Folklor, Post-Folklor, Anti-Folklor, Ukrayna, Demonoloji
ABSTRACT: *Twentieth-century Ukrainian and Russian folkloristics sustained an early-nineteenth-century fallacy about the death and transformation of traditional, agricultural folklore. Based on this assumption of decline, contemporary Russian folklorists have suggested terms such as urbanized folklore, postfolklore, and anti-folklore to describe contemporary folk culture. This article presents evidence of the survival and flourishing of a number of traditional narrative forms and beliefs in contemporary Ukraine and argues that the addition of a "postfolklore" distinction to folkloristics is unnecessary. History seems to repeat itself with each new generation of folklorists:t hey gladlya nnounce themselvest o be the laste yewitnessest o a living folk tradition. Perhaps there is no need to hurry up at all. Each field trip will lead to a performer, and in each community a younger generation will one day turn into competent, older performers. If we consider the an-thologies of Afanasev or the Brothers Grimm to be the only real fairy tales, then we are not approaching folklore at all because they have been succeeded by 150 years of brilliant performance. If present-day rural Ukrainians use SMS services to transmit traditional stories, or if they incorporate t elevision into their traditional narratives, it is not evidence of the death of folklore, but rather of its continuing growth, vitality, and adaptability.*
Keywords: *Folklore, Post-Folklore, Anti-Folklore, Ukraine, Demonology*

---

* Makalenin orijinal künyesi: Inna Golovka-Hicks, Demonology in contemporary Ukraine: Folklor or "postfoklore"?, *Journal of Folklore Researches*, 43 (3), 2006, 219-240.

** Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS of Ukraine, Hrushevskoho Street, 4, Kyiv 01001, Ukraine.

*** Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Doktora Programı Öğrencisi-İstanbul/gkhn.bkr@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7443-9620)

This article was checked by Turnitin.

Folklorun "Ölümü" mü?

20. yüzyıl Ukrayna ve Rus halkbilimi; geleneksel, tarımsal folklorun ölümü ve dönüşümü hakkındaki 19. yüzyıl başlarına ait bir yanılgıyı sürdürdü. Bu yanılgı, toplanan materyallerle orantılı olarak büyüdü: Halkbilimciler ne kadar çok metin toplarsa folklorun kaderi hakkında o kadar endişelendiler. 20. yüzyılın sonunda bu safsata alışılmadık derecede popüler hale geldi ve Şubat 2006'da Moskova'da düzenlenen Birinci Rus Halkbilimciler Kongresi'nde halk kuramının temel meseleleri üzerinde çok az uzlaşma sağlanarak geniş çapta tartışıldı: Halkbilimi ayrı bir disiplin midir? Etnografya, antropoloji ve ilgili disiplinlerden farkı nedir? Sovyet metodolojisi tamamen göz ardı edilmeli midir? Görünüşe göre üzerinde geniş bir mutabakat sağlanan tek nokta, geleneksel köy folklorunun[1] ölmekte olduğu ve yerini yeni bir türün almaya başladığıydı. Çağdaş Rus halkbilimcileri, çağdaş halk kültürünü tanımlamak için *kentleşmiş folklor*, *post-folklor* ve *anti-folklor* gibi terimler önerdiler ve çoğunluğun desteğini aldılar. Örneğin, Rus halkbilimci Sergei Neklyudov'un iddiasına göre:

20. yüzyıl, sosyal (açıdan) marjinal [bireyler] dahil olmak üzere diğer sosyal grupların folkloru tarafından dışarı itilen klasik tarımsal folklorun son gerileme dönemi gibi görünmektedir... Geleneksel tarım kültürünün metinleri ve olguları etnografya müzelerinin bir parçası haline gelmektedir. Bu durum, öncelikle destansı türler (tarihi şarkılar) ve masallarla ilgilidir. Bu türler "üretken değil" ya da "yeni biçimler yaratamıyor" şeklinde etiketlenmektedir. (Kargin ve Neklyudov, 2005: 18, 21, benim çevirim)

Neklyudov, ayrıca geleneksel tarımsal türlerin ve metinlerin yerini alan kent folklorunu da tartışmakta ve 1970'lerde kentleşmeyle birlikte köy folklorunun ölümünün hızlandığını belirtmektedir. Küçük köylerin ve kasabaların ortadan kalkması, tarımsal sözlü geleneğin de yok olmasına neden olmuştur. Büyük şehirler küçük kasabaları yutmuş ve kendi sözlü geleneklerini geliştirmişlerdir (Kargin ve Neklyudov, 2005: 20). Bir diğer önde gelen Rus halkbilimci Aleksandr Panchenko da bu ifadeye katılıyor gibi görünmektedir. Ayrıca kentleşmenin köy folklorunun ölümünde önemli bir faktör olduğunu belirtmekte ve kentlilerin artık Rus nüfusunun çoğunluğunu oluşturması nedeniyle (köylüler yalnızca yüzde 26,7) geleneksel köy kültürünün ikinci plana düştüğünü ve eninde sonunda ölmeye mahkûm olduğunu ileri sürmektedir (2005: 87).

"Postfolklor" kavramı, Neklyudov'un 1995'te önde gelen Rus folklor dergisi Jivaya Starina'da yayımlanan "Folklordan Sonra" (After Folklore) başlıklı makalesine dayanmaktadır. Bu makalede Neklyudov, klasik ve arkaik folklor döneminin sona erdiğini ve çağdaş halkbilimcilerin postfolklor olarak adlandırılan yeni bir dönemle karşı karşıya olduklarını savunur:

Çağdaş kent folkloru, saf bir metin repertuvarı olarak mevcut değildir. Hapishane halk sanatı, grafiti, dövmeler, kıyafetler, saç stilleri, süslemeler ve jestler gibi daha alt düzey, resmi olarak onaylanmamış kültürlerin

göstergebilimsel bir bütünüdür... Tüm bu bağlam sözlü folklordan ayrılamaz. (1995:3-4)

On yıl sonra, "Üçüncü Kültür. Folklor. Postfolklor" (Third Culture. Folklore. Postfolklore) isimli makalesinde Pozdneev şu sonuca varmıştır:

Folklorun çağdaş durumu, merkezden dışarıya doğru uzanan bir çemberler sistemi olarak nitelendirilebilir: Merkezde arkaik türler vardır, daha uzakta ise yeni türler. Eski arkaik türler daralıyor, çünkü yenileri ortalıkta dolaşıyor. (2005:305)

Pozdneev, 21. yüzyılın başlangıcını "postfolklor" olarak değil, edebiyattan alınan ve tüm geleneksel türlerin ikinci planda kaldığı "postfolklor kültürü" olarak tanımlar (306).

Dolayısıyla çağdaş Rus bilim çevrelerinde geleneksel folklorun yerini yeni bir tür kitle kültürüne veya "postfolklor"a bıraktığına inanma yönünde güçlü bir eğilim görüyoruz. Bir an için bu tür sonuçların gerçekçi olduğunu varsayalım ve folklorun gelişimini 19. yüzyıl Doğu Slav halkbilimcilerinin gözünden resmetmek için iki yüz yıl geriye bakalım. Günümüz akademisyenleri tarafından bildirilen folklorik formların kayboluşuna dayanarak geleneksel folklorun sözde canlı ve iyi olduğu bir zamanda bunları ilk kez kaydetmeye başlayan seleflerimizin, folklorun geleceği konusunda çok daha iyimser olduklarını umuyoruz.

Şaşırtıcı bir şekilde neredeyse iki yüz yıl önce ilk Ukraynalı halkbilimci Mykola Tsertelyev, klasik anlamda geleneksel folklorun zaten yok olmakta olduğunu iddia etmiştir. *Dumy*'lerin (Ukrayna epik halk şarkıları) çok daha büyük, daha sistematik, Slav öncesi kahramanlık mitolojisinin kalıntıları olduğunu iddia etmiştir (1818:124). Bu iddianın en temel ve yaygın Ukrayna epik şarkılarından biriyle ilgili olduğunu belirtmekte fayda var. On iki yıl sonra Mykaylo Maksymovych (Ukrayna epik şarkılarının derleyicisi ve editörü), *dumy* ve tarihi şarkıları daha önceki bir geleneğin "mezar taşları" olarak adlandırmıştır (Kirdan, 1974: 63). 19. yüzyılın diğer Ukraynalı halkbilimcileri, saha araştırmacıları ve editörleri (örneğin Platon Lukashevich ve Panteleymon Kylish) destan geleneğinin ölmekte olduğu ve icracılarının eskisi kadar iyi olmadığı yönündeki hayal kırıklıklarını dile getirmişlerdir.

Bu hikâye, daha sonra akademisyenler dikkatlerini destanlardan düzyazıya ve özellikle de masallara çevirdiğinde de tekrarlanacaktı. 20. yüzyılın başında Slav (özellikle Rus ve Ukraynalı) halkbilimciler masalları toplamaya ve sistematik olarak analiz etmeye başladıklarında birçoğu antolojilerini, okuyucularını acele etmeleri ve büyük bir masal anlatma geleneğinin kalıntılarını toplamaları konusunda uyaran önsözlerle yayımladı. Örneğin Mikhail Azadovskiy, anlatıcıları modern ve arkaik profesyoneller olarak ikiye ayırdı. Klasik masalların orijinal ve açık halleriyle yalnızca Afanasev'de (Rusya'daki ilk masal antolojisi) ya da Grimm Kardeşler'in antolojilerinde bulunabileceğini iddia etti. Ayrıca 20. yüzyıl masallarının günlük köy yaşamının gerçekçi ayrıntılarından ve olaylarından giderek daha güçlü bir şekilde etkilendiğini iddia etti. Azadovskiy, 20. yüzyılın ilk on yılını

masalın ve masal anlatıcılarının hayatında yeni bir aşama olarak adlandırmıştır (1936: 24, 27). Bu iddia, bir yüzyıl sonra Nekludov'un ortaya attığı "postfolklor" kavramını anımsatır; bu kavrama göre folklorun gelişiminde yeni bir aşama milenyumun başlangıcına denk gelmiştir. Her iki akademisyen de bir asır arayla geleneksel folklorun ölümünü değilse bile metamorfozunu (dönüşümünü) ilan etmiştir.

Basitçe elimizde olan şey, geleneksel Ukrayna folklorunun öldüğü iddiasının bunun ciddi bir şekilde kayıt altına alınması ve incelenmesinin başlamasından yarım yüzyıl önce ortaya atıldığı gerçeğidir. Folklor bilimi disiplini daha doğmadan Ukrayna'da folklorun ölmekte olduğu duyurulmuştu!

Halkbilimcilerin 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın sonlarındaki tutumlarını inceledikten sonra 20. yüzyılın ortalarından temsili bir örnek verelim. Ukrayna nesir geleneğinin en aktif derleyicilerinden biri olan Mykhaylo Gyryak, Doğu Slovakya'daki Ukrayna masalları üzerine yaptığı kapsamlı araştırmasında Doğu Slovakya'daki endüstriyel gelişmenin buradaki Ukrayna halk geleneği üzerinde büyük bir etkisi olduğunu belirtmiştir: "Bu geleneğin azalması akla gelebilecek her şekilde gerçekleşiyor. Masal anlatma yoğunluğu da azaldı" (1983:180). Gyryak, çalıştığı köylerde masal bilen ve anlatabilen yüzden fazla anlatıcı bulmuş ve bu masallardan oluşan birkaç derleme yayımlamıştır. Aynı bölgede, Gyryak'tan elli yıl önce, bir başka Ukraynalı halkbilimci Volodymyr Hnatyuk, sadece yirmi anlatıcı bulabilmişti. Şaşırtıcı bir şekilde -bu rakamlar göz önüne alındığında- Gyryak, sayılar seleflerine göre beş kat daha fazla anlatıcı bulduğunu gösterse bile masal anlatma geleneğinde bir azalma olduğunu duyurmayı seçti.

Bu, Slav halkbilimcileri arasında çeşitli tarihsel dönemlerde görülen paniğe kapılma eğiliminin sadece bir örneğidir. Garip bir şekilde halkbilimciler tarafından geleneğin ölümüne dair yaratılan bir yanılgı, saha çalışmalarından ve yeni derlemelerden elde edilen gerçek kanıtlara bakılmaksızın zaman içinde güçlenmiştir. Bu tutum; düzyazıları, destanları, sözleri, ayinleri ve geleneksel ritüelleri kapsamaktadır. Rylsky Sanat Araştırmaları, Halkbilim ve Etnoloji Enstitüsünden halkbilimciler; saha gezilerinden döndüklerinde sık sık "Şu köyde düğün şarkıları var ama acele etmeliyiz çünkü onları sadece yaşlılar söylüyor, gençler söyleyemiyor.", "Orada bazı cenaze ritüelleri topladık ama eskileri kadar ilginç değiller" ya da "Gelenekleri sadece yaşlı kadınların biliyor ve hikâyelerini yeni nesillere aktaramadan yakında ölecekler." gibi yorumlar yapıyorlar.

Halk Arasında Çürüme Yaklaşımı

"Çürüme yaklaşımı" (Dundes, 1969) -geleneğin ölmekte olduğu fikri- sadece halkbilimciler tarafından değil, her şeyden önce icracıların kendileri tarafından aktif olarak desteklenmektedir. Geleneksel folklorun ölmekte olduğuna dair aynı inanca, Ukrayna köylerindeki halk arasında da rastladık. Halk topluluklarının üyeleri, pek çok hikâye anlattıktan sonra çoğu kez hiçbir şey bilmediklerini ve köyde hayatta olan hiçbir halk icracısının kalmadığını iddia ederler: "Üç, beş, on yıl önce gelmeliydiniz. Falanca hayatta olurdu, çok

iyi bir anlatıcıydı. Bugünlerde kimse sahne almıyor. İnsanlar artık iletişim kurmuyor.", "İnsanlar bugünlerde sadece televizyon izliyor.", "Yıllar önce burada bir kadın vardı, cadıydı ama şimdi öldü.", "Köyün diğer ucuna gidin, orada bir şeyler bilebilecek yaşlı insanlar var." Turuncu Devrim sırasında insanların dinlenmek ve uyumak için toplandıkları Kiev Sendika Binası'nda folklor derlediğimizde icracılardan duyduğumuz ilk tepki, "Dün gelmeliydiniz, burada hikâyeler anlatan harika bir adamımız vardı. Ama artık yok." Bize üç gün üst üste aynı şey söylendi! Ukrayna'nın merkezindeki bir köyde herkes bizi 102 yaşındaki bir adama yönlendirdi, muhtemelen içlerinde en yaşlısı oydu ve ironik şekilde hiç halk masalı bilmeyen tek kişi de oydu.

"Kaybolan büyük icracı" hikâyesi, hikâye anlatıcılığı folklorunun bir parçası haline gelmiştir. Mekân ya da zamanla ayrılmış bir yüzyıl ya da bir gün boyunca halkbilimci onu her zaman özleyecektir çünkü o, yalnızca hikâye anlatma geleneğinin bir parçası olarak var olur. Bugün "folklorun altın çağı", halkbilimciler tarafından desteklenen bir yanılgıdır ve "başka bir yer ve başka bir zamandaki büyük icracı", geleneksel topluluklar içinde yaratılan ve desteklenen bir şeydir.

Ploske'de Folklor

Köy folklorunun sadece ölmediğini, aynı zamanda çağdaş kentsel metinlerin temelini oluşturduğunu göstermek için Ukrayna'nın merkezindeki küçük bir köyde geleneksel tarımsal folkloru toplarken edindiğimiz kendi deneyimimize[2] atıfta bulunacağız. Ploske ve civar köylerden toplanan geleneksel folklor anlatıları, halkbilimcilerin geleneksel folklorun ölmekte olduğu ve yerini "postfolklor"a bıraktığı yönündeki yaygın iddiasını çürütmektedir. Eski motifler hikâye anlatıcıları tarafından aktif olarak kullanılmakta ve bunların ardındaki kavram ve inançlar yalnızca çağdaş halk biçimlerini değil, aynı zamanda tüm sosyal düzeylerdeki insanların yaşam ve davranışlarını da etkilemektedir.

On yıl boyunca Ploske köyünde (Orta Ukrayna'nın Chernihivsky bölgesinde yer almaktadır) kapsamlı bir araştırma yürüttük ve bu çalışma bize çağdaş düzyazı anlatı geleneğinin yaşamının incelenmesi için çok önemli olan ilginç ve beklenmedik materyaller sağladı. Çağdaş anlatıcılardan video ve ses ekipmanlarıyla topladığımız nesir anlatılar, en azından bu toplulukta folklorun her zamanki gibi canlı olduğunu, icracılarının ve dinleyicilerinin sanatsal iletişim konusunda çok hevesli ve aktif olduğunu açıkça gösteriyor. Aynı hikâyenin aynı icracı tarafından farklı iletişim durumlarında tekrarlanan kayıtlarının her biri bile kendi karakterine ve cazibesine sahiptir.

Ploske, geleneksel bir Ukrayna halk topluluğudur. Sözlü nesrin uzun süreler boyunca saklanıp aktarılması sürecinde ve anlatıcıların gelişiminde toplum ve geleneksel yaşamın büyük rolü vardır. 19. yüzyılın sonunda rahip Trifon Stefanovsky tarafından Ploske hakkında yazılan bir kitapçık, köydeki yaşamın neredeyse her yönünü anlatmakta ve özellikle Ploske sakinlerinin geleneklerinin ve düşüncelerinin bazı kökenlerini anlamada yardımcı olmaktadır. Kitapçığın kendisi köyün halk geleneğinin bir parçası haline

gelmiş ve kitapçıkta yer alan bazı tarihi efsaneler de Ploske'nin sözlü geleneğinin bir parçası olmuştur. Bu kitapçığı ilk kez 1990'larda, ilk saha gezimiz sırasında duyduk. Kiev'deki kütüphane ya da arşivlerin hiçbirinde bir kopyası yoktu ve köylüler bir kopya bulabilmemiz için bizi başka köylülere yönlendirip durdular. Kitapçığın varlığından oldukça şüphelenmeye başladığımızda bize kitapçığı gösterdiler ancak bir kopyasını çıkarmak için kitapçığı ödünç almamıza (hatta ona dokunmamıza) izin vermeseler de sayfaların fotoğrafını çekmemize izin verdiler. Kitapçığın ilgili bölümleri, onların izniyle kitabımızda çoğaltıldı (Brytsyna ve Golovakha, 2004: viii).

Stefanovsky'ye göre Ploske, 16. yüzyılın başında kurulmuş ve birkaç bağımsız ailenin oluşturduğu çok küçük bir yerleşim yeri olarak uzun süre varlığını sürdürmüştür. Harita üzerinde bir köy olarak ilk kez 17. yüzyılın ikinci yarısında görülmüştür (1900: 5-6). Günümüzdeki Ploske, en yakın kasaba olan Nyezhin'den on beş kilometre uzaklıkta, 1000'den fazla sakini olan büyük ve geniş bir köydür. Geçen yüzyıl boyunca Ploske geleneksel yaşam tarzının pek çok yönünü korumuştur: Köy evlerinin iç dekorasyonunda ikonlar, el yapımı havlu ve çarşaflar göze çarpmaktadır ve Ploske'de doğalgaz hattı olmasına rağmen pek çok köylü yemek pişirmek için geleneksel ocakları kullanmaktadır. Bu geleneksellik, insanların ruhani yaşamını etkilemekte, folklorun yayılmasını artırmakta ve halk mirasının korunmasına yardımcı olmaktadır.

Saha çalışmamızda anlatıları bağlamlarıyla birlikte toplamak için çeşitli teknikler kullandık: Olası değerlerine bakılmaksızın tüm metinlerin saha çalışanı tarafından kaydedildiği "Elektrikli süpürge" yaklaşımını uyguladık. Anketler ya da bulgu listeleri kullanmadık ancak icracılarla konuşurken belirli hikâyeler hakkında sorular sorduk. Tipik olarak "... hakkında bir hikâye duydun mu?" diye sormayız, bunun yerine "... hakkında bir şey duydun mu?" diye sorarız (demonik düzyazı ürünlerini hikâyeler olarak değil gerçek hayattaki olaylar olarak ele alırız). Ayrıca karşılaştırmalı analiz için bir asır önce Ploske'de Ukraynalı halkbilimci O. Malynka tarafından toplanmış materyallere de sahibiz, böylece bu topluluğa ait halk nesrinin yaşamını tarihsel dinamikleri içinde görebilir ve 19. yüzyılın sonu ile 21. yüzyılın başındaki aktif ve pasif taşıyıcılar arasındaki durumunu karşılaştırabiliriz. Malynka'nın antolojisi, 20. yüzyılın başında Ukraynalı halkbilimciler tarafından toplanan materyaller arasında önemli bir yere sahiptir. Onun kitabı, çağdaş Ploske'deki saha çalışmamızın başlangıç noktasıydı.

Malynka da saha çalışmasında "elektrikli süpürge" yaklaşımını kullanmıştır. Onun antolojisinde Ploske'den otuzu *märchen* (masal) olmak üzere kırk sekiz nesir anlatı metni bulunmaktadır. Ne yazık ki Malynka, topladığı metinler için biyografik bilgi kaydetmemiştir (sadece metnin kaydedildiği yerin adını ve bazen de metnin icracısının adını ve/veya soyadını kaydetmiştir). Bu eksiklik, anlatıcıları hakkında herhangi bir varsayımda bulunmamızı engellemektedir. Ancak Malynka'nın topladığı materyaller, zayıf biyografik bilgilere rağmen 20. yüzyılın başında Ploske'deki halk anlatısı geleneğinin durumuna dair net bir resim sunmaktadır.

Halk Demonolojisine Bilimsel Yaklaşım

Oleksandr Malynka, demonolojik anlatıları toplama zahmetine giren az sayıdaki Rus halkbilimciden biridir. Demonolojik hikâye ve motiflerin halk toplulukları içindeki popülerliğine rağmen, 19. ve 20. yüzyıl Ukraynalı halkbilimciler, bilimsel analizlerinde halk demonolojisini pratik amaçlar için göz ardı etmişlerdir. Demonolojik efsaneler, Ukraynalı halkbilimciler (Ivan Nechyi-Levitsky, Volodymyr Hnatyuk, Borys Hrynchenko ve Oleksandr Malynka) tarafından sadece 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki nispeten kısa bir dönemde aktif olarak toplanmıştır. O zaman bile bu tür metinler yalnızca Eski Slavların halk pagan inançları bağlamında analiz edilmiştir. Halkbilimciler de bu geleneğin taşıyıcılarını göz ardı etmiş, bunun yerine dikkatlerini destan şarkıcıları ve masal anlatıcıları üzerinde yoğunlaştırmışlardır. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında akademisyenlerin demonolojiye ("düşük" mitoloji) olan sınırlı ilgisi, "yüksek" mitolojinin atavistik temellerine olan rekabetçi ilgilerinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, ev iblisleri, orman iblisleri ve denizkızları; eski tanrılarla bağlantılar olarak analiz edilmiştir. 19. yüzyıl halkbilimcilerine göre, kaydedilmiş demonolojik metinler tam olarak gelişmiş ve estetik açıdan değerli görünmüyordu: Bu tür metinlerin "hasarlı" olduğunu düşünüyorlardı ancak (onlara göre) bunlar, daha önceki bir "yüksek" mitolojinin kalıntıları olarak hizmet ediyorlardı.

Halkbilimcileri demonolojik geleneklere olan ilgiden uzaklaştıran bir diğer faktör de "halk sevgisi" idi. 19. yüzyılın ortalarından sonlarına kadar süren Ukrayna Romantizmi sırasında akademisyenler, "profesyonel" icracılardan yalnızca "en iyi" örnekleri toplamayı tercih ettiler ve bu nedenle demonolojik metinler rağbet görmeyen bir tür haline geldi. Ukraynalı halkbilimcilerin her şeyi toplama yönündeki nadir girişimleri (yukarıda bahsedilen "elektrikli süpürge" yöntemi) meslektaşlarından olumsuz tepkiler almalarına neden olmuştur. Örneğin, Malynka saha çalışmasında bu yöntemi kullandı ancak o dönemde Hrynchenko ve Hnatyuk tarafından aktif şekilde eleştirildi. Malynka'nın metinlerinin mükemmel olmaktan uzak olduğunu savundular ve Hnatyuk bazı metinleri "hasarlı, ilgi çekici olmaktan uzak ve cansız" olarak tanımladı (1902: 42).

Malynka'nın kayıtlarının çağdaş akademisyenler için çok daha değerli olduğu düşünüldüğünde Hnatyuk'un yorumu ironiktir: Kayıtlar o dönemde halk geleneğinin toplumdaki gerçek yaşamının daha net bir resmini vermekte ve aynı toplumdaki bugünkü durumla nesnel karşılaştırmalı analizlere olanak tanımaktadır. Ukraynalı yazar ve halkbilimci Ivan Franko, (ilk olarak 1909'da yayımlanan) "Bel Parlar Gentile" adlı makalesinde, halkbilimcilerin folkloru daha geniş bir biçimde incelemeleri, popüler olmayan yavan türlere daha fazla dikkat etmeleri ve halk geleneği ve halk iletişimi çalışmaları için yeni yaklaşımlar yaratmaları gerektiğine işaret etmiştir (1984: 9). Ne yazık ki onun fikirleri o dönemde güçlü bir destek görmemiş ve halkbilimciler destan söyleyenler ve daha sonra masal kayıtlarıyla ilgilenirken demonolojik düzyazıyı tamamen göz ardı etmişlerdir.

20. yüzyıl boyunca durum daha da kötüleşti. Sovyet Ukraynalı halkbilimciler saha çalışmalarında bile halk demonolojisini görmezden geldiler. Masalları, şarkıları, çocuk folklorunu ve ritüelleri içeren çok sayıda halk antolojisi yayımlandı ancak demonolojik düzyazı ne derlendi ne de yayımlandı çünkü bu tür metinler hiçbir zaman bağımsız bir tür statüsü kazanmamıştı. Kırsal ve kentsel demonolojinin çağdaş statüsüne ilişkin sorular 1990'lara kadar Ukraynalı halkbilimciler için bir öncelik değildi. Sonuç olarak, elimizde hem 19. yüzyılın sonlarına hem de 20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başlarına ait, halk demonolojisinin hala aktif bir şekilde işlediğini kanıtlayan materyaller var ancak bu materyaller 100 yılı aşkın bir boşlukla birbirinden ayrılıyor.

Ploske'ye yaptığımız ilk keşif gezisinde, Malynka tarafından derlenen metinlerle neredeyse kelimesi kelimesine örtüşen pek çok metin bulduk. Ayrıca sanatsal yetenekleriyle 19. ve 20. yüzyılın ünlü Ukraynalı anlatıcılarıyla aynı seviyede olan icracılar da bulduk. Mykaylo Trush (bir halk masalı anlatıcısı), Motrya Perepechai, Evdokiya Kompanets ve diğerlerinden kaydedilen metinler, çağdaş Ploske anlatılarından oluşan son antolojimiz için yeterli malzeme sağladı (Brytsyna ve Golovakha 2004). Ploske'de korunan geleneksel inançlar [örneğin cadılara, ölülerin geri dönüşüne ya da *domovyk*'e (ev hayaleti) olan inanç), kapsamlı sanatsal performanslar ve kalıcı bir dinleyici kitlesinin varlığı, Ploske'nin yalnızca kendi adına konuşabilen değil aynı zamanda orta Ukrayna'nın çağdaş halk topluluklarını da simgeleyen geleneksel bir halk topluluğu olarak görülmesine olanak tanır.

21. yüzyılın başında toplanan materyallerimiz (çoğu demonolojik efsaneler ve masallar olmak üzere 300'den fazla düzyazı anlatı kaydettik), 20. yüzyılın ikinci yarısında çoğu halkbilimcinin geleneksel folklor türlerinin ölmekte olduğuna ve bilgili icracıların sayısının sürekli azaldığına dair güçlü inancına rağmen Ploske'deki halk düzyazı geleneğinin 20. yüzyıl boyunca azalmadığına tanıklık etmektedir. Metinlerin yaklaşık yüzde 90'ı demonolojik efsanelerdir; geri kalanı märchen (yaklaşık yirmi beş metin) ve anekdotlar (ondan az metin) arasında bölünmüştür. Antolojimize dahil etmediğimiz çok sayıda sözlü tarih metni de bulunmaktaydı.

Günümüz Ukrayna'sında Demonoloji

Dikkatimizi akademik çalışmalardan Ukrayna halk demonolojisi nesrinin son yüzyıldaki gerçek yaşamına çevirdiğimizde ilginç bir tabloyla karşılaşırız: Halk demonolojisi bugün hâlâ Ukraynalı halk icracılarının ve dinleyicilerinin favori türüdür ve aktif taşıyıcıları hem geleneksel tarımsal hem de çağdaş kentsel topluluklarda mevcuttur. Araştırmacıların ilgi alanlarından ve siyasi yönelimlerinden bağımsız olarak demonolojik efsaneler hayatta kalmış ve yeni nesillere aktarılmıştır. Orta Ukrayna'da (hem köylerde hem şehirlerde) gerçekleştirdiğimiz saha çalışması sırasında seleflerimiz tarafından bir asır önce kaydedilen tüm hikâyeleri ve 19. yüzyıl antolojilerine dahil edilmemiş olan çok daha fazlasını topladık.

Saha çalışmamız sırasında yirmisi aktif olarak nitelendirilebilecek elliden fazla icracı ile iletişim kurduk. Gönüllü icracılarımızın çoğu yüksek eğitimli olmayan yaşlı kadınlardı. Sanatsal iletişime dahil edilmesi en kolay kişilerdi, gelenek hakkında çok şey biliyorlardı ve -en önemlisi- açıkça ve inandırıcı bir şekilde samimiydiler. Folklor, varoluşlarının organik bir parçasıydı ve dışarıdan dinleyiciler için değil, kendileri ve komşuları için gösteri yapıyorlardı. Ne zaman bu toplulukta yüzyıl önce kaydedilmiş belirli bir demonolojik hikâyeyi sorsak, sadece o metni değil varyasyonlarını da alırdık (örneğin cadının kedi ya da köpeğe dönüşmesi, cadının bir araba tekerleğine dönüşmesi, erkek cadının uzun süren ölümü ve bir ev iblisinin alamet olarak ortaya çıkması). Tüm bu metinler katılımcılarımızın çoğu için bütünüyle tanıdıktı. Cadının kuyruğunu gördüklerine ve hatta ona dokunduklarına, hobgoblinin nefesini veya dokunuşunu hissettiklerine ya da sesini duyduklarına yemin ediyorlardı. Şeytani eylemin öznesi olarak komşularını gösteriyorlardı (örneğin, "komşumun çocuklarına ölü bir anne geldi", "kavşaktaki kasırga komşumu uçurdu" veya "komşum bir cadıydı"). Ploske'de toplanan materyaller, köy geleneklerinin korunduğunu ve mevcut nesillere aktarıldığını göstermektedir.

19. yüzyılda kaydedilen tüm geleneksel demonolojik karakterler, hikâye ve motifler bugün köyde, köy sakinlerinin aktif repertuarının bir parçası olarak iyi bilinmektedir. Araştırmacıların bu türe ilgi göstermemesine rağmen demonolojik nesir, köyün ruhani yaşamının önemli bir parçası olmaya devam etmektedir.

Efsaneler: Cadı Çarkı

Demonolojik efsaneler (örneğin ev iblisleri, hobgoblinler, cadılar, ölü ruhlar, denizkızları ve "düşük" mitolojinin diğer yaratıkları) Ukraynalı halk icracıları ve dinleyicileri arasında her zaman çok popüler olmuştur. Günümüz Ukrayna tarımsal halk topluluklarında demonolojik inançlar yüzyıllar öncesindeki kadar popüler ve canlıdır. Örneğin, bir adamın çitin üzerine koyduğu tekerleğin bir cadıya dönüştüğü geleneksel demonolojik efsaneyi kaydettik (farklı icracılardan beş versiyon). Bu hikâye 19. yüzyılın sonlarına ait her antolojide mevcuttur ve tarım topluluklarındaki çağdaş icracılar arasında iyi bilinmektedir. İşte 1994 yazında Ploske'de köylülerle cadılar ve büyücülük hakkında yaptığımız bir sohbet sırasında kaydedilen bu efsanenin iki örneği. Metinler birkaç icracının huzurunda kaydedilmiş ve hikâyeler şu sırayla anlatılmıştır[3]:

İşte böyle ... hayır ... böyle ... sokaktan geçiyorlar ... gece yarısı ... Tekerlek geliyordu (annemden böyle duydum). Tekerlek sokak boyunca yuvarlanıyormuş (bilirsiniz - arabadan?). İnsanlar onu alıp kazığa geçirmişler (o zamanlar çit farklıymış, çit bile değilmiş aslında, bükülmüş bir sazmış. Kazıklar oradaymış ve aralarında bükülmüş sazlar varmış). Tekerleği almışlar ve kazığa geçirmişler, tam deliğin içinden. Sabah uyandıklarında... bir adam varmış. İşte böyle. Farklı şeyler olmuş. Ama kim bilir... (1926 doğumlu Natalya Lutsenko tarafından anlatılmıştır. Brytsyna ve Golovakha, 2004: 253)

Uzun zaman önce insanlar bu hikâyeyi anlatırdı... Yani, gelirler: kızlar ve oğlanlar, gençler kulüpten eve gelirler. Ve tekerlek yuvarlanıyormuş. Sonra bir çocuk tekerleği almış ve kazığa geçirmiş (daha önce burgulu çitlerimiz, duvarlı çitlerimiz vardı), tekerleği kazığa geçirmiş ve eve döndüğünde annesi yokmuş. Sabah uyandığında annesi evde değilmiş. Herkes uyandığında annesinin kazığın üzerinde oturduğunu görmüş, meğer kendi annesini asmış.

[Dinleyici: Yaşlılar bu hikâyeyi anlattılar]

Peki, bunu eskiler anlattı, o zamanlar oldu bunlar, doğru mu, değil mi?... Belki de orada gerçekten bir şeyler vardır. (1940 doğumlu Maria Vashenok tarafından anlatılmıştır. Brytsyna ve Golovakha, 2004: 252-53)

İşte Malynka'nın 1902'de Ploske'de kaydettiği hikâyenin aynısı:

Kızın biri cadıymış. Bir çocuğa kızmış ve karar vermiş: "Sana gününü göstereceğim!" Bir keresinde bu çocuk partiden dönerken, kız cadı olduğu için bir tekerleğe dönüşmüş ve onu kovalamaya başlamış. Çocuk tekerleği yakalamış ve kazığa geçirmiş. Sabah olduğunda insanlar tekerleğin yerine kızın kazıkta asılı olduğunu görünce şaşırmışlar. (1902: 272)

Bu hikâye Ploske'de yalnızca pasif bilgi olarak mevcuttur. Hiçbir icracı anlatılan olayların doğruluğuna inanmamış; hepsi de hikâyeyi şüpheli, arkaik bir hikâye olarak nitelendirmiştir.

Efsaneler: Köpek Biçimindeki Cadı

Bir "cadı-köpek" ya da "cadı-kedi"nin bir ineğe zarar vermeye çalıştığı ve ona bir sopayla vurulduğu bir başka geleneksel öykü de saha çalışması yaptığımız köylerde yaygındır. Aşağıdaki metni 1994 yazında Motrya Perepechai'den kaydettik. Bu metin, Orta Çağ Avrupa'sında da yaygın olan, bir cadının evcil bir hayvana dönüşebileceğine dair eski kökenli, yaşayan bir inancın örneği olarak sunulmuştur:

Brytsyna: Bir cadının kediye ya da köpeğe dönüşebildiğini ve sonra bir çocuğun ona vurduğunu ve sabah komşusunu gördüğünü duydun mu?

Perepechai: Tabii ki, neden olmasın, tabii ki duydum ve bunu hak etmişti. Burada bir sokağımız var ve ineğimizi satmaya götürüyorduk (bu kocamla değil, ilkiyle). İneği satmaya götürürken (gerçekten erken kalktık) sabahın ikisinde atı arabaya bağladık, ineği götürürken ve bu sokaktan köpek, küçük olan! Dışarı çıktı ve bizi rahatsız etmeye başladı, ondan kurtulmanın bir yolu yoktu. Daha fazla dayanamadık, ne yaparsanız yapın, bu köpek .... ve ... Vasyl (çoktan öldü): "Sana göstereceğim, vuracağım, tek yol bu! "Ve güzel, arabada güzel bir sopa vardı ve köpeğin bacağına böyle vurdu. Köpek üzgün bir şekilde havladı ve gitti. İneği satıp geri döndük ve orada birinin yaşlı Dzheresy'nin [cadı olduğundan şüphelendikleri komşu] bacağını kırdığını duyduk. Anlıyor musunuz? Biri yaşlı Dzheresy'nin bacağını kırmış! [1923 doğumlu Motrya Perepechai tarafından anlatılmıştır. Brytsyna ve Golovakha, 2004:138-39'dan].

Önceki tekerlek olan cadı metinleri ile sonraki köpek olan cadı metinleri arasındaki en önemli fark, ikincisinin "epik mesafe "den, yani bir hikâyenin olayı ile onu gerçekleştirenin iddia edilen hayatı arasındaki mesafeden yoksun

olmasıdır (Myshanych, 1986: 74). Köpek (olan) cadı metinlerinde, icracılar olayları birinci şahıs bakış açısından anlatmaktadır.

Ayrıca çok sayıda icracıdan, bir cadının size veya ineğinize zarar vermesini nasıl önleyebileceğinize dair tavsiyeler de kaydettik. Aldığımız en popüler tavsiyeler arasında şunlar vardı: Komşunuzla tuz veya şeker paylaşmayın, komşunuzun elinde kırılan şeylere dikkat edin, yağ kızartırken gelen kimseye kapıyı açmayın. Ayrıca ev iblislerine nasıl davranılması gerektiği konusunda da öneriler aldık: Onlara karşı çok saygılı olun, onlara "Kötü haber mi yoksa iyi haber mi getirmeye geldiniz?" diye sorun ve onları kızdırmamaya çalışın. Bazı Ploske köylüleri komşularının cadı olduğunu iddia etti ancak bu iddialar birbiriyle tutarsızdı ve toplanan hikâyelerin birçoğunda özellikle bir Ploske adamından iyi ("beyaz") bir cadı olarak bahsedilmesine rağmen, bu sözde cadının yerini tespit edemedik.

Seyirci ve Repertuar

Ukrayna halk topluluklarındaki çağdaş seyirci kitlesi demonolojik efsaneleri talep etmekte ve diğer folklor ürünlerine (özellikle cadılar, hayaletler ve rüya yorumlarıyla ilgili hikâyeler) kıyasla bunları daha büyük bir ilgiyle karşılamaktadır. Bu nedenle demonolojik efsaneler, taşıyıcılarının geleneksel dünya görüşünü incelemek için ideal bir başlangıç noktasıdır. Metinlerin kendileri, bizi köylülerin geleneksel zihniyetlerine götüren bir köprü oluşturmaktadır. Geleneğin şehirli taşıyıcıları arasında demonolojik bilgi; bir dizi hurafe, efsanevi inanç ve benzetme olarak var olurken köylerde bazıları 19. yüzyılın sonlarındaki kayıtlara tamamen uyan, tamamen organize metinler olarak işlev görürler. Bugün Ukrayna köyleri bir dizi demonolojik hikâye sunmakta ve araştırmacının sadece hikâyeyi duymasına değil, aynı zamanda ev iblislerinin (kıllı elleri olduğu ve ağır fısıltılarla konuştukları söylenir) varlığını hissetmesine, ölü ruhlarla sohbet etmesine, bacalardan aşağı uçan ejderhaları görmesine ya da bir cadının kuyruğuna dokunmasına olanak tanımaktadır. Çağdaş bir Ukrayna köyünde demonolojik efsanelerin sözlü aktarımında tüm duyular yer almaktadır. İşte 1994 yılında Motrya Perepechai'den kaydedilen metnin bir kısmı. İcracı ev iblisleriyle olan deneyimini hatırlıyor:

Uzanıyorum. Tyap-lyap, tyap-lyap. Düşünüyorum, "Kapıyı kilitlediğimi sanıyordum? Belki de gün içinde biri içeri sızdı ve ben fark etmedim." Çok sert elleriyle elime dokundu ve biliyorum, ona sormam gerektiğini biliyorum. Bana dokundu-tsap, tsap, önce bir elime, sonra diğerine (yatağa yattığımda ellerimi özel bir şekilde koyarım, böylece dinlenirler). Elleri çok sertti. O kadar korkmuştum ki, "Kötü haberlerle mi geldin?" diye nasıl sorduğumu hatırlamıyorum. "Kötü haberlerle" diye cevap verdi. İki hafta sonra kocam beni terk etti. Gördüğünüz gibi, kötü haberlerle. Ve evin iblisi ellerime dokundu. Bu doğru. Çok korkutucuydu. (Brytsyna ve Golovakha, 2004:145)

Efsaneler: Ölülerin Dönüşü

Köylüler ayrıca ölü ruhlara karşı nasıl davranılacağı ve rüyaların nasıl yorumlanacağı konusunda da bizi bilgilendirdiler. Bu konudaki geleneksel

hikâyeler günümüz icracıları arasında çok popüler. Örneğin kaydettiğimiz hikâyelerin çoğu, ölmüş bir akraba ya da komşunun rüyada görünerek bir iyilik istemesiyle ilgiliydi. Ploske'de topladığımız en ilginç metinler, ölmüş bir annenin geri dönüşüyle ilgili hikâyelerdi. Bu hikâye Ukrayna ve Rusya demonolojisinde iyi bilinmektedir ve demonik materyallere yönelik yaygın akademik hoşnutsuzluğa rağmen 19. yüzyıldaki birçok Ukraynalı halkbilimci tarafından kaydedilmiştir.

Aşağıdaki üç metin, halk demonolojisi hakkındaki konuşmalar sırasında bilgi verenler tarafından hatırlanmıştır. Bu metinler özel bir ilgiyi hak etmektedir çünkü ilk iki kaynak kişi üniversite eğitimi almıştır (bu toplulukta ender rastlanan bir durum) ve üçüncüsü olan sütçü kız da bu köydeki kadınlar arasında en yaygın mesleğe sahiptir. Üçü de geleneksel hikâyeyi gerçek hayattan bir olay gibi coşkuyla canlandırdı. İlk metin lise öğretmeni Olga Yarosh tarafından Mayıs 2002'de anlatılmıştır:

Uzun zaman önce bir kız bana (bizim köyden değil) annesinin öldükten sonra (o zaman on iki yaşındaydı) her gece on ikide geri gelip durduğunu anlattı. Her gece gelip gidiyormuş. Durum öyle bir noktaya gelmiş ki kız "Korkuyorum." demiş. Bunun üzerine yaşlı bir kadın ona şöyle demiş: Eski bir bez al (on iki yaşına geldiğinde), su ve eski bir bez al ve yerleri sil (kapıdan evin içine doğru değil, evin ortasından kapıya doğru). Anne geldiğinde yeri yıkamaya başlamalısın. Geriye doğru sil. Kız bunu yapmış. Ve anne demiş ki: "Bu kadar. Bir daha gelmeyeceğim." Ve bir daha hiç gelmemiş. Hikâye bu (Brytsyna ve Golovakha, 2004: 248-49).

Bir sonraki anlatı 1994 yazında başka bir öğretmen olan Valentina Yerko tarafından gerçekleştirildi:

Bir kızın annesi ölmüş, o ölmüş ve kız yapayalnız kalmış. Çok üzgünmüş, neredeyse hasta haldeymiş ve sürekli annesinin ardından ağlıyormuş. Bütün yaşlı kadınlar ona annesinin kendini kötü hissettiğini söyleyip duruyorlarmış: Ağlama çünkü başına kötü bir şey gelecek. Ama o ağlamaya devam etmiş. Ve bir gün annesi yanına gelmiş. Kız annesini gördüğüne çok sevinmiş. Ölü annesinden korkmuyormuş, onunla konuşuyor, ona sorunlarından, mutlu günlerinden bahsediyormuş. Ama sonra... kız erimeye, yüzü solmaya başlamış, çok hastalanmış, sinirlenmiş ama annesi gelmeye devam etmiş. Sonra kime anlattığını hatırlamıyorum ama birilerine bu durumu anlatmış. Demişler ki, "Sana gelen annen değil, annen gibi görünen bir iblis. Onunla konuşmamalısın. Çünkü ölüler ölü olmalı, yerlerinde yatmalı ve yaşayanlara gelmemeli. O senin hayatını emecek." "Ne yapmalıyım?" diye sormuş kız. Korkmuş. "Biliyorum," demiş birisi, "Zamanı geldiğinde ve annen ortaya çıktığında, yerleri silmelisin. Annen ortaya çıktığı anda başlamalısın. Kapıdan masaya kadar sil." Kız bunu yapmış. Doğru zaman geldiğinde, yerleri silmeye başlamış. Anne görünmüş, kapıda durmuş ve dehşetle sormuş: "Ne yapıyorsun?" Kız demiş ki: "Yerleri siliyorum.". "Ama bu benim ayak izlerimi sildiğin anlamına geliyor." Ve anne ortadan kaybolmuş ve bir daha asla geri dönmemiş. Kız iyileşmiş. Bu hikâyenin anlatıldığını duydum (Brytsyna ve Golovakha, 2004: 249-50).

Üçüncüsü, Ağustos 1994'te Maria Vashenok (sütçü kız) tarafından anlatıldı:

Vaftiz annem Ivano-Frankovsk'tan geldi ve arkadaşının (birlikte çalışıyorlardı) ona gerçek bir hikâye anlattığını söyledi. (Arkadaşının) annesi ölmüş ve geriye üç çocuk bırakmış. Kız on üç ya da on dört yaşındaymış ve iki küçük kız kardeşi varmış. Annesi dört yıl boyunca her gece gelmiş ve her gece saçlarını taramış. Ben (Vashenok) annesinin gelmesinden korkup korkmadığını sordum. "Hayır, korkmuyordum. Annemizin bize söylediği tek şey, "Ben giderken arkama bakmayın" oldu. Ben de o giderken hep başka yere baktım. Sonra komşum sordu: "Annen sana geliyor mu?" "Hayır, gelmiyor" dedim. Annemiz bize kimseye söylemememizi tembihlemişti: "Söylerseniz bir daha gelmem" demişti. Ama komşumuz "Bence geliyor, çünkü bacadan nasıl uçtuğunu gördüm" dedi. O zaman korktum. "Gittiğinde ona bir bak, dön ve bak." İki kez daha geldi ve arkasına baktım, boştu. Önden bakınca annem, arkadan bakınca boş bir fıçı gibiydi. Dönüp baktım ve bir daha gelmedi." Bu hikâyenin gerçek olup olmadığını sordum ve bana şöyle dedi: "Bu yaşandı.". Yaşanıp yaşanmadığını sadece Tanrı bilir (Brytsyna ve Golovakha, 2004: 250-51)

Aynı geleneksel hikâyenin bu üç versiyonu, daha yakından incelenmeyi gerektiren sembolik anlamlara sahip demonolojik motifler içermektedir. Ölü anne motifi çeşitli 20. yüzyıl Slav akademisyenleri tarafından eski Slav kabilelerinin bazı pagan inançlarını açıklamak için kullanılmıştır. Elde ettikleri en temel sonuçlardan biri, Eski Slavların geleneksel ölüm anlayışında ölü ruhların geri dönemeyeceği ve ölülerin görünürdeki herhangi bir geri dönüşünün şeytani güçlerin bir eylemi olduğuydu. Çağdaş metinlerde şeytanın işlevini genellikle bir ev iblisi, hortum ya da cadı yerine getirmektedir. Bunlardan herhangi biri ailenin ölmüş akrabası ya da arkadaşı kılığında bir evi "ziyaret edebilir".

Eski Slavların geleneksel inançlarına göre, ölü ruhlar öteki dünyaya getirildikten sonra suyu geçemezler. (Hıristiyanlık öncesi Ukrayna'nın bazı bölgelerinde cesetler gömülmek yerine nehirlerde yüzdürülürdü). İblisin ölü bir akraba kılığında bacadan uçarak eve girdiği inancı Slav mitolojisinde de çok yaygındır. Tipik olarak iblis, ölmüş kocası için yüksek sesle ağlayan dul bir kadının bacasından uçarak girerdi. Sunulan örnekler eski geleneksel motifleri içermektedir ve pagan Slav mitolojisine sıkı sıkıya bağlıdır. Aynı zamanda bu metinler hem tarımsal hem de kentsel topluluklarda yaygın olan çağdaş inançları da temsil etmektedir: Ölen bir akraba için ağlanmamalıdır çünkü bu ruhu huzursuz eder; su, yaşayanları ölüler dünyasından korur; ölüler hakkında çok fazla düşünürseniz onlar sağlığınızı ve hatta hayatınızı elinizden alabilir; doğal olmayan bir şekilde ölen insanlar huzur bulamaz ve geri dönmeye devam eder. Bunlar, çağdaş toplumlarda doğal bir bağlamda aktif olarak icra edilen ve dinleyiciler tarafından iyi karşılanan geleneksel demonolojik metinlerin mükemmel örnekleridir.

Masallar/Märchen

Ploske'de kaydettiğimiz anlatıların çoğu doğaüstü efsaneler olsa da köyde yaşayan bir masal/märchen geleneği de bulduk. Örneğin geleneksel Ukrayna masalı "Benekli Tavuk" (2022 B'de), zaman içindeki değişimin çok ilginç bir örneğidir. En popüler çocuk halk masallarından biridir ve tüm büyük antolojilerde yayımlanmıştır. Ukraynalı halkbilimciler bu hikâyenin topluluklarda sadece kitap versiyonları sayesinde yaşamaya devam ettiğine inanmaktadır. Akademisyenler; geleneksel, kümülatif hikâyenin öldüğünü ve artık sözlü olarak aktarılmadığını iddia ediyor. Chernihivskiy bölgesindeki köylere yaptığımız ilk iki gezide, sadece kısa, sözde kitap versiyonunu duyduk ve eski, geleneksel hikâyeyi bulma konusunda umutsuzluğa kapıldık. Ancak daha sonra icracıları daha yakından tanıdıkça Ploske'deki bir icracı olan Olga Trush'tan geleneksel, kümülatif versiyonu elde ettik. Onun metni, 19. yüzyılda Ploske'de kaydedilen aynı hikâyeden daha uzun ve daha fazla ayrıntıya sahip. İlginçtir ki Malynka, 1902'de Ploske'de iki versiyon kaydetmiştir: kısa ve uzun. Bu da köydeki çağdaş icracılar arasında iyi bilinen kısa versiyonun bile sadece edebi kaynaklardan ödünç alınmadığı sözlü geleneğin bir parçası olabileceği anlamına gelmektedir (Brytsyna ve Golovakha, 2004: 214, 285, 287).

Ukrayna masallarından söz ederken Mykola Trush'tan da bahsetmeliyiz. Malynka'ya göre bu Ploskeli icracıdan, hepsi de 19. yüzyılda Ploske'de popüler olan on masal kaydettik (Brytsyna ve Golovakha, 2004: 57-132). Trush babasından masallar dinler ve bunları üç torununa anlatırmış (en küçüğü bile bu masalları bize yeniden anlatabildi). Dinleyicileri arasında çocuklar olmadığında bu masalları anlatmaktan hoşlanmaz ya da olayları basitçe kısaltırmış. Bir başka icracı, Dokia Kompanets, masalları büyükannesinden dinlemiş ve torunlarına anlatmış. Kız kardeşi Litovka da aynı masalları duymuş ve hatırlamış ancak torunu olmadığı için bu masalları kendisi anlatmamış. Trush'un üvey kız kardeşi ve kızı bize "Benekli Tavuk "un daha uzun bir versiyonu da dahil olmak üzere çok ilginç metin anlattı. Günümüzde masalların doğal bir şekilde anlatılması, yalnızca ailede güçlü masal anlatma geleneğinin varlığını değil, aynı zamanda aile içinde çocukların varlığını da gerektirmektedir. Dolayısıyla aile mirası ve genç dinleyiciler, masalların korunmasında gerekli bileşenler haline gelmiştir. Masal, toplumsal bir tür olmaktan çıkıp daha çok ev içi, "aile kullanımı" bir tür haline gelmiştir. Elimizdeki materyaller, en aktif masal geleneğinin masalların nesiller boyunca icra edildiği ailelerde görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Belirli bir toplulukta bir folklor ürününün ya da diğerinin popülerliğini tartışırken iletişimsel olaylarda belirli bilgileri "talep eden" seyircinin hayati rolünü hatırlamamız gerekir. Türün topluluktaki yaşamı sadece bilgili icracıların varlığına değil, aynı zamanda dinleyicilerin varlığına da bağlıdır. Örneğin çağdaş Ukrayna halk topluluklarında masal dinleyicilerini çocuklar oluşturur ve 20. yüzyılda masal kesinlikle çocuklar için bir tür, hatta kişinin kendi çocuklarına ve torunlarına yönelik bir tür haline gelmiştir. Başka bir deyişle bu bir aile geleneğidir.

Okuryazarlığın ve Kitle İletişim Araçlarının Etkisi

19. yüzyılın sonlarında Ukrayna demonolojisinin işleyişini tartışırken Ortodoks kilisesinin bu tür masalların köylerde yayılmasına şiddetle karşı çıktığını unutmamalıyız. Elimizde 19. yüzyılın sonlarına ait, bir köy papazının demonolojik inançlara karşı tutumunu gösteren ilginç bir örnek var. Stefanovskiy, Ploske üzerine yazdığı kitapçıkta okuryazarlığın köylülerin karanlığını, cadılara olan inançlarını ve doğaüstü korkusunu yok edebileceğine dair umudunu dile getirmiştir (1900: 69). Halkın demonolojik inançlarına karşı onun tutumu tipikti ve resmi kilisenin atavistik pagan demonolojisine karşı tutumuyla uyumluydu.

Stefanovskiy'nin kitapçığını yazmasının üzerinden yüz yıldan fazla zaman geçti. Artık halk geleneğinin okuma yazma bilmeyen taşıyıcılarının neredeyse tamamen yok olması durumuyla karşı karşıyayız. Son on yılda birlikte çalıştığımız tüm kaynak kişiler arasında sadece bir kadın okuma yazma bilmiyordu. Stefanovsky'nin hayali gerçekleşti mi? Neyse ki bizim için ve geleneğin kendisi için hayır. Bunun yerine, yayımlanmış kaynaklar geleneksel inançlar sisteminde yer buldu. Kitaplara, gazetelere ve dergilere yapılan atıfların çağdaş halk iletişiminin prestijli bir parçası olması ve topluluğun yüksek eğitimli üyelerinin diğerleri tarafından en iyi anlatıcılar olarak görülmesi; folklorun, basılı kaynakların ve kitle iletişim araçlarının çağdaşlarımızın zihinlerini ve manevi yaşamlarını işgal ettiği bir çağda hayatta kalmanın ve işlev görmenin bir yolunu bulduğunun açık bir kanıtıdır. Alan Dundes'in da belirttiği gibi, edebi kaynakların yaygınlaşması folklora zarar vermek bir yana, sözlü aktarım sürecini hızlandırdığı ve halk anlatısının nesnelerini genişlettiği için yararlı bir etkiye sahiptir (1980: 17).

17. yüzyılda Ukrayna'yı gezen Pavlo Alepsky, günlüğünde Kazak Ukrayna köylerinde çoğu insanın (çoğu kadın da dahil) okuryazar olmasından duyduğu şaşkınlığı yazmıştır. Dolayısıyla okuryazarlık, en azından Ukrayna'nın bazı bölgelerinde, 19. ve 20. yüzyıllarda folklor ürünlerinin derlenmesinden önceye dayanmaktadır. Elbette 20. yüzyılın neredeyse evrensel okuryazarlığı, basılı kaynaklara özel bir saygı duyulmasına yol açmış ve yeni bir tür halk geleneği taşıyıcısı yaratmıştır. Saha çalışmamız, geleneksel topluluklar içinde en saygın üyelerin en çok okuyanlar ve en saygın kaynakların da basılı olanlar olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla köylüler sözlü geleneği daha iyi anlayabilmemiz için bizi gazetelere ya da İncil'e yönlendiriyorlardı. Bugün Ukrayna köylerinde icracıların bir halkbilimciye "Neden hikâyeyi bir kitaptan okumuyorsunuz?" diye sorması yaygındır. Neyse ki icracı, yine de hikâyeyi genellikle halkbilimci için geleneksel sözlü kaynaklardan alındığı bariz olan bir versiyonda anlatacaktır. Geleneksel halk öykülerinin televizyon ve gazete bağlantılarına ilişkin kataloglanamayacak kadar çok sayıda başka örnek de vardır.

Slav halkbilimciler; geleneksel Ukrayna halk topluluklarında tam okuryazarlığın kazanılmasına, bu toplulukları daha güçlü bir şekilde etkileyen farklı bir değişime yani Ukraynalı köylülerin çoğunun 1970'lerde televizyona

erişim elde etmesi gerçeğine gösterdikleri ilgiden daha fazla ilgi göstermişlerdir. Bugün en yoksul ailenin evinde bile bir televizyon var ve bu durum iletişim sürecini önemli ölçüde etkilemektedir. Televizyon, geleneksel toplulukların manevi yaşamı üzerinde muhtemelen kitaplardan ya da dergilerden daha büyük bir etkiye sahiptir. Televizyonu folklor bağlamında inceleyen Halkbilimci Linda Degh, "elli yıllık varlığı süresince televizyonun yeni gelenekler yarattığı ve diğer medyalarla birlikte folklor tanımının güncellenmesi ihtiyacına etkili bir şekilde katkıda bulunduğu" sonucuna varmıştır (1994: 37).

Günümüzde Ukrayna kitle iletişim araçları, sözlü iletişim ve geleneksel halk bilgisi (özellikle demonolojik hikâyeler) için başlıca kanallardan biridir. Brezilya pembe dizileri 1994'te popüler hale geldiğinde, diziler yayındayken köylülerden herhangi bir bilgi almak imkânsızdı. Köy kedilerine, köpeklerine ve ineklerine Brezilya aromalı isimler verildi ve hasat bile bir dereceye kadar ihmal edildi. Ukraynalı halkbilimci Krasikov, Ukrayna Araştırmaları Kongresine sunduğu son raporunda köy muhabirlerinin çoğunun lakaplarının ve evcil hayvanlarının isimlerinin Kuzey ve Güney Amerika pembe dizileriyle bağlantılı olduğunu belirtti. Turuncu Devrim olayları sırasında (Kasım-Aralık 2004) Kiev sokaklarında devrime katılanlardan (kökenleri ve sosyal grupları ne olursa olsun) kaydettiğimiz şakaların çoğu internet, televizyon ve gazetelerden alınmıştır. Batı Ukrayna'nın Ivano-Frankovsky bölgesindeki küçük bir köyden katılımcılar, anekdot taleplerimize yanıt olarak bize defalarca internet sitelerinden çıktılar verdi; bu durum Vinnitsya öğrencileri ve Simferopol işçilerinden folklor ürünleri derlediğimizde de yaşandı.

E-posta ve SMS'in (Kısa Mesaj Servisi veya cep telefonları arasında kısa mesajlaşma) icracılar arasında neden bu kadar popüler hale geldiği oldukça anlaşılabilirdir. Gelenekçi topluluklarda sıkı sıkıya takip edilen ahlaki kurallar arasında kadınların ve çocukların önünde müstehcen bir dil kullanılmaması ve bazı cinsel konuların konuşulmaması gibi yasaklar yer almaktadır. Köylerde, diğerlerinin hikâye anlatma ustası olarak tanımladığı erkek icracılardan anekdot toplamakta zorlandık çünkü araştırmacı grubumuz kadınlardan ve bir genç erkekten oluşuyordu. Erkekler bize "müstehcen" anekdotlar anlatmayı kesin bir şekilde reddettiler.

Buna karşın Turuncu Devrim sırasında SMS yoluyla birçok anekdot topladık. Tipik bir icracı, anekdotun belli bir noktasından sonra geri kalanını anlatmayı reddediyor, bunun yerine metni (SMS yoluyla) cep telefonumuza göndermeyi teklif ediyordu. E-posta ve SMS (grafiti yazmanın yanı sıra) belirli metinleri daha geniş bir "dinleyici" kitlesine iletmenin yollarıdır. İcracılar yüz yüze iletişim sorumluluğundan kurtulur ve aksi takdirde geleneksel adetler tarafından kısıtlanacak olan belirli bir ahlaki serbestlik kazanır.

Köy folklorunun yeni medyayı benimsemesi, onun yok olmakta olduğu iddiasıyla çelişmektedir. Bu medyalardan bazıları (e-posta, SMS, duvar yazıları) geleneksel bilgileri aktarmak için kullanılırken diğerleri (gazeteler, TV, web siteleri) bilgi almak için kullanılmaktadır. "Modern efsanelerin,

modern büyünün, modern akıl dışılığın dünyasında yaşıyoruz ve bunlardan hoşlanmayanlar televizyonu kapatmalı" (Degh, 1994: 53).

Sonuç

Ukrayna'da 19. yüzyılın başlarından bu yana, yaşayan bir halk geleneğinin yanı sıra onun ölümüne ilişkin bir yanılgı da var olmuştur. Bu durumla çelişen bir şekilde Ukrayna'da özgün folklorun ölümüne dair şüpheler, halkbiliminin bir disiplin olarak kurulmasından öncesine dayanmaktadır. Akademisyenler bu oyunu birbirleriyle oynamaktan keyif almış ve geleneksel, tarımsal folklorun yıkıntıları üzerinde bir postfolklorun 20. yüzyıldaki doğuşu hakkında dramatik sonuçlara varmışlardır. Bu makalede sunulan gözlemler, aksi yöndeki tüm kanıtlara rağmen çürüme yaklaşımının hem bilim dünyasında hem de halkın kendi arasında varlığını sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Kanıtlar birçok geleneksel sözlü anlatı türünün hayatta ve iyi durumda olduğunu gösterse de Sovyet sonrası halkbilimciler bu türlerin kaybını kınamış ve günümüzde gördüklerimizi "gerçek" folklor olarak değil, geçmişin otantik folklorundan temelde farklı (ve ondan daha az) bir şey olarak küçümseyen, ön kabullerle dolu bir terim olan postfolklor ile değiştirilmesi gerektiğine işaret etmişlerdir.

Ancak saha çalışmamız halkbilimine "postfolklor" ayrımının eklenmesinin gereksiz olduğunu göstermektedir. Eğer Afanasev'in ya da Grimm Kardeşler'in masallarını tek gerçek masallar olarak kabul edersek o zaman folklora hiç yaklaşmamış oluruz çünkü onun yerini 150 yıllık görkemli bir performans almıştır. Eğer günümüzün kırsal Ukraynalıları geleneksel hikâyelerini aktarmak için SMS servislerini kullanıyorlarsa ya da televizyonu geleneksel anlatılarına dâhil ediyorlarsa bu; folklorun öldüğünün değil aksine büyümeye devam ettiğinin, canlılığının ve uyarlanabilirliğinin kanıtıdır. Tarih, her yeni nesil halkbilimci ile tekerrür ediyor gibi görünmektedir: Onlar kendilerini yaşayan bir halk geleneğinin son görgü tanıkları olarak memnuniyetle ilan etmektedirler. Belki de acele etmeye hiç gerek yoktur. Her saha gezisi bizi bir icracıya götürecek ve her topluluktaki bir genç nesil bir gün yetkin, daha yaşlı icracılara dönüşecektir.

Notlar

1. Makale boyunca "köy" kelimesi Batı'da anlaşıldığı şekliyle "kırsal" kelimesiyle fiilen eş anlamlı kullanılmıştır.

2. İlk keşif gezisi 1994 yılında Olesya Brytsyna, Andriy Brytsyn ve benim tarafımızdan gerçekleştirilmiştir. Sonraki on yıl boyunca tekrarlanan genişletilmiş keşif gezileri (ve kısa ziyaretler) gerçekleştirilmiştir: 1995'te (Olesya Brytsyna'nın İnsani Yardım Lisesi ve Slav Üniversitesi öğrencilerini yönlendirmesiyle), 2000'de (Olesya Brytsyna ve Amerikalı halkbilimci Natalya Kononenko ile) ve 2002-2003'te (Olesya Brytsyna ve benim tarafımızdan).

3. Ukraynacadan yapılan tüm çeviriler yazara aittir.

KAYNAKÇA

Azadovskiy, M. (1936). Russkie skazochniki [Russian fairytales]. *Literatura i Folklore* [Literature and Folklore]. Leningrad: Khudozestvennaya Literatura.

Brytsyna, O. – Golovakha, I. (2004). *Prosovyi folklore sela Ploske na Chernihivshyni: Tekstyta rozvidky* [Prose Folklore of Ploske, a Village in Chernihivshchyna: Texts and Research]. Kyiv: Academy of Sciences of Ukraine.

Degh, L. (1994). *American folklore and the mass media*. Bloomington: Indiana University Press.

Dundes, A. (1969). The devolutionary premise in folklore theory. *Journal of the Folklore Institute,* 6, 5-19.

Dundes, A. (1980). Who are the folk? *Interpreting Folklore*, 1-19, Bloomington: Indiana University Press.

Franko, I. (1984 [1909]) Bel parlar gentile. *Zibrannya Tv. u 50 t.* [Collected works in 50 vols], vol. 37, Kyiv: Naukova Dumka.

Gyryak, M. (1983). *Ukrainian folktales from East Slovakia*. Bratislava: Slov Ped Vid-vo.

Hnatyuk, V. (1902). Retsensiyana Kn.: Sbornik Materialov po Malorusskomu Folkloru, 1902, Chernihiv." In *ZapyskyNauk. t-va im. T.Shevchenka.*

Kargin, A., and Neklyudov, S. (2005). "Folklore i folkloristika tretyego Tysyacheletiya. [Folklore and Folk studies in the third millennium]. *Pervyi vserossiyskiy Kongress Fol'kloristov: Sbornik Dokladov*, vol. 1, Moscow: State Republican Center for Folklore.

Kirdan, B. (1974). *Sobirateli narodnoi poezii*. Moskva: Nauka.

Malynka, O. (1902). *Sbornik materialovpo Malorusskomu folkloru*. Chernigov: Tipografiya Gub. Zemstva.

Myshanych, S. (1986). *Usni narodni opovidannya*. Kyiv: Naukova Dumka.

Neklyudov, S. (1995). After folklore. *Zhivaya Starina* [Living Antiquity], 1, 2-4.

Panchenko, A. (2005). Folkloristikakak nauka [Folkloristics as a Science]. *Pervyi vserossiyskiy Kongress Fol'kloristov: Sbornik Dokladov*, vol. 1, Moscow: State Republican Center for Folklore.

Pozdneev, V. (2005). Tretya kultura. Fol'klore. Fostfol'klore [Third culture. Folklore. Postfolklore.]. *Pervyi vserossiyskiy Kongress Fol'kloristov: Sbornik Dokladov*, vol. 1. Moscow: State Republican Center for Folklore.

Stefanovskiy, T. (1900). *Opisanie Sela Ploske, sostoyasheho Chernihovskoy Huberniiv Nezinskom Uezde* [Description of Ploske, a Village Located in the Chernihiv Region]. Chernigov: Tipografia Gubernskogo Pravleniya.

Tsertelyev, Mykola (1818). About old Ukrainian songs. *Syn Otechestva* 16 (45), 124.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/*Aouthor's Note:* Makalesini çevirip yayınlamama izin verdiği için sayın Inna GOLOVKA-HICKS'e teşekkür ederim. */Thank you to Mrs.* Inna GOLOVKA-HICKS *for allowing me to translate and publish her article.*

YAYIN VE ETİK İLKELERİ

Genel İlkeler

1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
2. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
3. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
4. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayımlanan makalelerle ilgili tüm yasal sorumluluklar yazarlarına aittir.
5. Yayım dili Türkçe ve İngilizcedir.
6. Yazı, http://dergipark.org.tr/mahder adresindeki Makale Gönderme sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.)
7. Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
8. Dergimiz, Eylül 2024 sayısından itibaren yazarlardan **"Extended Summary"** (Genişletilmiş Özet) talep etmeye başlamıştır.
"Extended Summary" (Genişletilmiş Özet): Genişletilmiş Özet, makalelerin dergimize ilk başvurusu sırasında değil, makale yayına kabul edildiğinde dizgi aşamasında yazarlardan talep edilecektir. İsteyen yazarlar ilk aşamada makalenin sonuna ekleyebilirler. Çalışmanın sorununun, amacının, yönteminin ve sonuçlarının geleneksel öze göre daha ayrıntılı bir şekilde anlatılacağı "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), Türkçe makaleler için talep edilecektir. İngilizce makaleler için "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet) istenmeyecektir. "Extended Summary" (Genişletilmiş Özet), 9 punto ile tercihen 500-6000 kelime uzunluğunda olmalı; çalışmanın amacını, sorununu, metodunu, bulgularını ve sonuçlarını alt başlıklar halinde açık bir şekilde vermelidir. Genişletilmiş özet içindeki alt başlıklar, çalışmanın türüne göre çeşitlilik gösterebilir. Aşağıda, "Genişletilmiş Özet"te

kullanılabilecek alt başlıklar gösterilmiştir. Çalışmayı açık ve anlaşılır özetlemek için aşağıdaki örnek kullanılabilir. Örnek: Introduction and Research Questions & Purpose: Giriş ve araştırmanın amaç kısmında, çalışmanın hangi soruya cevap aradığı, hangi araştırma sorusu ya da sorularından yola çıkıldığı ve bu çalışmanın niçin gerekli olduğuna ilişkin okuyucuda net fikir oluşumunu sağlayacak açıklıkta bilgiler verilmelidir. Literature Review: Literatür taramasının yöntemini (hangi veri tabanlarından yararlanıldı, ne tür kaynaklara ulaşıldı vs.), amacını ve ulaşılan kaynakların genel eğilimi (bu konuda yapılan daha önceki araştırmaların kesiştiği veya ayrıldığı noktalar nelerdir vs.) kısaca belirtiniz. Özellikle çalışma konusu ve amacıyla ilişkili doğrudan olan çalışmalar özetlenmeli ve yapılan çalışmanın bu anlamda niçin önemli / anlamlı olduğu, hangi boşluğu dolduracağı, ilave hangi katkıyı sağlayabileceği net olarak açıklanmalıdır. 4 Methodology: Bu kısımda, çalışmanın türü (uygulamalı, kavramsal, kuramsal, derleme); eğer uygulamalı bir araştırma ise çalışmanın tasarımı (keşifsel, betimsel, nedensel); çalışmanın problem(ler)i (amaç kısmında belirtilenlerle uyumlu olarak); eğer varsa modeli ve/veya hipotez(ler)i; ana kütlesi, örnekleme yöntemi, örnekleme süreci; veri toplama tekniği açıkça ifade edilmeli; hangi nicel/nitel analizlerin kullanıldığı kısaca belirtilmelidir. Results and Conclusions: Araştırma amaçlarına/sorularına ilişkin ana bulgular, temel çıkarımlar, sonuçlar ve/ya önerilerinizi yazınız.

9. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.

10. Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.

11. Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

12. Dergimiz yazarlara makalelerinin yayımlanacağına dair bir yazı vermemektedir.

13. Yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin danışmanlarıyla ortak bir şekilde hazırlamadıkları yazılar, 15 Eylül 2024 tarihinden itibaren editörlüğümüzce kabul edilmeyecektir.

14. Metinler aşağıdaki formatta gönderilmelidir. Gerekli formata sahip olmayan yazılar Yayın Kurulu tarafından geri çevrilir.

Etik İlkeler

1. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibariyle anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1. Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (*10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u

ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)
4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:
Kâğıt Boyutu Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk 1,5 cm
Alt Kenar Boşluk 1,5 cm
Sol Kenar Boşluk 2 cm
Sağ Kenar Boşluk 1,5 cm
Yazı Tipi Cambria
Yazı Tipi Stili Normal
Boyutu (metin) 11 (Cambria)
Boyutu (özet ve dipnot metni) 9 (Cambria)
Paragraf Aralığı Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı Tek (1)
2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.
3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.
4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.
5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme
Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.
1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.
2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.
a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.
Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)
b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.
c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.
Örnek: (Açа ve Yolcu, 2017: 72)
d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra "vd." (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.
Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)
e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.
Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)
f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.
g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.
h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.
2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için "a, b, c..." ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:
Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Çeviri Kitap:
Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir.* (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.
Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
İki Yazarlı Kitap:
Ergun, M. - Açа, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.
İkiden Fazla Yazarlı Kitap:
Açа, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.
Makale:
Açа, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:
Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemençecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.
Bildiri:
Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni Bildirileri*. (hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
İnternet Kaynakları:
* URL-1: "Social groups". http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php (Erişim: 10.06.2014)
* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", http://www.loc.gov/folklife/cwc/ (Erişim: 17.06.2014)
Arşiv Kaynakları:
Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)
Sözlü Kaynaklar:
KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)