ISSN: 1308-4445 e-ISSN: 2822-5538 Yıl/Year: 2025, Cilt/Volume: 18, Sayı/Issue: 51

MAD MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

MOTİF AKADEMİ 51

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil Bilimi

Sinan Yaman
Rahime Deveci
Şaban Banaz
Hakan Tikdemir
Sibel Karadeniz Yağmur
Atiye Güner
Samet Çevik
Aliye Altınkaya Duman
Fatma Koç
Elif Esma Karaman
Azem Sevindik
Samet Ünlü
Neslihan Karakuş
Kerim Gedik
Gamze Hotaman
Gülsüm Kırbaş
Gülbeyaz Göztaş
Gamze Çimen
Gökhan Abanoz

Ayşe Alican Şen
Sevcan Işık
Batu Anadolu
Coşkun Doğan
Dursun Can Şimşek
Ayşe Özlem Akdeniz
Arman Artaç
Hüseyin Bülent Akdeniz
Merve Duydu
Arzu Arslan
Şener Küçüktepe
Dilber Yıldız
Hülya Demir
Fülya Açıksöz
Fadime Özler Kaya
Mine Taylan
İnan Burhanlı
Ayşe Yerebakan

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: 51

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)*

İdealonline

ACAR Index

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

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

♦

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

SİNAN YAMAN……1298
Türk Kültüründe İnsan-Nesne İlişkisi Bağlamında Kazan- I
The Cauldron in the Context of Human-Object Relationship in Turkish Culture- I

RAHİME DEVECİ ……1312
Anadolu Sahası Masallarında Doğal (Tabii) Kehanetler
Natural Prophecies in Anatolian Field Tales

ŞABAN BANAZ……1337
Alevîlik ve Bektaşîlikte Hakk'a Yürüme Erkânı: Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi Örneği
Ritual of Walking to the God in Alevism and Bektashism: The Example of Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi

HAKAN TİKDEMİR……1362
Freudyen Sembolizmin İzinde: Nar Tanesi Masalına Psikanalitik Bir Bakış
In the Footsteps of Freudian Symbolism: A Psychoanalytic Perspective on the Tale of Nar Tanesi

SİBEL KARADENİZ YAĞMUR……1383
Âşık Edebiyatının Güncel Durumunun Akademik Literatür Üzerinden Değerlendirmesi
The Evaluation of Current State of Minstrelsy Through Academic Literature

ATİYE GÜNER ……1407
Kültürel Çeşitlilik Bağlamında Ritüeller: Gaziantep Hamam Geleneğinde Kurt Başı Ritüeli ve Gulleytin
Rituals in the Context of Cultural Diversity: The Kurt Başı Ritual and Gulleytin in Gaziantep's Hammam Tradition

SAMET ÇEVİK……1420
Miras ve Hafıza: Kültürel Mirasın Korunmasında Sözlü Tarihin Rolü
Heritage and Memory: The Role of Oral History in the Preservation of Cultural Heritage

ALİYE ALTINKAYA DUMAN ……1445
Çin Sosyokültürel Hayatında Nasrettin Hoca
Nasreddin Hodja in China's Socio-Cultural Life

FATMA KOÇ-ELİF ESMA KARAMAN TAŞKESENLİGİL.....1461
Yemek Kültürünün Nesilden Nesile Aktarılması: Bir Uygulama
Transferring Food Culture from Generation to Generation: An Application

AZEM SEVİNDİK.....1487
Oidipus Kolonos'ta: Yunan Yazını, Tragedya ve Mit İlişkisi
Oedipus at Colonus: The Relationshıp of Greek Written, Tragedia and Myth

SAMET ÜNLÜ 1510
Bir Etnik Kimliği Sosyal Alanda Tipleştirmek: Terekeme Örneği
Typing an Ethnic Identity in the Social Sphere: The Case of the Terekeme

NESLİHAN KARAKUŞ-KERİM GEDİK-GAMZE HOTAMAN 1528
Yafes'in Oğulları ve Yüzüklerin Efendisi: Mitolojik ve Tematik Bir Karşılaştırma
Yafes'in Oğulları and The Lord of The Rings: A Mythological and Thematic Comparison

GÜLSÜM KIRBAŞ 1553
Karay Türkçesindeki Arapça ve Farsçadan Alıntı Sözcüklerde Yer Alan Sıfır Fonksiyonlu Yapım Ekleri
Dysfunctional Derivational Suffixes in Arabic and Persian Loan Words in Karai Turkic

GÜLBEYAZ GÖZTAŞ 1578
Türkçe Sözlükte Rusça Alıntı Sözlerin Kavram Alanı
Conceptual Field of Russian Borrowings Words in The Turkish Dictionary

GAMZE ÇİMEN 1591
Tatar Türkçesinde Duygu Parçacıklarının İşlevleri Üzerine: Bit, İç, Le/La, Lebasa/Labasa
On the Functions of Emotional Particles in Tatar Turkish: Bit, İç, Le/La, Lebasa/Labasa

GÖKHAN ABANOZ 1615
Ontolojik Özerklikten Küresel Determinizme Teknolojinin Neden Olduğu Güvenlik Sorunları ve Hegemonya
From Ontological Autonomy to Global Determinism: Security Issues and Hegemony Caused by Technology

AYŞE ALİCAN ŞEN ……1637
Roman Kültüründe Erken Yaşta Evlilik Olgusu: Kültürel Arka Plan, Evlilik Stratejisi ve Paradokslar
Cultural Background of Early Marriage in Romani Culture: Marriage Strategy and Paradoxes

SEVCAN IŞIK……1658
J. M. Synge'in *Denize Giden Atlılar* Oyununda İkili Karşıtlıklar ve İnsanmerkezcilik
Binary Oppositions and Anthropocentrism in J.M. Synge's Riders to The Sea

BATU ANADOLU……1671
Hayaletli Medya ve Gerçek Zamanlı Ekran Korkusu: Masaüstü Korku Filmleri Üzerine Bir Çalışma
Haunted Media and The Fear of Real-Time Screens: A Study on Screenlife Horror Films

COŞKUN DOĞAN……1691
Role of Translation in Intercultural Education
Kültürlerarası Eğitimde Çevirinin Rolü

DURSUN CAN ŞİMŞEK ……1701
Siber Bireyin Krizini Sinema Üzerinden Okumak: Ter (Sweat) Filmi Örneği
Interpreting the Crisis of the Cyber Subject Via Cinema: The Sweat Film Case

AYŞE ÖZLEM AKDENİZ-ARMAN ARTAÇ-HÜSEYİN BÜLENT AKDENİZ……1716
Türk Müziği Çalgılarının Batı Müziğinde Kullanımları ve Bu Yaklaşımların Dinleyici Algısındaki Etkileri
The Use of Turkish Music Instruments in Western Art Music and The Effects of These Approaches on Audience Perception

MERVE DUYDU……1734
Kültürel Kodlamalar Özelinde Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Propaganda Afişlerinde Kullanılan Beden Politikası
The Concept of Gender in Terms of Cultural Codings and Body Politics Used in Propaganda Posters

ARZU ARSLAN……1751
On Altıncı Yüzyılda Tasarıdan Gerçeğe Dönüşen Zamansız İcadıyla El Örgüsünü Endüstriye Dönüştüren William Lee

William Lee Who Transformed Hand Knitting into Industry with His Timeless Invention which was Transformed from Design into Reality in The Sixteenth Century

ŞENER KÜÇÜKTEPE 1772
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Kitaplığına Ait "Sitte-İ Attar" Adlı Yazma Eserin Cilt Tezyinatı
The Binding Ornaments of the Manuscript, Entitled "Sitte-i Attar," Housed in the Library of Ahmed III Located within the Topkapi Palace Museum

DİLBER YILDIZ 1788
Three Dimensionality on Textile Surfaces with the Shibori Technique
Shibori Tekniği ile Tekstil Yüzeylerinde Üç Boyutluluk

HÜLYA DEMİR-FÜLYA AÇIKSÖZ 1810
Feminizmden Femvertising'e: Grafik Tasarım ve Müzik Disiplinleri Bağlamında Reklamlarda Feminist Bellek Olgusu
From Feminism to Femvertising: The Phenomenon of Feminist Memory in Advertising within the Context of Graphic Design and Music Disciplnes

FADİME ÖZLER KAYA 1832
Bâbürlü Devri Kumaş Sanatında Öne Çıkan Bir Türk Nakış Tekniği: Zerdûzi
An Embroidery Technique in Mughal Period Fabric Art: Zardozi

İNAN BURHANLI-MİNE TAYLAN 1855
Mardin Palaz Dokumalarında Birleştirme Dikişleri
Joining Stitches in Mardin Palaz Weavings

AYŞE YEREBAKAN.....1869
Nanoteknolojinin Sanat Dünyasında Kullanımı: Nano Sanat ve Nano Heykel
The Use of Nanotechnology in the Art World: Nanoart and Nano Sculpture

Yayın ve Etik İlkeleri.....1891

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 51. sayısıyla bir kez daha karşınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, edebiyat, dil, dinler tarihi, sosyoloji, kültürel miras, kadın araştırmaları, gastronomi, geleneksel el sanatları, müzik ve sinema alanlarında kaleme alınan 30 araştırma/inceleme/derleme makalesi 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 artırmıştır. 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.

Editörlük ve hakemlik süreçlerini olumlu bir şekilde tamamlayan yazılar, geliş sıralarına göre Yayın Kurulu'nun görüş ve onayına sunulmakta; Yayın Kurulu'nun onayından geçen yazılar, Yayın Kurulu'nun belirlediği sayılarda yayınlanmaktadır.

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 51. 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. Aralık 2025'te yayımlanacak olan 52. sayımızda buluşmak dileğiyle…

Mehmet AÇA
Baş Editör

Geliş Tarihi/Submission Date: 14.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 15.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1585499
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1288-1311.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK KÜLTÜRÜNDE İNSAN-NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAZAN- I

♦

THE CAULDRON IN THE CONTEXT OF HUMAN-OBJECT RELATIONSHIP IN TURKISH CULTURE- I

Sinan YAMAN*

ÖZ: Dil ve kültür arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişki, toplumları oluşturan maddi ve manevi ögeleri içermekte ve şekillendirmektedir. Kültüre ait bu ögelerden biri olan nesneler ve nesneler üzerinden kurulan ilişkiler de dil, toplum ve kültür bağlamında ortaya çıkmaktadır. Farklı özelliklere sahip her türlü cansız varlık olarak nitelenen nesneler, ilk çağlardan itibaren insanoğlunun bireysel ve toplumsal ilişki ile iletişimlerinde belirleyici olmuştur. Nesnelerin insan ilişkilerindeki bu özelliği insan-nesne arasındaki etkileşimi tanıklamaktadır. Nesneler, insanoğluyla birlikte ortaya çıkmış ve zaman içerisinde evrilmiştir. Türk toplumunda, özellikle yemek kültüründe mutfak gereçleri içerisinde değerlendirilen "kazan" önemli bir nesnedir. Bu nesneyi önemli kılan unsur, nesnenin insan-nesne-toplum etkileşimindeki gelişimi ve kazandığı sembolik anlamlardır. Kazan, yemek pişirmede kullanılan bir nesne olmasının ötesinde halk kültürünün farklı türlerinde kendisine yer bulmuş özel bir araçtır. Bu çalışmada, Türk toplumunun nesneyle kurduğu ilişkinin tespit edilmesinde "kazan" sözcüğü seçilmiştir. Bu nesnenin Türk halk edebiyatının *anlatmalık* ve *konuşmalık türler*i içerisinde nasıl ortaya çıktığı, gelişim ve değişim gösterdiği eldeki verilerle ortaya konulmuş ve nesnenin sürdürülebilirliği belirlenmiştir. Yapılan bu çalışmayla, Türk toplumunun kazan nesnesinin kullanım alanları, kazandığı anlam ve semboller ile Türk dünya görüşündeki yansıması ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dünya görüşü, İnsan-Nesne İlişkisi, Kazan, Nesne, Türk Halk Kültürü

ABSTRACT: *There is a very close relationship between language and culture. This relationship includes and shapes the material and immaterial elements that make up societies. Objects, one of these elements of culture, and the relationships established through objects also emerge in the context of language, society and culture. Objects, which are characterized as all kinds of inanimate beings with different characteristics, have been decisive in human beings' individual and social relations and communications since the early ages. This feature of objects in human relations witnesses the interaction between human and object. Objects emerged together with human beings and evolved over time. In Turkish society, especially in food culture, the "cauldron", which is evaluated among kitchen utensils, is an important object. What makes this object important is its development in human-object-society interaction and the symbolic meanings it acquires. Beyond being an object used in cooking, the cauldron is a special tool that has found its place in different genres of folk culture. In this study, the word "cauldron" has been chosen to determine the relationship of Turkish society with the object. How this object emerged, developed and changed within the narrative and speech genres of Turkish folk literature will be revealed with the available data and the sustainability of the object was determined. With this study, the usage areas of the cauldron object in Turkish society, the meaning and symbols it has gained and its reflection in the Turkish worldview have been revealed.*

Keywords: *Worldview, Human-Object Relationship, Boiler, Object, Turkish Folk Culture*

* Dr. Öğr. Üyesi-Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü/Tokat-sinan.yaman@gop.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6951-3432)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

İnsanoğlunun sosyal ilişki ve iletişimlerinde nesnelerin önemli bir işlevi vardır. Nesneler, insanoğluyla birlikte var olmuş ve sürekli bir etkileşim içerisinde varlığını sürdürmüştür. Zaman içerisinde değişim ve gelişim gösterse de nesneler ve insanlar arasında güçlü bir etkileşim gözlemlenmektedir. Toplumsal ve sosyal etkenlere bağlı olarak insan-nesne arasındaki ilişki veya etkileşimde, insanın nesnelerle kurduğu bağın değiştiği, evirildiği, geliştiği ve kimi zaman da koptuğu görülmektedir.

Nesneler, insan hayatında önemli bir yere sahip olduğu için farklı disiplinlerin dikkatini çekmiş ve bu alanların inceleme konusu olmuştur. Yapısalcılık, post-yapısalcılık, gösterge bilimi gibi disiplinlerle birlikte 1980'lerden itibaren nesne özelinde "maddeciliğe dönüş"ün yoğunlaştığı gözlemlenmektedir (Uçar, 2012: 11). Bu alanlarda maddi kültür ögesi olarak değerlendirilen nesneler, sadece bir gerçeklik değil aynı zamanda toplumlara ait kültürel unsurlar olarak da görülmelidir. Nesneler üzerine yapılan önemli çalışmalardan biri Jean Baudrillard'a aittir. Baudrillard'ın *Nesneler Sistemi* (1968) adlı eserinde, nesneler, onların işlevleri ve sınıflandırılmaları üzerine durulmuştur. Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton'un *Eşyanın Anlamı: Evsel Simgeler ve Benlik* (1981) adlı çalışmalarında nesneler kategorize edilmiştir. Buna göre nesneler, "Benlik ve yaratım simgesi nesneler, statü simgesi olarak nesneler ve toplumsal bütünleşme/farklılaşma simgesi olarak (Csikszentmihalyi ve Rochberg-Halton, 1981: 51; Özsaray, 2021: 82)" olmak üzere üç ana başlık altında değerlendirilmektedir. Bu başlıklar, nesnelerin insanoğlunu kuşatıcı yönünü de ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Nesnelerin insanoğlu kuşatan bu yönünü Ali ve Velten şu şekilde ifade etmektedir:

> "İlkel çağlarda insanlar mağaralarda yaşar ve diğerleriyle iletişimlerini sürdürmek için ses çıkarmak ve ateş yakmak amacıyla farklı nesneler kullanırlardı. Teknolojik yenilikler sayesinde dijital çağa ulaştık ve iletişimimiz için akıllı telefonlar gibi farklı modern cihazlar kullanıyoruz. Bu şekilde, insanlar başkalarıyla ilişkilerini geliştirirken ve sürdürürken, yaratılışlarından günümüze kadar farklı nesnelerden yararlandılar. Nesnelerin doğası ve türleri zaman içinde değişmiş olsa da, nesneler insanların ilişkilerinde ve iletişimlerinde önemli bir araç olmaya devam etmektedir." (2017: 2).

Nesnelerin farklı disiplinlerin odak noktası olması, konunun kendi içinde değişik parametreleri olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim alan yazınında insan-nesne ilişkisi, kültürel, dilsel, sosyolojik, nörolojik ve psikolojik yönleriyle incelenmiştir.

Türkçede, insan-nesne ilişkisi bağlamında doğrudan hazırlanmış çalışmalar neredeyse yok denecek kadar azdır. Ancak nesnelerin Türk dilinde, kültüründe, toplumsal yaşamında nasıl yer aldığı, işlevleri ve görünümleri üzerine çok sayıda çalışma vardır. Bu açıdan Türk kültüründe incelenmesi gereken nesnelerden biri de *kazan*dır. Bu nesne, Türk mutfak kültüründe, mutfak araç-gereçleri içerisinde yer almaktadır.

*Kazan*ın çalışmaya konu olmasındaki etken ise nesnenin Türk toplumunda sadece mutfak kültürü içerisinde kalmaması, toplumun bu nesneyle ilişkisine bağlı olarak farklı kullanımlar ve anlamlar kazanmasıdır. Bu ilişki dil, edebiyat, kültür ve siyaset gibi farklı alanlarda kendini göstermiştir.

Kazan, Türk kültüründe insanlarla sürekli bir etkileşim hâlinde olan önemli bir nesnedir. Bu yüzden, Türk halk edebiyatının farklı türlerinde *kazan* nesnesine sıkça rastlanılır. Çalışmada *kazan* nesnesi, Türk halk edebiyatının *anlatmalık* ve *konuşmalık türleri* bağlamında incelenmiştir.

1. Kazan Nesnesi Üzerine

Kazan, neredeyse bütün toplumların sözlü ve yazılı geleneklerinde kendine yer bulmuş önemli bir nesnedir. Bu nesne, din, mitoloji, inanç, kültür ve toplum gibi kavramlar etrafında olumlu veya olumsuz yönlerle şekillenmiş ve zaman içinde evirilmiştir. Türk halk anlatılarında da *kazan*ın farklı sembolik değerler kazandığı ve çeşitli işlevlerle kullanıldığı görülmektedir.

Kazan nesnesinin toplumda önem kazanması ve sürdürülebilir olması, bu nesnenin ve işlevinin başlangıcının çok eski dönemlere götürülebileceğini kanıtlamaktadır. Avrasya'nın farklı bölgelerinde bulunan kurganlarda gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda çok sayıda *kazan*ın bulunması, bu nesnenin insanoğlu için önemini ve eskiliğini ortaya koyar. Kurganlarda elde edilen maddi buluntular arasında *kazan*lar, özellikle de *kulplu* ve bakır *kazan*lar oldukça dikkat çekicidir. Karadeniz'in kuzeyindeki İskit kurganlarında kıymetli nesnelerin yanında, özellikle halkın savaş ruhunu yansıtan ve savaş görüntüleriyle bezeli *bronz kazan*lar çıkarılmıştır (Çalış, 2017: 56). Hun kurganlarından çıkarılan *kazan*ların ise kendine has özellikleri vardır. Karakteristik kulpları ve ayaklarındaki farklılıklar ile benzersiz özelliklerinden dolayı Hun kurganlarından çıkarılan *kazan*lar *Hun tipi* olarak adlandırılmıştır (Erdy, 1995). Bu *kazan*lar, *Xiong-nu* ve *Avrupa Hunları* arasındaki bağlantıyı da kanıtlayan maddi kültür numuneleri olarak da kabul edilebilir. Kurganlarda bronz, bakır, seramik gibi materyallerden üretilmiş kazan örneklerinin bulunması dikkate değerdir. Ölümden sonraki hayat için savaş aletleriyle birlikte gömülen bu *kazan*ların kutsal ve törensel bir yönü vardır. Bu durum, Türk mitolojisinde ve inanç sisteminde *kazan* nesnesinin ateş, ocak ve maden kültleriyle etkileşim içerisinde olmasının da bir tezahürüdür. "Kazan'ın kutsallığının özellikle "ocak" ve "ateş" etrafında geliştirilen kültle ilişkili olduğu düşünülmelidir.

Ocak, insanın barınmasını ve beslenmesini, bir anlamda hayata tutunmasını sağlayan bir kaynak olarak daima öte dünyayla ilişkili görülmüştür."(Haznedaroğlu, 2020: 180). Kazan da yaşamın temel kaynağı olan gıdaların pişirildiği nesne olarak kutsallık kazanmıştır. Türkçede ocak, "ateş, alev" anlamına gelmektedir. Ocak, aynı zamanda insana da benzetilir. Güney Sibirya topluluklarında, "*Tör* yönüne çevrilmiş olan direği, yani ayağı *ot bajı* (ateşin başı), kapı tarafına dönük olan diğer ikisi ise *ayak ot* (ateşin

ayakları) diye adlandırılır (Lvova vd., 2013: 162). Benzer bir fiziksel benzetim *kazan*la insan başı arasında da bulunmaktadır. "Tuva dilinde her iki kavram, yani "baş" ve "kazan" *baş (paş)* şeklinde aynı sözcük ile ifade edilmektedir" (Lvova vd., 2013: 162). Türkiye sahasında da benzer bir kullanım çeşitli dil unsurlarında tanıklanır. "*Kafam kazan gibi*" deyiminde baş ve kazan arasında bir benzerlik ilgisinin kurulduğu görülmektedir.

Kazan nesnesinin ateş kültüyle ilintili olarak kutsandığı söylenebilir. Bu kutsallık, ateş ve ateşe dair olan nesnelere de sirayet etmektedir. Bu nedenle ateş kültüyle bağlantılı olarak kazanlar da kutsiyet kazanan güçlü bir nesne olarak düşünülmektedir. "Ateşin ve kazanın canlandırıcı varlıkları ve çiğ olanı pişmiş hâle getirmeleri, mitolojik görüşler çerçevesinde yenilenme ve yeni bir duruma geçme ile özdeşleştirilir" (Lvova vd., 2013: 166). Altay topluluklarında, şamanların, şaman olarak seçilme süreçlerinde bir çeşit ritüelistik pişme eyleminin gerçekleştiği inancı vardır. "Hazırlık döneminde şaman adayı ruhların hâkimiyeti altına girer ve ruhlar onu yeniden *yaratır*. Şaman özel kazanda *pişirilir*" (Lvova vd., 2013: 166). Benzer bir durum İslam sonrası gelenekte de görülür. *İnsan-ı kâmil* olmak isteyen dervişlerin pişmesi ve hatta yanması gerekir. Bu durum, Mevlânâ'nın "Hamdım, piştim, yandım" (Yeşiltaş ve Dinç, 2011: 102) sözleriyle daha iyi anlaşılır. Sembolik pişirmenin koruma amacı güttüğü ve Kalmık geleneğinde bebeklerin bu şekilde altı yanan ateşte, bir kazan içine konularak kısa bir süreliğine pişirildiği görülür (Lvova vd., 2013: 166). Bebeğin korumaya alındığı bu uygulama sonucunda, bebeğin piştiği o kazana da aile içinde kutsallık atfedilir. Bu durum, kazana ve ateşe verilen değeri artırmakta ve bunları aileyi simgeleyen unsurlar hâline getirmektedir. Çünkü ateş ve kazan, aile bireylerini bir araya getiren unsur olarak iyiyi; ateşin yok edici gücünden yararlanarak kötücül varlıkları temsil etmesi açısından ise kötüyü bünyesinde taşımaktadır. Kazan nesnesi kötücül varlıklarla iletişim aracı olarak da kullanılır. Kazanın ters çevrilmesiyle alt dünyayla irtibat kurulduğuna inanılır. İnsan alt dünyayla irtibat kurması ölümle de bağlantılıdır. "O geçici ölüm durumuna geçmelidir, yani kazanın altında olmalıdır" (Lvova vd., 2013: 166). Hakaslarda, evde yaşanan tekrarlı bebek ölümlerinde, bebeği öldüren kötücül ruh kazan yardımıyla uzaklaştırılır. "*Imay çabırarga* (Imay'ın zapt edilmesi) töreninde ateş, ters çevrilmiş kazanla söndürülür" (Lvova vd., 2013: 172) ve şaman kötücül ruhu alt dünyaya götürür. Benzer bir uygulama, nazardan korumak için bebeklerin yüzüne ve göz çevresine kazandan alınan karayı çalmak suretiyle Anadolu'da da yapılmaktadır. Ayrıca kazanın devrilmesi ya da ters çevrilmesi, düzenin bozulmasına da delalettir. "Ulûfelerini alamadıklarında ya da hünkârın bazı uygulamalarını beğenmediklerinde yeniçeriler kazan kaldırırlar. İsyan ve başkaldırı anlamına gelen bu tepkinin aslı da yeniçeri ocağındaki büyük mutfaklardaki yemek kazanlarının ters çevrilmesi olayı" (Yavuz ve Baş, 2017: 199) olarak görülür. Yeniçerilerin isyan edeceği zaman yemek yedikleri kazanı devirmeleri kötücül bir hüviyete büründüklerinin sembolik bir gösterimidir.

Bir eşya olarak *kazan*, Şamanik uygulamalarda, büyücülükte ve çeşitli törenlerde "bir dönüşüm aracı" olarak kullanılmaktadır. *Kazan* şeklindeki nesneler, "Tanrıça inancı, yenilenmenin sembolleri olarak Büyük Ana'nın rahmini temsil eden dairesel şekilli kaplar, vazolar, kadehler, fırınlar ve benzerleriyle ilişkilendirilmiş ve bu yuvarlak kaplar yeniden doğuşu ve aydınlanmayı" (Glaser, 2021: 192) ifade eder. Buna bağlı olarak mitolojide *kazan* miti yeniden doğuş ve aydınlanma düşüncesini ortaya çıkartmakta ve bu nedenle Tanrıçanın rahmini sembolize etmektedir. Nitekim Anadolu'daki *Kybele*, Mezopotamya'daki *İnanna* ve Türklerdeki *Umay Ana* inançlarının doğrudan doğurganlıkla ilgili olduğu rahatlıkla söylenebilir. Güney Sibirya Türklerinde, "döllenmiş rahimle özdeşleştirilen içi dolu kazan ve kaynayan kazan motifleri" (Lvova vd., 2013: 169) doğum ve üretkenlik simgesi olarak görülür. Kazanın ana rahmini temsil etmesi, Türk mitolojisindeki mağara kültüyle de ilişkilendirilebilir. Mitolojik Ana'nın doğurganlık simgesi olan mağara, zamanla Gök Tanrı inanç alanına dâhil edilmiş ve ata kültüyle donatılmıştır (Bayat ve Çama, 2023: 135)". Kapalı ve karanlık olarak nitelendirilebilecek mekânlar, özellikle dişil özelliği ön planda olan nesneler Türk mitolojisinde kutsiyet kazanmıştır. Mağara ve kazan da bu şekilde kutsallık kazanmış olmalıdır. Nitekim Şor destanı *Kartıga Pergen*'de bebeğin "Altı kuşak boyunca duran altı kulaklı dökme kazanın altına girerek" (Lvova vd., 2013: 173; Dırenkova, 1940: 13) altı yıl sonra buradan küllerin içinden doğarak çıkması iyi bir örnektir. Ateş, kül ve kazan, kahramanın kazanın altına girerek yeniden doğmasını simgeler. Kazan burada yeraltı dünyasına açılan bir kapı görevi de görür. Çünkü Şamanik toplulukların alt dünya tasavvurunda kazan, "Hayat taşıyan tek nesne olarak görülür" (Lvova vd., 2013: 168). Kazanın mağara gibi ana rahmini temsil etmesi durumu, farklı toplumların kültürlerinde de çeşitli efsane, masal, destan ve edebî eserlerle tanıklanabilmektedir. *Kazan* nesnesinin, Kelt Üçlü Tanrıçası *Morrígan*, İngiliz destanı *Beowulf*, Eski Norveç *Wurd* ve *Urd* inancı, Shakespeare'in *Macbeth*'i, Rus masallarındaki kötücül varlık *Baba-Yaga*, *Der Eisenofen* (Demir Ocağı) isimli Alman masalı (Glaser, 2021: 191-205) gibi farklı kaynaklarda çeşitli şekillerde sembolize edildiği söylenebilir.

2. Anlatmalık Türlerde Kazan

Türk halk edebiyatının, "Anlatma eylemine dayalı olarak oluşturulan sözlü edebiyat türlerinden mitler, epik destanlar, efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve fıkralar (Çobanoğlu, 2018: 103) *anlatmalık türler* olarak kabul edilir.

Kazan nesnesi, Türk halk anlatılarında yer alma şekli, sahip olduğu/kazandığı nitelikler ve taşıdığı ayırt edici özelliklere göre tasnif edilmiştir.

Anlatılardaki kullanımlarından hareketle, *kazan*ın çok değerli bir eşya olduğu ve Türk mitolojisinde kutlu kazanların "mevki ve rütbe sembolü" olarak kabul edildiği görülür. Ögel, bu durumu şu şekilde belirtmektedir:

> "Kazanın demir kulpunu tutma yani "demir çeçkini tuttı" demek bir kişiye bir toplulukta bir hak ve mevki vermektir. Kazancı ise aşçı demektir. Fakat kazancı aşçı olduğu kadar kazana sahip olan veya yemek kazanının muhafızı da (kesselhüter) demektir. Bu da topluluk içinde bir mevki ve rütbedir. Hunlardan Orta Asya'da da üçayaklı birçok kutlu kazanlar bulunmuştur." (2014: 741-742).

Kazan, Türk kültüründe kutsal ve tanrısal bir nesne olarak görülür. Bu yüzden, kutlu kazanın yanı sıra bu kazana sahip kişinin de ait olduğu toplumda ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu anlaşılır. Nitekim ocak, üçayaklı sacayağı ve kazan, ateşin yandığı yeri oluşturur ve burası "Tanrının bölgesini ifade eder" (Lvova vd., 2013: 162). Kazan ve kazana ait bir ögeye sahip olunması da toplumda ayrıcalıklı bir durum ve statü vermeyle ilişkilendirilir.

Kazan, Türk halk anlatılarında ulaşılmak istenen "arzu nesnesi, kutsalı koruyan bir nesne ve özel bir aracı" olarak görülür. Kazak destanlarından *Kulamergen-Joyamergen*'de, Joyamergen'in Yılanbek'in onu göndererek bulması istediği nesne, *altın kazan*dır. *Altın kazan*ın bulunduğu yer de onu özel kılar, "Altın kazan, su altındaki periler diyarındadır" (Arıkan, 2007: 383; Arvas, 2012: 133). Bu destanda *altın kazan,* hem bir imtihan aracı hem de arzu nesnesidir. Karaçay-Malkar destanlarından Fuk destanında da *kazan*ın benzer bir kullanımına rastlanılır. Nart prensi *Fuk*, kendi halkından "Gökyüzünden iple sallandırdığı bir kazan ile vergi alır" (Tavkul, 2004: 65). Gökyüzünden sallandırılan kazan, vergiyi kahramana ulaştıran kıymetli bir eşya statüsündedir. Güney Sibirya topluluklarında alt dünyayla bağlantıyı sağlayan bir araç olan kazan, burada da gökyüzüyle yer arasındaki bağlantıyı sağlayan bir nesne durumundadır. Tokat-Zile'de anlatılan *Arap Dede* efsanesinde, *kazan* şu şekilde geçmektedir: "Arap Dede'nin bulunduğu kabirde bir *kazan* altın olduğu; bu altını bulmak için türbenin delik deşik edildiği; hatta bir defasında altın dolu *kazan*a ulaşıldığı; ancak altınların üstünde Arap Dede oturduğu için alınamadığı" (Topaç, 2024: 391) ifade edilmiştir. Burada kazan, içindeki altınlarla birlikte arzu nesnesi görevi görür ve hazinenin maddesel boyutu hakkında fikir verir. *Kazan*, *Âşık Garib* hikâyesinde, kahramanın bir adamının adı olarak *Ḳazanda Ḳaynamāz Ömer* (Güneş, 2019: 47) ifadesinde geçmektedir. Bu epitet, hem Ömer'in kazana sığmayacak kadar geniş fizikte olabileceğini hem de koruma amaçlı olarak yapılan kazanda pişirerek kutsama ritüelini akla getirmektedir.

Kazan, Türk halk anlatılarında "büyü, sihir yapılmasına ve keramet gösterilmesine" aracılık eden bir nesne olarak tasavvur edilir. Er Töştük destanında, *kazan* sihirli bir nesne olarak karşımıza çıkar ve "kırk kulplu kara kazan" (Temur, 2018: 36) olarak anlatıda geçer. Burada kazan nesnesinin hem rengine hem de ayırıcı özelliği olan *kırk kulpa* gönderme vardır. Tokat-Reşadiye'de anlatılan bir efsanede, "Trabzon'a sefere giden Fatih ordusu için Şeyh Yakup'tan su ister, Şeyh odasına kapanır ve ordunun durumuna ağlayarak *kazan*ını gözyaşlarıyla doldurur" (Topaç, 2024: 359). Bu anlatıda *kazan*, keramet gösterilmesinde kullanılan özel bir nesne görünümündedir. Bu kazanın, Şeyh Yakup'a ait olması da onu kutsal kılan bir durumdur. Kazan, Türk halk anlatılarında özellikle masallarda kötücül

tiplerle beraber görülmektedir. Masallardaki cadı tipi, büyüyle sihir yapan, kötücül ve olağanüstü bir varlık olarak tasavvur edilmektedir. Masallardaki bu görünüm sadece Türk masallarına özgü değildir. Hz. Âdem'in eşi olan Lilith ya da Havva'nın "cennetten kovulma" günahına sebep olduğu gerekçesiyle kadınlar, Musevilik, İsevilik ve İslam'da hor görülmüşlerdir (Berktay, 1995; Arslan Karaküçük, 2010: 43-44). Bu durum, ataerkil yaşam biçiminin bir sonucu olarak da görülebilir. Kaynağı daha çok dinî anlatılar temelinde ortaya çıkan ancak farklı coğrafyalarda değişikliklere uğrayan cadı tasavvuru, genellikle olumsuz kadın tipi üzerinde şekillenmiştir. İnsanlar, şifalı otları toplayarak ilaç hazırlayan ve çevresine yardım eden kadın figürünü olumsuz bir şekilde yorumlamışlar ve bu kadınlara çeşitli işkenceler yapmışlardır. "Kadınların *cadı* olarak adlandırılmaları ve büyücülükle suçlanmaları, kadınların kamusal alandaki varlığını görünmez kılarak, bunun sonucunda şiddete, işkenceye ve infazlara maruz bırakılmalarını artırmıştır" (Kara, 2022: 74). Bu kadın tipinin, "Yaşarken insanlara zarar veren, dedikodu yapan, geçimsiz insanların öldükten sonra mezarından çıkıp dirilerek insanları huzursuz eden bir varlığa dönüşümü Anadolu'da hortlak inancı ile ilişkilendirilmektedir." (Yaman ve Yaman, 2020: 144). Bu durumu Boratav, "Cadılar hortlayan ölülerdir." (1984: 79) şeklinde izah eder. Türk masallarında cadı tipi olarak karşımıza çıkan kadınlar, şekil değiştiren, büyü yapan, kandıran kötücül varlıklar olarak tasavvur edilir. Cadılar, bu eylemlerini gerçekleştirirken özellikle büyüye başvurmaktadır. Büyünün ortaya çıkartılmasında yararlanılan nesne ise *kazan*dır. *Kazan*a çeşitli otlar, sıvılar, insana veya hayvana ait çeşitli parçalar katılır ve sihirli sözlerle büyüler yapılır. Bu nedenle masallarda, *kazan* genellikle kötülüğe kaynak olan araç olarak görülebilir. *Köpekle Evlenen Kız* masalında *kazan* nesnesinin farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Bu masalda, "Padişahın deli kızını akıllandıracak olan kahraman dağda gezerken, birisinin kazanla et pişirdiğini görür. Bununla padişahın kızına sihir yapıldığını öğrenen kahraman, adamı alt ederek sihri bozar ve kızı akıllandırır."(Sakaoğlu, 2002: 237). Burada *kazan*, cadının sihir yapmada kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkar. *Kara Üzüm* adlı masalda, "Dayısı çocuğa siyah üzüm bulursa yememesini, yerse ateşin söneceğini söyler. Çocuk bulduğu siyah üzümü yer, ateş söner. Ateş aramaya gittiği yerde üç kazanın kaynayıp birbirine döküldüklerini, başlarında duran üç hocanın kâğıt yazıp kazanlara attıklarını görür." (Günay, 1975: 468). Burada da *kazan* nesnesi büyü yapımında kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu kazanların ve bu kazanların başında duran hocaların sayısının üç olması oldukça dikkat çekicidir. *Kazan,* Türk halk anlatılarında bir, üç, altı, yedi, dokuz ve kırk gibi özel anlamlar yüklenen farklı sayı sembolleriyle birlikte kullanılmaktadır. "Halk inanışlarında "üç", "dört", "beş", "yedi", "dokuz" ve "kırk" gibi bazı sayılara özel anlamlar yüklendiği ve bu sayıların kutlu sayıldıkları" (Durbilmez, 2008: 340) görülür. Torebekkyzy, "Türklerde sayıların iki farklı amaçla anlam kazandıklarını" (2021: 84) belirtir. Buna göre sayıların anlamları; "İnsanların tabiat olaylarına karşı duyduğu

korkudan dolayı oluşan dünyayı tanıma isteği; ikinci olarak ise mitolojik düşünceden, yani insanların kendilerini tabiatın bir parçası olarak kabul etmesinden dolayı" (Ryskulbek vd., 2020: 142-157; Torebekkyzy, 2021: 84) ortaya çıkmıştır. Türk halk anlatılarında, kazan nesnesinin *üçayaklı sacayağı, kırk kulplu kazan, yedi ustanın yedi çekiçle yaptığı kazan, altı kulaklı kazan, üç kulaklı kazan, üç kazan, bir kazan* gibi farklı kullanımları tanıklanmıştır.

Kazan, Türk halk anlatılarında sahip olduğu" ayırıcı renkler" ile tasavvur edilir. Türk halk anlatılarına bakıldığında *kazan*ın, ateş ve isten dolayı *kara* rengini aldığı ve bu renk ile özdeşleştiği görülür. *Er Töştük* destanında geçen, *Kazanday kara el menen* "kazan gibi kara halk ile" (Yeşildal, 2015: 957) kullanımı da halkın rengine bir göndermedir. Burada halkın fiziksel özelliği olan esmer oluşu ile kazanın kara renkli oluşu arasında bir bağlantı kurulmuştur. Yine Er Töştük destanında, sihirli bir nesne olarak karşımıza çıkan ve "kırk kulplu kara kazan" (Temur, 2018: 36) olarak anlatıda geçen kullanım da dikkat çekicidir. Destanlarda, kazanlar genellikle ayırt edici özellikleri ön plana çıkarılarak ve abartılarak verilir.

Kazan nesnesi anlatılarda "günlük hayattaki kullanımıyla" yani bir mutfak gereci olarak öne çıkar. Birçok Türk destanında *kazan*, mutfak gereci olarak karşımıza çıkar. Köroğlu'nun Polken rivayetinde kazan, ḳåzån şeklinde kullanımıyla bir mutfak aracı (Akan, 2019: 76) olarak geçer. Kırgızların *Askazan Baatır* destanında *kazan*, anlatıda önemli bir figür olarak karşımıza çıkar. Destanın başkahramanı Koŋuraş isminde avcılığıyla ve cömertliğiyle ün yapmış bir yiğittir. Halkı o dönemde tarım yapmamaktadır. Koŋuraş, ava çıkmadan hemen önce halkına: "Kazanlarınızı asın, sularınızı ısıtın, hazırlıklı olun (Egimbaeva, 2012: 39)" dediği için halkı tarafından "Askazan" olarak adlandırılmıştır. "Avcılık, toplayıcılıkla birlikte insanoğlunun en eski geçimlik faaliyetlerinden (Tuncel, 2023: 1123)" biridir ve burada zorunlu olarak yapılması gereken bir eylem olarak karşımıza çıkar. Başkahramanın sürekli av eti getirmesi, bir yönetici ya da beye yakışacak türde bir davranıştır ve bu durumun, yönetici kesimin "Halkı maddi ve manevi yönlerden rahat içinde yaşatma ve mutlu kılmayı" (Diken, 2023: 91) amaçlayan eski Türk devlet geleneğinin bir tezahürü olduğu söylenebilir. Eski Türklerde av eti, hem gündelik hayatta hem de düzenlen *toy*larda tüketilir. Kahramanın *Askazan Baatır* epitetini alması oldukça dikkat çekicidir, çünkü destanın sonraki bölümlerinde kahramanın kendi adının neredeyse hiç geçmediği görülür. Zorluklar karşısında yarar gösteren kahramanlara yeniden ad/lakap/epitet verme Oğuz Kağan destanında da görülen bir durumdur. Nitekim Özarslan, Oğuz Kağan'ın savaş esnasında yarar gösteren Saklab, Kalaç, Kanglı ve Kıpçak isimli beylere, yaptıkları işlere göre ad/lakap verdiğini (1998: 432-433) belirtir. *Dede Korkut Hikâyeleri'*nde kahramanlardan genellikle yapılması güç bir işi başarmaları ve adı kazanmaları istenir. *Boğaç Han*, boğayı alt ettiği için; *Basat* ise *Tepegöz*'ü öldürdüğü için adlarını kazanmışlardır. Dede Korkut'un 2019'da keşfedilen Türkmen Sahra/Günbed nüshasındaki on yedinci soylamada, *Salur Kazan*'ın eski adı *Deli Dönmez* olarak geçmektedir.

"Ak sırtımın üstüne 'hop' diye kaldırdım,
Kazanı boşaltıp yere koydum,
Adım Deli Dönmez iken,
Ad kazanan Kazan idim." (Ekici, 2019: 190-191).

Boylarda, "*Deli* kelimesi kendi gücüne aşırı şekilde güvenen ve korkusuzca –bazen şuursuzca- hareket eden kahramanlara verilen bir unvan olarak" (Kocakaplan, 2004: 24) görülür. Dede Korkut'ta *Deli Dumrul, Deli Karçar, Deli Dündar, Delü Evren, Deli Karabudak* ve *Deli Dönmez* bu lakaba sahip olan kahramanlardır. Bir ad/epitete sahip bir kahramanın yeniden ad/epitet alması önemli bir durumdur. *Deli Dönmez*'in *Salur Kazan* adını kazanmasında, "*Ejderhayı yenmesi, yuvarlanan taşı tutması, kara kazanı kaldırması, kimsenin kıpırdatamadığı katı yayı çekmesi ve şişi ayağıyla yere perçin etmesi* gibi meziyetleri zikredilmiştir." (Haznedaroğlu, 2020: 174). *Salur Kazan*'ın kazandığı yeni adın kendi lakabı ve isminin önüne geçmesi Oğuz Kağan'ın beylerine verdiği ad/lakapları ve Kırgız destan kahramanı *Askazan Baatır*'ı hatırlatmaktadır. *Âşık Garib* hikâyesinde, "Günlerde bir gün Erzurum'a geldi. Bir yaylaya ḳonup, andan ḳazanları ḳaynadıp, pilav pişirip, Erzurum ahālįlerini çaġırıp, żiyāfet eyledi" (Güneş, 2019: 125) ifadesi geçer. Burada ziyafet vermenin bir ön koşulu olarak *kazan*ların kaynaması gösterilebilir. Kazan, burada mutfak gereci olarak kullanılmıştır. Erzurum'da anlatılan *Pir Ali Baba* efsanesi de benzer şekilde kazanın mutfak gereci olarak işlendiği bir anlatıdır. Cinler, *Pir Ali Baba*'nın çalıştığı değirmene gelir ve besmele çekilmeyen malzemelerle bir kazan helva pişirirler (URL-1). Cinlerin besleme çekilmeyen malzemelerle helva yapması, yapılan yemeğin ve kazanın kutsiyetini bozmaktadır. Bu durum da hayatın olağan akışına terstir. Makedonya'dan derlenen bir *Nasreddin Hoca* fıkrası da hayli ilginçtir. *Hoca ile Çarın kızı* isimli fıkrada, "İdamdan önce Hoca'nın son isteği sorulur. *Hoca*, su dolu bir kazan ve mum ister." (Raykoviç, 1965: 8; Duman, 2018: 453). *Hoca*, kazan ve mum örneğinden kendisinin suçsuz olduğu gerçeğini kabul ettirir. Bu fıkrada da *kazan,* günlük bir mutfak aracı olarak kullanılmıştır.

Kazan, Türk halk anlatılarında "fiziksel nitelikleriyle" vurgulanan bir nesne görünümündedir. Kazak destanlarından Dotan-Batır'da, "*Jelayak* o kadar hızlı koşar ki, durmak için ayaklarına kazan büyüklüğünde taşlar bağlar" (Arıkan, 2007: 245; Arvas, 2012: 135). Bu destanda *kazan*, kahramanın fiziksel gücünü ön plana çıkarabilmek için kullanılan bir semboldür. *Kazan*ın benzer bir kullanımına Manas destanında da rastlanılır. Destanda, "Çinli *Dan-dan* adlı pehlivanın kazan kadar büyük bir gürzü vardır" (Orzabakoğlu vd., 2007: 349; Arvas, 2012: 153). Er Töştük destanında geçen *Can kazanday başı bar* "Koca kazan kadar başı var" (Yeşildal, 2015: 648) ifadesinde yine bir canlının fiziksel özelliğine *kazan* üzerinden gönderme yapılmıştır. Bu ifade akla, Tuvaların kazanla baş arasındaki kurdukları bağlantıyı getirmektedir. Türk halk hikâyelerinde yararlanılan tasvirler de dikkat çekicidir. "Yapağı saçlı, bir kazan başlı, bir kazma dişli... Bir inek başlı, bir camus ayaklı, karnı dalaklı, burnu sümüklü, gözü çapaklı, kalbur kulaklı...

Beli bükülmüş, dişi sökülmüş, bir nesne bilmez, hiç yüzü gülmez" (Boratav 1946: 44). Bu tasvirlerden *kazan başlı*, destan ve masallarda da karşımıza çıkan bir farklı Türk lehçelerinde de tanıklanan bir kullanımdır. *Kazan Kafalı Kazma Dişli* adlı masalda, "Çocuğu olmayan kadının duası üzerine "Kazan kafalı, kazma dişli" bir çocuğu olur. Bir süre sonra kızlarının bir dev olduğunu anlayan aile onu evde bırakıp diğer çocukları ile birlikte kaçmak isterler. (Şimşek, 2001: 125)" şeklinde geçmektedir. Bu masalda, *kazan* nesnesi masallardaki karakterlerin "olağanüstü görünümlere ve güçlere sahip olabileceğinden hareketle" fiziksel özellikleri açısından öne çıkarılmış ve masal kahramanının lakabı olarak kullanılmıştır. Nitekim "Lakapların oluşturulmasında etkili olan faktörlerinden belki de en önemlisi insanların fiziksel özellikleri veya dış görünüşleridir" (Yaman, 2023: 123). *Kazan*ın ağır, hantal ve büyük yapıda olması, masal karakterinin bedensel anomaliliğini sembolize etmek için verilmiştir. *Mantar gazanı* isimli Erzurum fıkrasında, "Bir de bahdım ki ustalar iri bir gazan yapirlar. Yedi tene usta gazanın içerisine girmiş vur ha vur edirler. Parçaları birbirine eklirler. Gazan ele böyük ki, yedi çekicin sesi birbirine ulaşmir" (Bedir, 2023: 119) ifadesi geçer. Burada *kazan*, büyüklüğüyle ön plana çıkarılan bir mutfak gerecidir. Kazanın içerisinde yedi tane ustanın girip çalışması, çekiç seslerinin birbirine ulaşmaması, mübalağaya dayanana çok büyük bir kazan tasavvurunu akla getirir. Ayrıca kazanın isminin *mantar kazanı* olması, bu nesnesin "özel bir kullanıma" sahip olduğunu da gösterir.

Kazan, Türk halk anlatılarında "kişileştirilen" kullanımlara sahiptir. Türk fıkraları denilince akla *Nasreddin Hoca* gelir. *Hoca - kazan*, *Hoca - düdük* ve *Hoca - yoğurt* ikilileri, birbiriyle özdeşlemesi bakımından insan-nesne ilişkisine güzel örneklerdir. Nasreddin Hoca'nın *Kazan Doğurdu* fıkrasında, *kazan* nesnesinin kişileştirildiği görülmektedir. *Hoca*yla özdeşleşen bu fıkrada, "Hoca komşusundan bir gün kazanı ödünç ister. İade ederken de hem teşekkür eder, hem içine minik bir kazan koyar… (Tokmakçıoğlu, 1991: 164)". Fıkrada hem doğum yapan hem de ölen *kazan* oldukça dikkat çekicidir. İnsanın açgözlülüğü *kazan* nesnesi üzerinden hicvedildiği görülmektedir.

Kazan, Türk halk anlatılarında "bir cezalandırma aracı olarak" vurgulanan bir nesne görünümündedir. Kütahya'dan derlenen bir efsanede kazanın oldukça ilginç bir kullanımı vardır. *Hacı Bektâş-ı Veli*, Moğollara irşat için Moğollara gönderdiği müridi *Can Baba*'yı, Moğol komutan kazanda kaynatarak öldürmek ister ancak üç gün kazanda kalan *Can Baba* ölmez (Gürel, 2023: 89). Kazanda kaynatarak öldürme, bir cezalandırma biçimi olarak Avrasya halklarınca kullanılır. Az da olsa Türklerde de rastlanılan bu infaz şeklinin efsaneye yansıması oldukça dikkat çekicidir. *Can Baba*'nın kazanda pişirilmesine rağmen ölmemesi akla Mevlânâ'nın insan-ı kâmil olma sürecini özetleyen sözünü de getirir. Hatay'da derlenen bir efsanede, "Şeyh Muhammed el Garip (Arsuz) Türbesi'nden kazan çalmaya çalışan biri kazanı sırtından indirememiş ancak türbeye geri döndüğünde kazandan kurtulabilmiştir" (Bal Hatunoğlu, 2023: 101). Türbe ve ziyaret yerlerine ait olan nesnelerin, orada yatan veli tarafından korunulduğuna inanılır. Bu

efsanede *kazan,* velinin kerametinin gösterildiği bir nesne olarak işlenmiştir. Diyarbakır'dan derlenen bir efsanede, *Hacı Yusuf Efendi,* atına binerken yakaladığı *Kepoz* isimli bir cini, saçından bir parça kendisine köle yapar. Ev ahalisi hamama giderken altı aylık bebeği cine bırakır, cin bebeği süt kaynayan bir kazana atarak öldürür ve köleliğinin intikamını alır (Helimoğlu Yavuz, 2013: 74). Bu efsanede, *kazan* bir cezalandırma ve intikam aracı olarak kullanılmıştır. *Onüç Mehmet* masalında ise *kazan* "Dev, oğlanı yemek için kazan kurup hazırlık yaparken Onüç Mehmet kurnazlıkla kafesten kaçar, geneyi [kene] öldürme bahanesi ile deve oyun ederek kellesini vurur." (Bakırcı, 2006: 249-251; Yaman, 2023: 221) şeklinde geçmektedir. Bu masalda kazan, devin *Onüç Mehmet*'i cezalandırabilmek ve yiyebilmek yani için kullandığı bir araçtır. *Kazan* nesnesi, masallarda genellikle cadılarla ilişkilendirilse de yukarıdaki masallarda kazanları kullananlar arasında sıradan insanlar ve devlerin de olduğu belirtilmektedir. Bu masalda, kızın dev olması, oğlanı cezalandırmak istemesi ve yamyamlık yapması oldukça ilginçtir. Masallarda yamyamlık belirtisi olarak görülen kaynayan suya birini atmak ve pişirmek, oldukça vahşi bir yöntem olarak görülse de birçok farklı kültürde idam cezasının infazında kullanıldığı bilinmektedir. Nitekim Ortaçağ dönemi Türk devletlerinde *kazan*, suçluların yavaş yavaş kaynatılan suya atılarak idam edildiği nadir görülen bir cezalandırma aracı olarak da karşımıza çıkar (Kanat, 2010: 51).

Kazan, Türk halk anlatılarında "sembolik kullanımlar" da kazanmıştır. Özellikle fıkra türünde dilsel olarak kazandığı bu kullanımlar dikkate değerdir. "Sözlü ve elektronik kültür ortamı mizahında dillendirilen fıkra türünde ticaret, hukuk, inanç ve yönetim gibi sosyokültürel hayatla ilgili başlıca konuları bulmak" (Sevindik, 2001: 238) mümkündür. *İncili Çavuş* fıkralarında da kazan sıklıkla rastlanılan bir nesnedir. Bir fıkrasında *İncili Çavuş*, "Padişahım İstanbul kazan biz kepçe olduk, aradık aradık tüccar başını bulamadık (Kılıç, 2022: 96-100)" der. *İstanbul kazan biz kepçe* ifadesi zamanla deyimleşerek dilimize yerleşmiştir. *Kazan* bu kullanımda, metaforik bir kullanıma kavuşmuştur. *İncili Çavuş*'un başka bir fıkrasında *kazan*ları saray mutfağında tavana astırarak altında ateş yaktırır. Bu işe şaşıran padişahın sorması üzerine, "İncili hemen padişahın musahibi *Celâl Çelebi'*yi göstererek - Onu *Çelebi*'ye sorunuz padişahım, musahip kulunuz Kütahya'da iken böyle kaynatmış" (Kılıç, 2022: 124-134) der. Bu fıkrada *kazan*ın kinayeli bir kullanımı söz konusudur. Musahibin yaptığı iş, ateşten uzakta *kazan* kaynatmaya benzetilerek eleştirilmiştir.

3. Konuşmalık Türlerde Kazan

Türk halk edebiyatında, "Atasözü, deyim, bilmece, alkış-kargış ve tekerlemeleri *konuşmalık türler"* (Çobanoğlu, 2018: 78) olarak sınıflandırmak mümkündür.

Kazan nesnesi, Türk halk edebiyatının konuşmalık türlerinde yer alma şekli, sahip olduğu/kazandığı nitelikler ve taşıdığı ayırt edici özelliklere göre tasnif edilmiştir.

*Kazan*ın konuşmalık türlerde "kişileştirildiği" görülmektedir. "Bilmece, bir şeyin adını anmadan, özelliklerini üstü kapalı söyleyerek, o şeyin ne olduğunu bulmayı karşısındakine bırakan, eğlenceli, sözlü halk edebiyatı ürünüdür" (Yardımcı, 2002, 91). Bilmecelerde *kazan* nesnesine sıklıkla yer verilmektedir. Kazan, bilmecelerde hem sorulan soruda hem de aranılan cevapta kendisine yer bulmaktadır.

"Ateş üstünde küpesini sallar durur." (Başgöz ve Tietze, 1999: 399).

"Karanlık yerde kadın kız, küpelerini sallar." (Başgöz ve Tietze, 1999: 400).

Kişileştirme sanatına başvurulan bu iki bilmecenin cevabı *kazan*dır. *Kazan*, kâse, kadeh gibi nesneler ve "Mağara, oyuk, kovuk, yarık, delik, kuyu gibi yerler" (Yaman, 2023: 224-285) dişil olarak kabul edilir. Burada da kazan dişil bir tasavvur kazanmış ve kendisi kadına, kulpları da kadının küpelerine benzetilmiştir.

Kazan, konuşmalık türlerde "ritüelistik boyutuyla" kullanılan bir nesne olarak görülür ve Türk tekerlemelerinde *kazan* nesnesine sıkça rastlanılır. Saya gezme, yağmur yağdırma, koç katımı, harman gibi törenlerde, özellikle çocuklar tekerlemeler söyleyip oyunlar yaparlar. Türkmen halk kültüründe, çocuklar yağmur yağdırmak için içlerinden birine "eşek/eşecik" adını verir, çeşitli tekerlemeler söyleyerek ve oyunlar oynayarak ev ev dolaşırlar (Azmun, 1966: 66).

> "Zaman zaman içinde, kalbur saman içinde… Bu sözün önü var, arkası yok; gömleğimin yeni var yakası yok… Sabır da bir huydur, suyu var tası yok. De gel sabreyle sabreyle… İyi ama susuzla sabırsız ne yapar? Ya bir kuyu kazar, ya dolaşır çarşı pazar; ben de aç karın, yüksek nalın çıktım pazara, Mevlam uğratmasın iftiraya nazara… Bir kaz aldım karıdan, boynu uzun borudan! Kendisi akça pakça, eti kemiğinden pekçe, ne *kazan* kaldı ne kepçe! Kırk gündür kaynatırım kaynamaz." (URL-2).

Bu masal tekerlemesinde *kazan* nesnesi ritüelistik (törensel) bir kullanımda kendisine yer bulmuştur. Tekerlemelerde özel anlamlar aranması güç olsa da bu tekerleme oldukça ilginç bir şekilde yorumlanabilir. Bahar bayramlarında, koç katımı, harman, yağmur yağdırma gibi özel gün ve törenlerde genellikle kurban olarak büyükbaş ya da küçükbaş hayvan kesilip aş dağıtılır. Burada yenecek, dağıtılacak canlı olarak bir kümes hayvanı olan kazın ifade edilmesi dikkat çekicidir. Kaz gerçekte de çok geç pişen bir hayvandır. Etin kırk gün boyunca pişmediğinin ifade edilmesi de kazanda sembolik pişirme durumuna bir gönderme olabilir.

Kazan nesnesine konuşmalık türlerde "özel kullanımlarıyla" yer verildiği görülür. *Hızır Nebi Bayramı*'nda söylenen bu tekerlemede yer verilen *kazan* nesnesinin özel bir kullanımı vardır.

"Süyt gazan a süyt gazan
Süyt gazana ne gerek
Çığım çığım biz gerek
Aş bişirdim düşürdim
Yetim oğlan çağırdım

Bir eşecik getirdim
Doyurmanı gitmerin
Bir haltacık getirdim
Doldurmanı gitmerin
Berenin oğlı bolsun
Bermediğin gızı bolsun
-Allah
Gut gutini gördin mi?
Gut'a salam berdin mi?
Şu ay doğandan beri
Yağın garaşın gördin mi?" (Azmun, 1966: 66).

Bu tekerlemede, kazan nesnesinin *süyt kazanı* olarak adlandırılması, süt kazanının gündelik hayatta özel bir kullanıma sahip olduğunu ve tek bir iş için kullanıldığını gösterir. Bu da ayırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkar. Türk kültüründe, kötü dilekleri ve istekleri bildirmek için kullanılan çok sayıda sözcük/sözcük grubu vardır. *Kargış, kara alkış, karnış, kargış, ilenç* ve *beddua* bunlardan bazılarıdır. *Türkçe Sözlük*'te kargış, "Kargıma işi veya bu maksatla söylenen sözler, lanet, telin, beddua, ilenç, alkış karşıtı." (Akalın, Ş. H. vd., 2019: 1328) olarak tanımlanır.

"Katran kazanına düşesin." (Şahiner, 2014: 209).

Bu kargışta, beddua edilen kişinin ölmesi arzulanmıştır. Katran, yapısı gereği yapışkan, siyah renkli ve kıvamlı bir maddedir. Kara renk, olumsuz göndermeleri olan, ölümü ve yası çağrıştıran bir renktir. Kişinin katran kazanına düşmesi, hem ölmesini sağlar hem de sembolik olarak "karalara bulanarak" cezalandırılmasına sebep olur. Bu yüzden, bu kargışta kazan nesnesinin özel bir kullanım kazandığı görülür. Katran kazanı olarak adlandırmada ise bu nesnenin sadece bu iş için kullanıldığı anlaşıldığından bu da ayırt edici bir unsur olarak ön plana çıkar.

Kazan nesnesi konuşmalık türlerde "günlük hayattaki kullanımıyla" yani bir mutfak gereci olarak öne çıkar. Tekerlemelerde *kazan*, genellikle günlük hayatta kullanılan bir mutfak aracı olarak kullanılmaktadır.

"Bişirmişem semeni
Etri tutub çemeni
Ay Allah, Hızır gele
El vura izi gala
Gazanım dolub daşa
Verem gohum gardaşa
Kasa kasa semeni
Hecil koymaya meni." (Ceferzade, 1991: 8-10; Duymaz, 2002: 159).

Bu tekerlemede *kazan* mutfak gereci olarak kullanılmıştır. Tekerlemede geçen *Hızır'ın el vurması, kazanın dolup taşması, komşu ve akrabalara yemek dağıtma* gibi eylemler bolluk ve berekete bir göndermedir. Kazan, bolluk-bereket sembolü olarak görülen bir nesnedir. "Dolu kazanın bitip tükenmeyen *bereketi*, ailenin bolluk ve refah içinde yaşamasının

vazgeçilmez şartıdır" (Lvova vd. 2013: 170). Kazanın dolu oluşu, aile içindeki huzur ve mutlulukla da ilişkilendirilir. Kazan, konuşmalık türlerden olan alkışlarda da tanıklanır. Alkış, "Şaman ayini sırasında söylenen kutsama; iyilikleri temenni etme, övme; üzerine okuyarak, üfleyerek kutsama; yalvarma" (Ergun 2013: 140) olarak tanımlanır.

Kadar çaglıg semis e'tten
Kara paşka dülüptüŋer.
Haldap kelgen haylıg aarıg
Haylı-la beer, esti-le beer (Bapaeva, 2008: 107)

Bu örnekte, Tıva Türklerinden bir kamın kendisine söylediği alkışın küçük parçası verilmiştir. Burada, *paşka* olarak verilen *kazan*ın mutfak aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. *Kazan*da yağlı semiz etle birlikte davetsiz gelen hastalıkların da eriyerek yok olması temenni edilmektedir. Bu durum, Güney Sibirya Türk topluluklarının geleneksel dünya görüşüne paralellik gösterir. Çünkü, "Pişirme ve yeme ile özdeşleştirilen ölüm ve yeniden diriliş birliği Teleütlerin hastalıklar hakkındaki inançlarında da yansıtılmaktadır" (Lvova vd., 2013: 167). Hastalığın ateşle seyrederek çocuğu ya da hasta kişiyi pişirmesi gibi kazan içerisinde hastalıklar da sembolik olarak pişirilir ve yok edilir.

Baştaŋgızı maŋnık bolzun.
Bastırganı çıraa bolzun.
Haram bolba, kazançıkka hayındırba.
Hınıır bolba, hımışçıkka hayındırba. (Bapaeva, 2008: 163)

Tıva Türklerine ait bu alkış, yeni evlenen bir geline söylenmektedir. Genç kızlara hayır dua ederken genellikle evlilik hayatlarını kolaylaştırıcı öğütler de verilir. Bu alkışta, genç geline çayı küçük *kazan*da (kâsede) kaynatma denilerek öğüt verilmiştir. Gelinin cimri değil eli açık olmasının istenmesi bir mutfak gereci olan kazan üzerinden örneklendirilmiştir.

Üyönörgö baş caynasın,
Kazanıngarga aş kaynasın,
Oçokunördön ottuk öçpösün, ,
Başınardan bakıt keptesin (Polat, 2007: 435)

Yeni evlenenlere hayır dua etme geleneği Kırgız Türklerinde de görülür. *Kazan*ında aş kaynamasının istenilmesi güzel bir alkış örneğidir. *Kazan*, bu alkışta mutfak gereci olarak kullanılmıştır ve ocağın tütmesini yani ailenin devamlılığını simgeler.

Kargışlar, olumsuz dilek ve dua bildirdikleri için zorda kalınmadığı müddetçe kullanılmazlar.

"Kazan, kazan da kazanının dibi delik olsun" (Uysal, vd.,1992: 660).

Kazan, bu kargışta bir mutfak aracı olarak kullanılmıştır. Beddua edilen kişi ne kadar çalışırsa çalışsın, kazanının asla dolmaması arzu edilmiştir. Bir evde aşın pişmemesi çok kötü bir durumdur. Kazan delik olunca, asla tam dolmaz ama bir şekilde kaynamaya devam eder. Kargış her

ne kadar olumsuz olsa da "kazanının delik olması" ile "kazanının kaynamaması" arasında fark vardır. Bu fark, Gaziantep'ten derlenen bu kargışla daha iyi anlaşılabilir:

"Ocağında kazanın kaynamaya." (Şahiner, 2014: 210).

Bu kargışta, kötü dua edilen kişinin evinde kazanının kaynamaması yani ocağının sönmesi istenmektedir. Kazan, bu kargışta metaforik bir ifade kazanmıştır ve oldukça vurucu bir kullanımı vardır.

Kazan, konuşmalık türlerde sahip olduğu "ayırıcı renkler" ile tasavvur edilir. Bir nesnenin sahip olduğu renk, onun niteliği ve işlevi hakkında bilgi verir.

"Dışı kazan karası
İçi peynir mayası." (URL-3).

Kazan nesnesinin rengine yani "kara" renge gönderme yapılan bu bilmecenin cevabı *kestane*dir. Benzer bilmeceler, kabuklu yemişlerden olan *fındık* ve *ceviz* için de söylenmektedir.

"Dam üstünde
Kalaylı kazan." (Başgöz ve Tietze, 1999: 133).

Bu bilmecenin cevabı *ay*dır. Kazan kalaylandığında metalik bir gri renkle parlar. Ay, parlaklık ve renk açısından *kalaylı kazan*a benzetilmiştir. Kazanın kalaylı olması da ayırıcı bir nitelik olarak karşımıza çıkar.

"Kara kara kazanlar,
Kara yazı yazanlar,
Sevdiğini görmesin,
Aramızı bozanlar" (Erçiftci Yılmaz, 2022: 81).

"Kara kara kazanlar,
Kara yazı yazanlar,
Cennet yüzü görmesin (Ölmedikçe sürünsün)
Aramızı bozanlar! (Artun, 2006, s. 77-78*).*

Farklı türkülerde yer verilen bu mâni şeklindeki kargışlar oldukça dikkat çekicidir. Mâninin son iki dizesinde arabozan kimselere iki farklı şekilde beddua edildiği görülmektedir. Burada, arabozucu eylem kara renkle özdeşleştirilmiştir. Mâninin doldurma dizesinin de vurucu olması için kazanın ve yazının kara oluşuna gönderme yapılmıştır. Her iki kullanımda da kazanın gündelik kullanımıyla verildiği görülür.

Kazan, konuşmalık türlerde "fiziksel nitelikleriyle" vurgulanan bir nesne görünümündedir. *Kazan* nesnesinin genellikle büyük ve ağır oluşunun fiziki açıdan öne çıkarıldığı görülür. Manas Destanı'nda, Er Koşoy'un, Oyrot ile mücadelesinde, destan anlatıcısı Er Koşoy'a başarılı olması için şu alkışı söyler:

"Kapatılmış kalan cennetin
Kapısını açan Er Koşoy,
Bağlanıp kalan pazarın

Yolunu açan Er Koşoy!
Namusun duruyor başında,
Ruhun duruyor karşında!
(Seni) ruhların korusun!
Meleklerin yardımcı olsun!
Çağıran sesin ezan gibi, hocam
Başında sarık kazan gibi, hocam!
Melekler yardımcı olsun,
Ruhlar (seni) desteklesin!" (Yoldaşoğlu, 2000: 61).

Kırgız Türklerinde kadın ve erkek başlıkları hacim ve görünüş olarak büyük bir yapıdadır. Bu alkışta, kahramanın başındaki sarık şeklen ve büyüklük olarak *kazan*a benzetilmiştir. Ayrıca büyük başlık takmanın statü simgesi olduğu da düşünülebilir.

"Siyah ineğin altında
Kırmızı dana." (Elçin, 1983: 59).

Bu bilmecede, cevabı aranılan iki şey vardır. İlk dizede cevap *kazan*dır. *Kazan*ın büyüklüğüne ve rengine gönderme yapılmıştır. Kazan büyük bir hayvan olan siyah/kara inekle özdeşleştirilmiştir. İkinci dizede ise cevap *ateş*tir. *Ateş* kırmızı rengiyle ve *kazan*dan küçük oluşuyla öne çıkarılmıştır. Ateş, fiziksel olarak kendisinden büyük olan *kazan*ın yavrusu olarak tasavvur edilmiştir. Bu durum, *ateş*le *kazan* arasındaki organik bağa da bir göndermedir.

"Ocak başında kara öküz." (Başgöz ve Tietze, 1999: 400).

Bu bilmecede ise kazan, hem fiziksel hem de renk olarak kara bir öküze benzetilmiştir. Yapı olarak öküz büyükçe bir hayvandır. Kazan da yapı olarak büyük olduğu için aralarında ilgi kurulmuştur. Bilmecede, *kazan* ve *ocak* arasında var olan organik bağa göndermede de bulunulmuştur.

"Dere dibinde kara domuzcuğum." (Başgöz ve Tietze, 1999: 399).

Bu bilmecede cevabı aranan nesne *kazan*dır. Önceki bilmecelerden farklı olarak, bu bilmecede *kazan* nesnesinin benzetildiği hayvan besi hayvanı olmayan "kara" renkli bir *domuzcuk*tur. Her üç benzetmede kazanın rengi ortaktır. Ancak bu bilmecede kazan, küçük bir *yaban domuzu*na benzetilmiştir. *Dere dibinde* ifadesi de bu kazanın dere kenarında çamaşır yıkamak için kullanılan ve isten kararmış bir görünümü olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Türk kültüründe domuz, eti yenilmeyen ve zararlı kabul edilen bir hayvandır. Bilmecede domuza bu şekilde yer verilmesi domuzların ormanlarda, yerleşim yerlerinin yakınlarında ve su kenarlarında yaşamasıyla alakalı olabilir.

"*Yer altında kazan kaynar*." (URL-4).

Bu bilmecenin cevabı *volkan*dır. İçerisinde sıvının kaynadığı kazan fokurdar ve duman çıkarır. Bilmecede de kazanın bu şekilde tasavvur edilen şekli ile volkanların fiziki yapısı arasında bir benzerlik ilgisi kurulmuştur.

Bir dilin söz varlığını ortaya koyan dilsel birimler olarak nitelenen atasözleri ve deyimler, ait olduğu toplumun kültürel kodlarını barındırmaktadır. Bu kültürel kodlar, toplumların duygu ve düşünce dünyasının oluşumunda etkili olan unsurları işaretlemektedir. Türk toplumunun dünya görüşünde ve dil-dünya görüşünde kendine yer bulan atasözü ve deyimlerde de işaretlenmiş olan nesnelerden biri *kazan*dır.

Kazan, Türk halk edebiyatının konuşmalık türlerinden olan atasözleri ve deyimlerde "sembolik kullanımlar" kazanmıştır. Türkçede *kazan* göstergesiyle **ağır kazan geç kaynar** "1) Kalın kafalı insan bir konuyu zor anlar; 2) tembel olan işi geç yapar.", **kazan kaynamayan yerde maymun oynamaz** "Hiçbir iş karşılıksız yapılmaz.", kaynayan kazan kapak tutmaz "İçten içe, gizlice gelişen olaylar veya duygular bir yerde patlak verir.", **el kazanıyla aş kaynamaz** "Önemli bir iş, başkalarının yardımıyla başarılamaz, iş her an yarıda kalabilir" anlamında kullanılan bir söz.", **bir baş soğan bir kazanı kokutur** "Kötü bir kişi, kötü bir davranış, kötü bir söz, büyük bir topluluğun havasını bozar." (Aksoy, 1989: 181), **kazanmayanın kazanı kaynamaz** "Kazancı olmayan kişinin evinde yemek pişmez.", **gürültü istemeyen kazancı dükkânına girmez** "Kafasını dinlemek isteyen kimse, gürültülü patırtılı işlerde görev almaz" anlamında kullanılan bir söz.", **ikisini bir kazana koysalar kaynamazlar** "Aralarındaki anlaşmazlık o kadar büyüktür ki onları uzlaştırma çaresi bulunamaz.", **ağustosta beyni kaynayanın zemheride kazanı kaynar** "Yazın çalışan kışın rahat eder.", **gençlikte para kazan (veya taş taşı), kocalıkta kur kazan (veya ye aşı)** "Kişi gençliğinde çalışıp para biriktirmelidir ki ihtiyarlığında çalışamadığı zaman onunla rahat rahat geçinsin" anlamında kullanılan bir söz.", **iki baş bir kazanda kaynamaz** "Ayrı ayrı düşünceleri ve kişilikleri bulunan iki kişi bir arada yaşayamaz, bir işi birlikte yapamazlar.", **sade pirinç zerde olmaz, bal gerektir kazana** (Aksoy, 1989: 371) gibi atasözleri vardır. Türk atasözlerinde *kazan* nesnesi, temelde aş, kaynamak, pirinç, bal gibi yemek kültürüne ait unsurlarla verilmekte ve mutfakta kullanılan bir araç-gereç olmasına atıf yapılmaktadır. Ancak bu araç atasözlerinde metaforik bir kullanıma dönüşmektedir. *Kazan* nesnesinin Türk toplumunda, birleştirici, bütünleştirici özelliğiyle aş kavramının yerine kullanıldığı görülmektedir. Türk toplumun temel yapı taşlarından biri *aile*dir. Aile kavramının oluşturulmasında, aile üyelerinin bir yemek masasında bir araya gelebilmesi önemli bir ölçüttür. Ailede yemek pişmesi veya kazan kaynaması o ocağın/ailenin sürdürebilirliğini göstermektedir. Bu nedenle atasözlerinde kazan nesnesi ve bununla ilgili birimlerin aile kurumunu temsil ettiği düşünülebilir.

Türkçede *kazan* göstergesiyle oluşturulmuş deyimlerde de *kazan* nesnesinin tanıklandığı ve sembolik anlamlar kazandığı görülür. **Başı kazan gibi olmak** "Başında çok ağrı ve uğultulu bir sersemlik olmak: "Başım kazan gibiydi, bir kavanoz aspirin içsem ağrımın geçeceğine ihtimal vermiyordum." - T. Dursun K.", **(bir yer) kazan (biri) kepçe** "'bir yeri etraflıca (dolaşmak, aramak)' anlamında kullanılan bir söz: İstanbul kazan ben kepçe, üç gün onu

aradım." **kafası kazan (gibi) olmak** "Kafası şişmek.", **kazan kaldırmak (devirmek)** "tar. 1) yeniçeriler yemek pişirilen kazanı devirerek ayaklanmak, isyan etmek: "İkide birde kazan deviren yeniçerilerin dışında askerlikte talim ve terbiye esaslarına göre Avrupai bir nizam ile askerliğimizin ihdası pek hayırlı olmuştu." -A. Ş. Hisar. 2) mec. Yöneticinin bir tutumuna karşı hep birden ayaklanmak, isyan etmek.", **cadı kazanı gibi kaynamak** "Dedikodu, kargaşa çok olmak.", **(birinin) kazanı kapalı kaynamak** "İçyüzü bilinmemek.", **ayı kazana sıçtı** "Aptal ve kaba adam, o güzel durumu, en çirkin biçimde berbat etti." (Aksoy, 1989: 538), **bir kazanda kaynamak** "Anlaşmak, uyuşmak, bağdaşmak." gibi deyimler vardır. Türkçe deyimlerde *kazan* nesnesi, atasözlerinde olduğu gibi birleştirici/bütünleştirici bir araç olarak görülmektedir. Ancak deyimlerde *kazan* nesnesinin olumsuz kullanımlarını da görmek mümkündür. Özellikle *kazan kaldırmak* deyiminde yeniçerilerin *kazan* nesnesine sembolik bir değer kazandırarak itaatsizliklerini bu yolla gösterdikleri görülmektedir. "Kazan, Bektaşilerin dergâhına bağlı olarak kurulan Yeniçeri ocakları için de özel bir yerdedir. Yeniçeri ocaklarında *kazân-ı şerif* korunması gereken kutsal bir eşya sayılmıştır. Ona özel bir bölüm ayrılmış (kazanlık) ve korunmaları için bekçiler görevlendirilmiştir." (Alptekin, 2009: 20). *Kazan kaldırma,* kazan nesnesinin birleştirici/bütünleştirici özelliğine yapılan bir darbe olarak nitelenebilmektedir. Olumsuz kullanımlara *cadı kazanı kaynatmak, cadı kazanı* gibi deyimler de örnek olarak verilebilir. Burada *cadı kazanı*, mitolojide ve masallarda oldukça sık kullanılan sembolik bir değerdir. Cadılar ve onlarla ilgili anlatılar, özellikle Ortaçağ Avrupası'nda ortaya çıkmış ve tüm dünyada etkili olmuştur. Cadılar, kötücül varlıklar olması sebebiyle bu varlığa ait unsurlar da dilde olumsuz anlamlarla ve kullanımlarla karşımıza çıkmaktadır. *Cadı kazanı kaynatmak* deyiminde, *kazan* cadıların kötücül büyüleri yapmak için kullandıkları bir araç olarak nitelenmektedir. Türkçede bu deyim, dinî, ahlaki ve toplumsal değerlere aykırı olan, insanlar arasında kin ve nefret duygusunu perçinleyen *dedikodu* kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Cadının *kazan kaynatarak* gerçekleştirdiği kötücül büyüler ile insanların fitne içerikli sözlerinin aynı işleve sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç

Dil ve kültür unsurları içerisinde *kazan* nesnesi, farklı biçimler, kullanımlar ve kazandığı sembolik anlamlarla Türk kültürü için oldukça önemlidir. Türk kültüründe ve toplumunda kazan, özellikle yemek kültürü bağlamında öne çıkmakta ve kullanım göstermektedir. Türklerde "aş yapmak, dağıtmak" kavramıyla birlikte gelişen *kazan*, tekke-dergâhlarda, yeniçeri ocaklarında, toy, tören ve düğün gibi farklı etkinliklerde insanları bütünleştiren bir araç görevi üstlenmektedir. *Kazan* nesnesinin, toplumsal olarak üstlendiği bu vazife, nesneye ocak, ateş ve maden kültüyle bağlantılı olarak bir kutsallık kazandırmış ve zaman içerisinde dönüşüme uğrasa da en temel özelliği korunmuştur.

Kazan, farklı kültür, mitoloji ve eserlerde çeşitli kullanımlarla kendine yer bulmuş önemli bir nesnedir. Bu nesne, dünya mitolojisinde öncelikle ana rahmiyle ilişkilendirilmekte ve yenilenmenin, yeniden doğuşun kaynağı olarak görülmektedir. Bunun dışında Pagan kültüründe "cadı kazanı" sembolüyle büyünün kaynağı olarak işlenmektedir.

Arkeolojik verilerle de Türk maddi kültürü için önemi ortaya konulan kazan, somut olmayan kültürel miras bağlamında da ele alınmıştır. Türk halk edebiyatının anlatmaya bağlı türlerinin tamamında kazan nesnesi ve farklı kullanımlarına rastlanılmaktadır. Türk mitolojisinde kazan nesnesinin dişil bir anlam kazandığı düşünülmektedir. Türk mitolojisinde bu nesnenin madeni olan demirle ilintili olarak kazana sahip olmanın önemi üzerinden değerlendirmeler yapılmaktadır. Destanlarda, çeşitli sayılarla kazan nesnesine işaret edilmesi, yönetimde yer alan beylerin toplum içerisindeki saygınlığını belirten toyların, şölenlerin düzenlenmesi *kazan*la sembolleştirilmiştir. Özellikle Askazan Baatır destanında kahramanın *Askazan*; Dede Korkut'ta *Deli Dönmez*'in *Salur Kazan* adını alması yine bu bağlamda dikkat çekicidir. Türk efsanelerinde *kazan*, genellikle yemek yapılan mutfak gereci, kerametin gösterildiği, içinde define saklanan araç ve sihirli bir nesne olarak tasavvur edilmiştir. Masallarda, kazan nesnesinin kötücül karakterle ilintili olduğu gözlemlenmektedir. Fıkra türünde, insan-nesne ilişkisinin çok net olduğu Nasreddin Hoca örneğiyle tanıklanmıştır.

Kazanla ilgili konuşmalık türler incelendiğinde özellikle atasözleri ve deyimlerde kazan nesnesini işlevine dönük kullanımlar olduğu belirlenmiştir. Bu birimlerde aş yapımında ve dağıtımında toplumu birleştirici ve bütünleştirici rolüne, kazanın mitoloji ve Pagan inancıyla bağlantılı olarak büyüye ve ailenin en temel birimi olmasına atıf yapılmaktadır. Bu kullanımlar, kazanın Türk toplumunda genellikle olumlu çağrışımlara sahip olduğunu göstermektedir. Cadı kazanı sembolüyle bağlantılı olarak ortaya çıkan kullanımlarda olumsuz durumları veya olayları ifade etmektedir. Bilmece, alkış-kargış ve tekerlemelerde kazan nesnesi tespit edilmiş, nesnenin kullanımı ve kazandığı sembolik anlamlar üzerinde de durulmuştur.

Sonuç olarak *Kazan* nesnesinin, Türk dilinde ve kültüründeki yeri göz önüne alındığında, bu nesnenin "statü" ve "toplumsal bütünleşme simgesi" olarak görüldüğü tanıklanmıştır. *Kazan* nesnesinin, Türk toplumu için özel ve derin anlamlar ihtiva ettiği, *anlatmalık* ile *konuşmalık türler* bağlamında nasıl ve ne şekilde kullanıldığı ortaya konulmuştur. Böylece nesnenin eski Türklerden itibaren sürekliliği tanıklanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akalın, Ş. H. vd. (hzl.). (2019). *Türkçe sözlük.* Ankara: TDK.

Akan, S. (2019). *Özbek destanlarından Polken rivayeti Göroğlining tugilişi (Vr. 7- 47) adlı eserin destan dili eğitimi açısından incelenmesi.* İstanbul: Marmara

Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aksoy, Ö. A. (1989). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü I: Atasözleri sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp.

Ali, M. & Velten, J. C. (2017). Relationships between human beings and objects: An extension of parasocial interaction. *The Journal of Communication and Media Studies*, 2(1), 1-9.

Alptekin, T. (2009). *Prof. Irene Melinkoff'un ardından, inceleme, son yazıları, mektuplar.* İstanbul: Demos.

Arıkan, M. (2007). *Kazak destanları 2: Kubıkul, Dotan-Batır, Kulamergen-Joyamergen, Karabek-Batır*. Ankara: TDK.

Arslan Karaküçük, S. (2010). Korkunun kadınları: Cadılar ve cadıcılık. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 13(2), 38-64.

Artun, E. (2006). *Adana halk kültürü*. Ankara: Ulusoy Matbaacılık.

Arvas, A. (2012). *Kitab-ı Dedem Korkut ve Kıpçak sahası epik destan geleneği*. Ankara: Hâkim.

Azmun, Y. (1966). Türkmen halk edebiyatı hakkında. *Reşit Rahmeti Arat İçin*, 32-83, Ankara: TKAE.

Azmun, Y. (2019). *Dede Korkut'un üçüncü elyazması / soylamalar ve iki yeni boy ile Türkmen sahra nüshası/metin-çeviri-sözlük-tıpkıbasım*. İstanbul: Kutlu.

Bakırcı, N. (2006). *Niğde masalları*. Niğde: Niğde Yüksek Öğrenim Vakfı.

Bal Hatunoğlu, N. (2023). *Hatay efsanelerine sembolik yaklaşım*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bapaeva, J. M. (2008). *Tuva kamlarının alkışları (inceleme-metin-aktarma).* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Başgöz, İ. - Tietze, A. (1999). *Türk halkının bilmeceleri*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Baudrillard, J. (1968). *Nesneler sistemi*. (çev.: Oğuz Adanır – Aslı Favaro), Ankara: Doğu Batı.

Bayat, F. – Çama, Ç. (2023). *Türk inanç paradigmasında kültler*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Bedir, A. (2023). *Erzurum fıkraları ve fıkra tipleri*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Berktay, F. (1995). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: Hıristiyanlık ve İslâmiyet'te kadının statüsüne karşılaştırmalı bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.

Boratav, P. N. (1946). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: Millî Eğitim.

Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru*. İstanbul: Gerçek.

Ceferzade, E. (1991). Hızır Nebi bayramı. *Elm ve Hayat*, 2, 8-10.

Csikszentmihalyi, M. - Rochberg-Halton, E. (1981) *The Meaning of things: Domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press.

Çalış, S. M. (2017). Karadeniz'in kuzeyinde yer alan İskit kurgan buluntularındaki savaş betimlemeleri. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 42-60.

Çobanoğlu, Ö. (2018a). *Halk edebiyatına giriş I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Demir, N. (2019). *Dede Korkut destanı*. İstanbul: Ötüken.

Diken, H. A. (2023). Dede Korkut hikâyelerindeki iktisadî unsurlara genel bir bakış. *Cumhuriyet'in 100. Yılında Bilge Kağan'dan Atatürk'e Uluslararası Türkçe ve Türk Edebiyatı Kurultayı Bildiri Tam Metinleri Kitabı* içinde. (ed.: Muhsine Börekçi), 88-99, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Duman, M. (2018). *Nasreddin Hoca ve 1616 fıkrası*. İstanbul: Everest.

Durbilmez, B. (2008). Nahçıvan Türk halk inanışlarında mitolojik sayılar. *Journal of Turkish Studies,* 3, 340-352.

Duymaz, A. (2002). *İrfanı arzulayan sözler tekerlemeler*. Ankara: Akçağ.

Egimbaeva, S. (2012). *Kırgız destanları 10: Güldana – Askazan Baatır*. (hzl.: Zekeriya Karadavut). Ankara: TDK.

Ekici, M. (2019). *Dede Korkut kitabı Türkistan / Türkmen sahra nüshası soylamalar ve 13. boy: Salur Kazan'ın yedi başlı ejderhayı öldürmesi*. İstanbul: Ötüken.

Elçin, Ş. (1983). *Türk bilmeceleri*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Erçiftci Yılmaz, D. (2022). *Folklorun işlevsellik kuramı bağlamında türkülerde yer alan alkış ve kargışlar üzerine bir inceleme*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Erdy, M. (1995). Hun and Xiong-nu type cauldron finds throughout Eurasia, *Eurasian Studies Yearbook*, 67, 5-94.

Ergun, M. (2013). *Yakut destan geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Glaser, G. (2021). The Cauldron – a powerful feminine symbol of regeneration, enlightenment and human destiny. *Makedonski Foklor*, 18, 191-208.

Günay, U. (1975). *Elâzığ masalları (inceleme)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Güneş, R. (2019). *Âşık Garib hikâyesi (inceleme-metin).* Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi.

Gürel, O. K. (2023). *Kütahya efsanelerindeki kültler ve bu efsanelere bağlı ritüeller.* Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Haznedaroğlu, A. (2020). Salur Kazan'ın ad kazanması üzerine. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 9(21), 163-185.

Helimoğlu Yavuz, M. (2013). *Diyarbakır efsaneleri*. Ankara: Eğiten Kitap.

Kanat, C. (2010). *Ortaçağ Türk devletlerinde suç ve ceza*. İstanbul: Küre.

Kara, Y. (2022). Kadınlara yönelik şiddetin karşılaştırmalı bir analizi: Cadı avlarından Türkiye'deki kadın cinayetlerine*. International Journal of Social Inquiry,* 15(1), 69–84.

Karademir, F. (2007). *Türk halk bilmecelerinin yapı, dil ve üslup özellikleri.* Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmış Doktora Tezi.

Kılıç, A. (2022). *İncili Çavuş (inceleme/Arap harfli-transkripsiyonlu ve sadeleştirilmiş metin)*. Kayseri: Makarar-ı Ulemâ.

Kocakaplan, İ. (2004), Dede Korkut'un delileri. *Millî Folklor*, 64, 18-24.

Lvova, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Kâinat ve zaman. Nesneler dünyası*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

Ocak, A. Y. (1992). *Kültür tarihi kaynağı olarak menâkıbnâmeler*. Ankara: TTK.

Orazbakoğlu, S. vd. (2007). *Kırgız destanları 6: Manas destanı*. Ankara: TDK.

Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi.* C. II, Ankara: TTK.

Özarslan, M. (1998). Oğuz Kağan destanı'nda tarihî, dinî, beşerî ve tabiatüstü unsurlar. *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, (ed.: Metin Özarslan - Özkul Çobanoğlu), 424–438, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özsaray, Y. E. (2021). İnsan nesne ilişkilerini Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden okumak. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları,* 23, 77-97.

Polat, K. (2007). Kırgız halk dindarlığında dua fenomeni. *Uluslararası Türk Dünyasının İslamiyet'e Katkıları Sempozyumu: 31 Mayıs- 1 Haziran 2007-Isparta Bildiriler,* (ed.: İsmail Hakkı Göksoy - Nejdet Durak), 426-439, Isparta: Fakülte Kitabevi.

Raykoviç, L. (1965). Ohri Gölü civarında Makedonya'da derlenmiş Nasreddin Hoca fıkraları. *Ilgaz, Aylık Fikir, Sanat ve Eğitim Dergisi*, 4 (47), 8.

Ryskulbek, D. vd. (2020). Yedi sayısının kritik özellikleri. *BENGİ Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 2020 (2 - Kazakistan Özel Sayısı), 142-157.

Sakaoğlu, S. (2002). *Gümüşhane ve Bayburt masalları*. Ankara: Akçağ.

Sevindik, A. (2021). *Türk mizah ekolojisi*. İstanbul: Ötüken.

Şahiner, A. E. (2014). *Gaziantep halk kültüründe dua (alkış) ve bedduaların (kargış) halkbilimsel incelemesi*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şimşek, E. (2001). *Yukarıçukurova masallarında motif ve tip araştırması*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Tavkul, U. (2004). *Karaçay-Malkar destanları*. Ankara: TDK.

Temur, N. (2018). *Er Töştük destanı. Cusup Mamay varyantı (inceleme-metin)*. Ankara: Grafiker.

Tokmakçıoğlu, E. (1991). *Bütün yönleriyle Nasreddin Hoca*. İstanbul: Yılmaz.

Topaç, T. (2024). *Tokat'tan derlenen efsaneler üzerine bir araştırma (inceleme-metin),* Tokat: Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Torebekkyzy, L. (2021). Türk halk kültüründe ve edebiyatında yedi sayısı, *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 82-91.

Tuncel, R. (2023). Eski Türk avcılığının inançsal ve ritüelistik boyutları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 11, 1122-1136.

Uçar, A. (2012). *Teselliyi eşyada aramak: Türkçe romanda nesneler*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Uysal, A. vd. (hzl.). (1992). *Dünü ve bugünüyle Karaman. Kültür, tarih, coğrafya, ilçe, kasaba ve köyler*. Karaman: Yunus Emre Kültür Derneği.

Yaman, H. (2023). Adbilim ve kültürdilbilim bağlamında lakaplar üzerine bir araştırma: Tokat-Nebiköy örneği. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 11 (37), 123-141.

Yaman, S. - Yaman, H. (2020). Derleme Sözlüğü bağlamında Anadolu ağızlarında olağanüstü varlıklarla ilgili sözvarlığı. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı I(I), 141-148.

Yaman, S. (2023). *Türk masalları ve Holbek yöntemi*. Ankara: Grafiker.

Yardımcı, M. (2002). *Başlangıcından günümüze halk şiiri, âşık şiiri, tekke şiiri*. Ankara: Ürün.

Yavuz, N. -Baş, M. K. (2017). *Deyimlerin hikâyeleri*. Ankara: Grafiker.

Yeşildal, Ü. Y. (2015). *Er Töştük destanı (inceleme-metin)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Yeşiltaş, K.- Dinç, N. (2011). *Bâtını Mevlâna*. İstanbul: Sınır Ötesi.

Yoldaşoğlu, F. (2000). *Alpamış destanı*. Ankara: Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Elektronik Kaynaklar

URL–1: Erzurum efsaneleri. https://erzurum.ktb.gov.tr/TR-281262/erzurum-efsaneleri.html (Erişim: 10.11.2024)

URL–2: Masal tekerlemeleri. https://www.xn--edebiyatgretmeni-twb.net/masal_tekerlemeleri.htm#google_vignette (Erişim: 12.11.2024)

URL–3: Bursa bilmeceleri. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/kulturatlasi/halk-edebiyati892601 (Erişim: 12.11.2024)

URL–4: Yer altında kazan kaynar. https://bilmeceler.tr/yer-altinda-kazan-kaynar/ (Erişim: 12.11.2024)

Extended Summary

Objects play an important role in human social relationships and communication. Objects have existed alongside humans and have maintained their existence through constant interaction. The cauldron is an important object that has found its place in different cultures, mythologies, and works with various uses. In world mythology, this object is primarily associated with the womb and is seen as the source of renewal and rebirth. In addition, in Pagan culture, it is used as the source of magic with the symbol of the "witch's cauldron." The importance of the cauldron for Turkish material culture, which has also been revealed by archaeological data, has been addressed in the context of intangible cultural heritage. The fact that the cauldron object has gained importance in society and has been sustainable proves that the origin of this object and its function can be traced back to very ancient times. In Turkish mythology and belief systems, the cauldron's interaction with fire, hearth, and metal cultures is also a manifestation of this.

The cauldron is an important object in Turkish culture that is in constant interaction with people. For this reason, the cauldron object is frequently encountered in different genres of Turkish folk literature. In this study, the cauldron object is examined in the context of the narrative and conversational genres of Turkish folk literature. A literature review was conducted to determine how and in what manner the cauldron object is used in these genres, and the data obtained were evaluated.

The cauldron object and its various uses are found in all narrative genres of Turkish folk literature. In Turkish mythology, the cauldron object is thought to have acquired a feminine meaning. In Turkish mythology, the importance of owning a cauldron is evaluated in relation to iron, the metal from which it is made. In epics, the cauldron is symbolized by various numbers, and the organization of feasts and banquets, which indicate the prestige of the beys in society, is symbolized by the cauldron. In Turkish legends, the cauldron is generally

imagined as a kitchen utensil used for cooking, a vessel displaying miracles, a tool for hiding treasures, and a magical object. In fairy tales, the cauldron is observed to be associated with evil characters. In the fable genre, the relationship between humans and objects is very clear, as witnessed in the example of Nasreddin Hoca.

When examining conversational types, it has been determined that there are uses related to the function of the cauldron, especially in proverbs and idioms. These units refer to the cauldron's role in uniting and integrating society in the preparation and distribution of food, as well as its connection to mythology and Pagan beliefs, magic, and its status as the most basic unit of the family. These uses show that the cauldron generally has positive connotations in Turkish society. Uses associated with the symbol of the witch's cauldron, on the other hand, express negative situations or events. The cauldron object has been identified in riddles, applause-boos, and rhymes, and its use and the symbolic meanings it has acquired have also been discussed. In conversational genres, references and uses of the cauldron object have been determined based on its ritualistic dimension, physical qualities, color, and use in daily life.

In conclusion, considering the place of the cauldron object in the Turkish language and culture, it has been witnessed that this object is seen as a "status" and "symbol of social integration." It has been revealed that the cauldron object has special and deep meanings for Turkish society and how and in what way it is used in the context of narrative and conversational genres. Thus, the continuity of the object since the ancient Turks has been documented.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1602123
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1312-1336.

Araştırma Makalesi
Research Article

ANADOLU SAHASI MASALLARINDA DOĞAL (TABİİ) KEHANETLER

♦

NATURAL PROPHECIES IN ANATOLIAN FIELD TALES

Rahime DEVECİ*

ÖZ: Yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze gelmiş sözlü gelenek ürünü ve anlatma esaslı türlerden biri olan masallar, bünyelerinde ait oldukları ve/ veya anlatıldıkları milletlerin, gelenek, inanç, dünya görüşü gibi kültürel kodlarına ilişkin bilgiler barındırırlar. İnanç, dünya görüşü olarak masalların taşıyıcı olduğu bir unsur da sınırlı yetenek ve doğaya sahip insanın duyusu, aklı, bilgisi ve tecrübesi ile ulaşamayacağı bilgiyi edinme yolları ve teknikleri şeklinde ifade edilen kehanettir. Bu çalışmada Anadolu sahası masallarında; bir bilgiyi, bir durumu, gizli niyet ve kişilik özelliklerini, geçmişte, şimdide cereyan eden ve gelecekte meydana gelecek bir olayın bilgisini olağanüstü yollarda elde etme yolu olarak tanımlanan ve doğal (tabii) ve suni olmak üzere iki temel türe ayrılan kehanetin doğal (tabii) olanları incelenmiştir. Çalışmanın amacı masallarda yer alan doğal kehanetleri tespit ve tasnif etmektir. Bununla birlikte kehanetlerin masal kurgusundaki işlevini ortaya koymak çalışmanın bir diğer amacıdır. Doğrudan doğruya halk ağzından derlenerek yazıya geçirilen masallar çalışmanın kaynaklarını oluşturmuştur. Doğrudan doğruya gizli bir bilgiyi ileten doğal kehanetlerin; olağanüstü kişiler, ölüler ve ölüm döşeğindeki insanlar, çocuklar, olağanüstü varlıklar tarafından ve rüya yoluyla verildiği tespit edilmiş ve masal kurgusunda önemli işlevler üstlendiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Masalları, Kehanet, Doğal Kehanet, İşlev

***ABSTRACT**: Tales, which are one of the types based on oral tradition and narration that have been passed down from generation to generation for centuries and have survived to the present day, contain information about the cultural codes such as traditions, beliefs and worldview of the nations they belong to and/or are told. Another element that tales carry as belief and worldview is prophecy, which is expressed as the ways and techniques of obtaining information that a person with limited talent and nature cannot reach with his senses, mind, knowledge and experience. In this study, in the tales of the Anatolian region; direct (natural) prophecy, which is defined as the way of obtaining information, a situation, secret intentions and personality traits, the information of an event that took place in the past, present and will occur in the future through extraordinary means, and is divided into two basic types as direct (natural) and artificial, was examined. The aim of the study is to determine the direct prophecies in tales. However, another aim of the study is to reveal the function of prophecies in tale fiction. Tales compiled directly from the people's mouth and put into writing constituted the sources of the study. Natural prophecies that directly convey secret information; It has been determined that it is given by extraordinary people, the dead and people on their deathbeds, children, extraordinary beings and through dreams, and it has been seen that it has important functions in the story plot.*

***Keywords:** Anatolian Tales, Prophecy, Natural Prophecy, Function*

* Dr.-İbrahim Yılmaz Kız Anadolu İHL Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni/Ankara-rahimeozdogan1@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5178-0519)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Arapça bir kelime olan kehanet, Türkçe Sözlük'te (1998: 1263) "bir olayın gerçekleşeceğini önceden bilme; kâhinlik", olarak tanımlanmaktadır. Kelime, Ferit Devellioğlu'nun (1996: 503) Osmanlıca Lügatinde "gaipten bilmişlik satan" şeklinde tavsif edilmekte ve eşanlamlıları olarak falcılık ve bakıcılık kelimeleri verilmektedir. TDV İslam Sözlük'ünde ise kehanet*: "*Sezgi veya bir tür ilhamla yahut bazı işaretlerin yorumuyla ileride meydana gelecek olayları önceden görme ya da haber verme, gizli veya esrarengiz bilgiyi ortaya çıkarma işi yahut sanatı, kâhin ise bu işi yapan kişidir" (Harman, 2001: 171) şeklinde tanımlanmaktadır.

Eski Türkçede kehanetin karşılığı olarak "ırk" sözcüğü bulunmaktadır. Kelime, ilk olarak fal kitabı anlamına gelen Uygur Türklerine ait "Irk Bitig" adlı eserde görülmektedir (Kaya, 2008: 359). Yine Uygur Türklerine ait "Turfan metinlerinde ırk 'işaret, rumuz, falcı' anlamlarına gelirken, ırklamak kelimesi de 'falcıdan sormak' anlamında kullanılmaktadır" (Caferoğlu, 1993: 58; akt. Gültekin, 2014: 121). Dîvânu Lugâti't-Türk'te ırk sözcüğü; *falcılık, kâhinlik, gönlündekini bilmek* (Atalay, 1998: 42) şeklinde açıklanmaktadır. Aynı eserde Kaşgarlı, kelimenin "ırkla-" şeklindeki fiil hâline de yer vermekte ve bunun anlamını kâhinlik etmek, fala bakmak (kam ırkladı = şaman kâhinlik etti, ırka baktı) şeklinde açıklamaktadır (Atalay, 1998: 443). "Irk" sözcüğünden türemiş ırkıl ve arkıl şeklinde bu işi yapan anlamına gelen kelimeler de bulunmaktadır. Abdülkadir İnan (1998: 196-198) "Oğuz Destanındaki Irkıl Ata" adlı makalesinde, Reşideddin'in Oğuznamesinde ve Ebulgazi Bahadır Han'ın Şecere-i Türk ve Şecere-i Terakime adlı eserlerinde de geçen Irkıl Hoca'nın Türk töre ve ayinlerinin kurucusu bir Türk bilgesi olduğundan bahsetmiştir. Türk Kültüründe kehanet kelimesine karşılık olarak "tamam bilicilik" kelimesinin de kullanıldığı görülmektedir. Dede Korkut Kitabı'nın "Mukaddime" bölümünde Dede Korkut'tan söz edilirken şu ifadelere yer verilmektedir: "Hazret-i Resul aleyhi's-selâm zamanına yakın Bayat boyından Korkut Ata dirler, bir er kopdı, Oğuzun ol kişi tamam bilicisi-y-idi. Ne dir-ise olur-idi. Gayıbdan dürlü haber söyler-idi. Hak Taâlâ anun köñline ilham ider-idi." (Ergin, 2016: 73). Türkçede kehanet karşılığı olarak kullanılan bir diğer kelime de "tölge"dir. Bu sözcüğü Müslüman Kırgızlar da kullanmışlardır (Anabritannica, 1994: 66).

Kehanet, olağanüstü güçlerin veya doğaüstü varlıkların yardımını almak ya da birtakım sıra dışı teknik ve yöntemler kullanmak suretiyle insanın duyu ve sezisini aşan bilgiye ulaşma çabası olarak açıklanabilir. Bu bilgiler gelecek zamana, şimdiki zamana ve geçmiş zamana dair olabileceği gibi bazı durumlarda nasıl davranılacağını bilmeye, bir tapınmanın nasıl icra edileceğine ilişkin bilgi sahibi olmaya, bir görev için kimin seçileceğine ve bir şeye karar vermeye ilişkin olabilir (Loewe ve Blacker, 1981: 1; akt. Karatorun, 2016: 279).

Kehanetin doğal (tabii-ilhami) ve suni/yapma olmak üzere iki temel türü vardır (Davies, 1915, akt. Karatorun, 2016: 278). Tabii kehanet, bazı

görünmez varlıklar yardımıyla ya da kişiye özgü bazı yeteneklerle yapılan geleceğe ait tahminde veya yorumda bulunmak (Harman, 2001: 171) şeklinde açıklanmaktadır. Bir başka tanıma göre tabii kehanet; "doğrudan doğruya sanatsız olarak gerçekleştirilen kehânet demektir. Rüya yorumu (Y.Oneireokritai), hikmetli sözlerden mana çıkarma (Yu. Manteiuma), geleceği görmek için uykuya yatma (Yu. Egkoimesis), ölü ruhlarından bilgi almaya dayanan kâhinlik (Yu.Nekromentia), hep tabii mantıkayla gerçekleştirilen şekillerdir." (Hançerlioğlu, 2004: 302). Kâhinin çeşitli riyâzet ve meditasyon yollarıyla kendinden geçip trans hâlindeyken gaipten verdiği haberler, söyledikleri (oracle), bu kategoride yer alan bir diğer kehanet türüdür. Söylenenlerin gerçekte dua edilen ulûhiyyetten geldiğine inanılmaktadır (Harman, 2001: 171). Sunî veya bazı şeylerden sonuç çıkarıcı kehanetlerin farklı çeşitleri olmakla birlikte bunlar temelde insan, hayvan veya başka canlı varlıkların bazı davranışlarının gözlemlenmesi ve yorumlanmasına ya da cansız maddelerle irtibat kurmaya yahut onları kullanmaya dayanır (Harman, 2001: 171).

Çalışmada Anadolu sahası masallarında bir bilgiyi, bir durumu, gizli niyet ve kişilik özelliklerini, geçmişte, şimdide cereyan eden ve gelecekte meydana gelecek bir olayın bilgisini olağanüstü yollarla elde etme yolu olarak ele aldığımız doğrudan (tabii) kehanetler incelenmiştir. Çalışmanın amacı masallarda yer alan bu tür kehanetleri tespit ederek tasnifini yapmaktır. Bununla birlikte kehanetlerin masal kurgusunda; V. Propp'un (1985), olağanüstü masalların kaynaklandığı temel yapıyı gösterdiği "Masaların Biçimbilimi" adlı eserinde halk masallarının değişmez yasaları olarak tespit ettiği otuz bir işlevden hangisini yerine getirdiğini ortaya koymak çalışmanın bir diğer amacıdır. Çalışmanın kaynaklarını ya da örneklemini doğrudan doğruya halk ağzından derlenerek yazıya geçirilen şu eserler oluşturmuştur: Ignazc Kùnoş: Türk Masalları (2019), Tahir Alangu: Billur Köşk (2020), Pertev Naili Boratav: Az Gittik Uz Gittik (1969) ve Zaman Zaman İçinde (2009), Naki Tezel: Türk Masalları (2013), Bilge Seyidoğlu: Erzurum Masalları (1999), Umay Günay: Elazığ Masalları ve Propp Metodu (2011), Saim Sakaoğlu: Gümüşhane ve Bayburt Masalları (2002), Esma Şimşek: Yukarı Çukurova Masallarında Tip ve Motif Araştırması (2001), Ahmet Öcal: Karakuyu Köyü (Boğazlıyan-Yozgat) Çevresi Masalları (1999), Ruhi Kara: Erzincan Masalları (1996), Esra Akyol: Muğla Masalları (2010).

Anadolu Masallarında Doğrudan (Doğal) Kehanetler

İncelenen masallar açısından doğrudan kehanetlerin hiçbir teknik, araç ve gereç kullanmaksızın sıradan insanların ulaşamayacağı masal dünyasına özgü gizli bilgilerin, olağanüstü bir şekilde edinilmesi olarak çerçevesini çizmek mümkündür. Bu tür kehanetlerde kehaneti gerçekleştirenin kendinde doğal olarak bulunan bir yetenek söz konusudur ve bilgi doğrudan iletilir. Anadolu sahası masallarında doğrudan kehanetleri, incelenen masal metinlerinden hareketle olağanüstü kişiler, çocuklar, ölüler ve ölümü yaklaşan insanlar, hayvanlar, olağanüstü varlıklar ve rüyalar olmak üzere altı başlık altında incelemek mümkündür.

1. Olağanüstü Kişiler

Derviş-Hızır

İncelenen masallarda doğrudan kehanet kaynakları olarak Hızır, pir ve derviş olarak adlandırılan olağanüstü kişiler önemli bir yer tutar. W. Propp'un tespit ettiği yedi eyleyenden biri olan "bağışçı" ya da "sağlayıcı" karakterine karşılık gelen bu kişilerin masallardaki kehanetsel rollerinden birisi bir problemin çözümü için gerekli olan çareleri gösteren bilgileri vermedir. Bir diğer ifadeyle bu kategorideki bilinmezler kahramanların karşı karşıya kaldıkları, çözümü için olağanüstü bilgi gerektiren bir problemdir ve kehanet de bu problemin çözümü için olağanüstü bir kaynaktan olağanüstü şekilde verilen bilgiden oluşur. Bu bilgi masal kurgusunda Propp'un (1985: 54) "kahraman aradığı nesnenin olduğu yere götürülür veya kahramana yol gösterilir" üst başlığı altında yer alan "kahramana yol gösterilir" işlevini yerine getirir. Örneğin *Limon Kız* masalında, testisini kırdığı ihtiyar bir kadının bedduası sonucunda âşık olduğu Limon Kız'ı aramak için yola çıkan kahramanın karşısına ihtiyar bir derviş çıkar. Propp (1985: 44-46), bağışçıların yardım için kahramanları çeşitli şekillerde denediğini ifade eder. Bu masalda kahraman, ihtiyar dervişin elini öper. Derviş, kendisine saygı gösteren oğlana ödül olarak sıradan insanın duyusu, aklı, tecrübesi ile bilemeyeceği Limon Kız'ın yerini ve onu nasıl elde edeceğine ilişkin bilgiyi şu şekilde verir:

> Şuradan doğru yürü. Karşıki dağın arkasına git. Orada önüne bir gül bahçesi çıkacak. Gül ağaçlarının kocaman kocaman dikenleri vardır. "Ne güzel güller", diyerek bir gül koparıp kokla. Ellerinin kanamasına bakma! Oradan çıkıp yürü… Suyu kan kırmızı akan bir dere ile karşılaşacaksın. Yanına gidip "aman ne temiz su", diyerek iç… Yoluna devam et… Bir köşe başında zincirlerle ağaçlara bağlanmış bir at ile bir köpeğe rastlayacaksın. Atın önündeki eti köpeğin önüne, köpeğin önündeki otu da atın önüne koy… Oradan uzaklaş… İleride karşına iki kapı çıkacak. Biri kapalı, öteki açıktır. Kapalı kapıyı aç, açık kapıyı kapa! Açılan kapıdan geçerek yürü… Büyük bir bahçeye gireceksin. Burası devin bahçesidir. Bahçede binlerce meyve ağacı arasında bir tane de limon ağacı vardır. O ağacı arayıp bul! Üzerinde üç tane limon göreceksin. Bu üç limonu da kopar, arkana bakmadan geri dön! Geldiğin yerlerden geç… Bu limonları keserken her birinden bir kız çıkar. Senden bir şey isteyecekler. İstediklerini yaparsan ne âla… Yapamazsan ölürler (Tezel, 2013: 363-364).

Üç Turunçlar masalında da âşık olduğu kızı aramaya çıkan kahramana bir derviş yol gösterir (Seyidoğlu, 1999: 183; Kara, 1996: 412). Benzer kehanet Limon Kız masalında da bulunmaktadır (Şimşek, 1990: 583). *Şemşırak Taşları* masalında Şemşırak Taşlarını aramaya çıkan kahramanın karşısına çıkan bir derviş, bu sorunun çözümüne ilişkin bilgileri şöyle verir:

> Şemşırak Taşları o bahçedeki köşkün içerisindedir…/… Diken ağaçlarına rastlayacaksın…/… Bunları görünce: "Vay mübarek gül ağaçları, ne güzel. Bunların dibinde biraz yatsam da uyusam' dersin"…/… Daha ileride bir çeşme var ki bir musluğundan kan akar, birinden de irin akar…/… Onlardan da birer yudum içersin: "Mübarek, ne has suymuş, sanki abıhayatmış", dersin…/… İleri de iki tane ağaç vardır, ikisi de kötü, biçimsiz ve dikenlidir: "Şu mübarek selvi ağaçlarının altında biraz uyusam da

> geçsem," der, orada oturursun .../... Padişahın kızı köşkün kapısında yatar. Onu çiğneyerek geçersin, içerden taşları alır, koynuna koyarsın" (Sakaoğlu, 2002: 407-408).

Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gül'ü İncitti masalında Dünya Güzeli, kahramandan "Gül Sinam'a ne yaptı Sinan Gül'ü incitti" sualinin cevabını bulmasını ister, bulamaz ise kardeşleri gibi onu da öldürecektir. Kahraman çaresiz bir şekilde otururken bir pir çıkagelir ve şöyle der: "Filan memlekette bir âlim vardır. Onun ismi Sinam'dır. Bunu ancak ondan öğrenebilirsin.../... Kimse gidip o memlekete dâhil olamıyor. O memleketin önünde bir dağ var, daima açılır, örtülür. Yol o dağın arasından geçer.../... Dağın arasından geçerken atı çok hızlı sür, dağın arasında kalma. Bu macunu da al, atına bundan yumurta kadar yedir, kendin de badem kadar yersin." (Günay, 2011: 400). *Allah'ın Belası* masalında âşık olduğu kızı esir alan devin canının saklandığı tavşanı arayan kahramanın rüyasına Hızır girer. Hızır, kahramana; dut ağacına sarılmasını, böylece ağacın devrileceğini ve tavşanın ortaya çıkacağını daha sonra tavşanın karnındaki kutuyu alıp böcekleri öldürmesini söyler (Günay, 2011: 210). *Üç Yumurta* masalında para arayan fakir oğlanın karşısına çıkan kadın Hızır, karşıdaki tepede yatan çift başlı yılanın altındaki yumurtalarda altın olduğunu söyler ve yumurtaları nasıl alacağına ilişkin bilgi verir[1] (Öcal, 1999: 294).

İncelenen masallarda dervişlerin, ölmesi için yerine getirilmesi mümkün olmayan vazife verilen kahramanlara bu vazifeyi çözecek olağanüstü bilgiyi verdikleri görülür. Örneğin "Dilâremcengi" masalında kahraman, Dilaremcengi'nin gülünü ve bülbülünü almaya gönderilir. Yolda oğlanın karşısına çıkan derviş, Dilaremcegi'nin yerini ve istediği nesnenin nasıl alınacağıyla ilgili bilgiler verir: "Öyleyse şu yoldan git. Orada büyük bir bahçe vardır. Bahçeden içeri girdiğin zaman sana, toplar tüfekler atılacak, büyük değirmen taşlarını başına atacaklar.../... Korkma gir içeri. Bahçede bir gül ile bülbülü al. Sakın korkma ve arkana bakma, taş kesilirsin." (Seyidoğlu, 1999: 95-95). Masalın devamında Dilarâmcengi'nin kendisini getirmek için gönderilen oğlana aynı derviş yardım eder: "Aynı bahçeye git.../... Toplar atacaklar, korkma saraya kadar gir. Kapıdan seslen. Dilaremcengi, çık dışarı dediğin zaman, taş kesileceksin ikinci defa Dilaremcengi çık dışarı de. O zaman diz kapaklarına kadar taş kesileceksin üçüncüsünde Allah'ını seversen Dilaremcengi çık dışarı diyince ayaklarının taşı da açılacak. Bir kız olan Dilaremcengi de dışarı çıkacak içeri gir derse sakın girme, her ne isterse kendisi gidip alsın, o zaman kızı al, gel." (Seyidoğlu, 1999: 95). *Zülfü Mavi* masalında da cadı bir kadının Zülfü Mavi'yi almaya gönderdiği oğlanın karşısına çıkan derviş, Zülfü Mavi'nin yerini ve onu elde etmenin gizemli bilgisini verir (Günay, 2011: 181). Benzer kehanet şekli *Gülanber Hanım* ve *Gül Sinan* masallarında da vardır (Seyidoğlu, 1999: 100-101, 108-109).

[1] Masallarda dervişler genel olarak erkektir ancak sadece bu masalda kadın derviş görülmektedir.

Seksen Göz masalında üvey annesi kahramanı, aslanlar memleketinde vakitsiz yetişen inciri almaya gönderir. Oğlana, ansızın karşısına çıkan bir derviş problemin çözümü için gerekli bilgileri verir (Tezel, 2013: 259). *Yılan Bey* masalında padişahın karısı bir yılan doğuracaktır. Yılan bebek, ebeleri öldürmektedir. Bunu duyan üvey anne, kızı, iyi bir ebedir diye saraya gönderir. Kız, yolda namaz kılar ve bu durumdan kurtulmak için dua eder. Uyuyakalan kızın rüyasına giren bir derviş şöyle der: "Çeşmenin başında iki büyük çubuk var. Bu çubukları al. Bu çubuklardan biri kırmızı, biri yeşildir. Gider o hastayı dışarı çıkarır, has bahçeye alırsın. Önüne bir kalbur saman koyarsın, kadının arkasına geçersin. Çocuk yılandır herkesi sokar. Onu oradan kimse alamaz. Başını uzattığı zaman yeşil çubukla vurursun, kadın kurtulur." (Seyidoğlu, 1999: 14). Masalın devamında yılanın evlenme vakti gelir ve üvey anne, kızı bu sefer saraya gelin olarak gönderir. Yine namaz kılarken uyuyakalan kızın rüyasına giren derviş: "O bir kat derisinden çıkar, sen bir elbiseni çıkarırsın. O bir kat derisinden çıkar, sen başörtünü açarsın. O, peri padişahın oğludur." der (Seyidoğlu, 1999: 15). *Melikşah* masalında geyik sütü almaya gönderilen kahramana derviş: "O geyiğin yedi seneden beri bir çıbanı var. O çıbanın acısından önüne geleni parçalar…/… Geyik öğle sıcağında gelip o dağın eteğinde yatar. Çıbanını sallar, uzun bir kamış yaptır. Geyik avluya geldiği zaman onu çıbanına öyle batır ki, bir defa da açılsın…/… Üç gün sonra kızgınlığı iner, o zaman karşısına çık. Ne istersen o olur." der (Seyidoğlu, 1999: 161). *Safâ İle Cefâ* masalında kızı kaçırırken peşlerine düşenlerden kahramanı kurtarmanın yolu olan gizli bilgiyi derviş şöyle verir: "Ey Cefâ yerden bir avuç toprak al da gelen hayvânın üzerine serp deyü gā'ib oldu. Bir de bakar ki bir esb; misli, mendi cihanda yoktur. Yerden bir avuç toprak alarak üzerine serptiği anda bir miskîn hayvân oldu." (Ertizman, 2020: 276).

Dervişlerin, sevdiklerini arayan kızlara gereken bilgiyi verdikleri görülmektedir. *Ya Velvele* masalında sevdiği oğlanı arayan kız, dervişe akıl danışır. Derviş, kıza oğlanın uzak bir memleketin padişahının oğlu olduğunu, kuş olup uçtuğunu söyler. Kızın beline demir bir kemer, ayağına da demir bir çarık yapar ve "bunları ancak o padişahın oğlu açabilir." der (Öcal, 1999: 332-333). *Sır Saklamayan Padişahın Kızı* masalında da sevdiğini arayan kıza, Hızır şöyle yol gösterir: "Onun bacısı, ilerde önüne gelecek olan çeşmeye suya gelir. Onun testisinin içine yüzüğü at, su içerken yüzük ağzına gelince, o gelir, seni bulur." (Sakaoğlu, 2002: 321).

Dervişlerin, çaresi bulunamayan bir hastalığın şifasına ilişkin de bilgi verdikleri görülmektedir. Ekseriyetle kör gözün açılmasını sağlayan bu bilgi, bazı masallarda "eksikliğin bildirilmesi" (Propp, 1985: 40-41) işlevini yerine getirerek kahramanın serüvenini başlatır. *Dünya Güzeli* masalında doktorlar, padişahın gözlerini açamazlar. Bir derviş gelir: "Sultanım, senin gözünün ilacı atının ayağının basmadığı topraktır." der (Boratav, 1969: 80). Bu bilgi kahramanı eksiklik olan sağaltım nesnesini aramaya gönderir. Aynı şekilde *Kırkıncı Oda* masalında padişah hastalanır, hastalığının çaresi bulunamaz. Bir derviş gelir. "Kafdağı'nın arkasındaki kırmızı sulu dereden su getirilip

içirilirse bir şeyi kalmaz." der (Tezel, 2013: 122). Dervişlerin verdiği bilgi bazı masallarda olağanüstü yardımcının kazanılması işlevini yerine getirir. Örneğin *Bengiboz* masalında padişahın gözünün açılması için atının ayağının basmadığı yerden toprak getirilip sürülmelidir. İki büyük şehzade denemiş ama başaramamışlardır. Sıra küçük şehzadeye gelince şehzadenin rüyasına giren derviş ona olağanüstü özelliklere sahip bir at olan Bengiboz'dan bahseder (Seyidoğlu, 1999: 62). *Kuşlar Padişahının Kızı* masalında ismi verilmeyen olağanüstü atın varlığından, nerede ve nasıl elde edileceğine ilişkin bilgileri kahramanın karşısına ansızın çıkan bir derviş verir (Şimşek, 1990, c. II: 560-561). Bazı masallarda da sözü edilen bilginin işlevi salt kör gözün iyileştirilmesidir. Örneğin *Mustafacık* masalında Mustafa, başlık parası kazanmak için uzak bir şehre gidince nişanlısını başkasına verirler. Anasının gözü ağlamaktan kör olur. Mustafa, köyüne gitmek için yola çıktığında bir derviş gelir ve şöyle der: "Bak oğlum, ananın gözü kalmış, şu teleği al, ananın gözüne oku, üfür, üç kere sıvazla annenin gözü açılır." (Öcal, 1999: 429).

Masallarda dervişlerin kehanetlerinden bir diğeri padişahların çocuksuzluk derdini bilmedir ve bu kehanetlere ekseriyetle kılık değiştirmiş padişahın gerçek kimliğini bilme de eşlik eder. Bu kehanet, Türk halk hikâyelerinde yaygın görülen bir dervişin verdiği elmanın yenmesiyle dünyaya gelme motifidir. Örnekler şöyledir: *Üç Turunçlar* masalında "Padişah ile veziri bir gezintiye çıkmış…/… Bir derviş belirmiş…/… Derviş onlara doğru yaklaşarak…/… 'Burada ne işin var Padişahım?' demiş. Padişah, 'Benim padişah olduğumu bildiğine göre, neden burada olduğumu da bilirsin' diye yanıt vermiş." (Kùnoş, 2019: 21). *Kırmızı Yanaklı Kız* masalında Dede gülüyor ve şöyle diyor :"Sen benden sahlama. Ben senin galbindekileri büliyem, senin sıhıntını büliyem…/… Ben büliyem sen bir evlad hasredi çehiysen." (Kara, 1996: 361). *Keloğlan* masalında padişah, benim padişah olduğumu nereden bildin deyince derviş: "Bize malum oluyor." der (Öcal, 1999: 222). Dervişlerin kılık değiştiren ya da dönüşen kişilerin aslını bilme kehaneti *Ali Cengiz* masalında da vardır: "Ferdâsı gün merkum oğlan, koç olup vâlidesi tutup doğru pâdişâha getirir iken mezkûr dervîşe ma'lûm olur. Vay hınzır oğlan en sonra benim hünerimi aldı deyip bir âteş olup hatunun yolun kesip durdu." (Ertizman, 2020: 298). Anadolu masallarında oldukça yaygın görülen bu motifin bulunduğu masallardan bazıları şunlardır: *Tasa Kuşu* (Seyidoğlu, 1999: 112), *Melikşah* (Seyidoğlu, 1999: 160), *Karayılan Yahut Sihirli Genç* (Ertizman, 2020: 278), *Nar Tanesi* (Seyidoğlu, 1999: 142), *Topal Leylek* (Seyidoğlu, 1999: 32), *Üç Turunçlar* (Seyidoğlu, 1999: 182), *Kırk Kardeş* (Tezel, 2013: 29), *Sâfa ile Câfa Hikâyesi* (Ertizman, 2020: 273), *İlik Sultan* (Boratav, 1969: 228).

Masallarda dervişlerin kehanetlerinden biri de kişilerin gerçek babasının kim olduğunu ortaya çıkarmaya ilişkindir. *Hızır'ı Bulan Keloğlan* masalında Hızır, bu bilgileri şöyle verir: "Padişahım, birinci vezirinin aslı kasaptır, anasından öğrendi; o, vezir çocuğu değildir, kasap çocuğudur. İkinci vezirin de Çingen çocuğudur; üçüncü vezirin ise zindancıdır. Senin

esas vezirin dördüncü vezirindir." (Sakaoğlu, 2002: 329). Dervişler gelecekte meydana gelecek olaylara dair de kehanette bulunurlar. Örneğin *Kırmızı Yanaklı Kız* masalında derviş: "Allah'ın izniyle sizin nur topu gibi bir oğlunuz olur." diyerek hem çocuğun olacağını hem de cinsiyetini bilerek kehanette bulunur (Kara, 1996: 361). Dervişler, kayıpların bulunmasını sağlayan kehanetlerde de bulunurlar. Bir masalın olay örgüsünün tamamını teşkil eden bu tür kehanet örneği *Üç Bilecenler* masalında görülmektedir. Masalda parası çalınan adam kara kara düşünürken karşısına üç tane derviş çıkar ve bu dervişler kehanetler yardımıyla hırsızı bulup parayı alırlar (Boratav, 1969: 260-266).

Gaipten Gelen Ses

İncelenen masallarda "gaipten gelen ses" olarak adlandırılan olağanüstü kişiler de kehanet kaynağı olarak yer alırlar. Bu sesin verdiği bilgi ekseriyetle "Kahramana yol gösterme" işlevini üstelenir. Örnekler şöyledir: *İğci Baba* masalında kızı öldürmek isteyen İğci Baba; uyudukları sırada kızın kocasının başucuna bir şişe koyar, mahallelinin üzerine de ölü toprağı serper, kızı nefesi kesilecek duruma gelene kadar döver. Bu esnada gaipten gelen ses kıza şöyle der: "Kocanın başının üzerinde duran şişeyi kır." Kız şişeyi kırar, o zaman kocası kalkar (Günay, 2011: 111). Kùnoş'un derlediği *İğci Baba İle Üç Kız* masalında aynı kehanet şöyle yer alır: "Dîvâr iki şakk olup bir âvâz geldi ki kız ne dursun yiğidin başı ucunda bir şîşe var. Anı urup kırasın. Yiğit kalkar dedi. Kız bunu böyle işitince döner iken mezkûr şîşeyi ayağıyla kırıp hemen yiğit uyanıp bir de baktı ki kız çürük içinde feryâdı âsmâna çıkmış." (Ertizman, 2020: 286). *Dilerim Çengisi* masalında oğlana gaipten gelen ses şöyle der: "Yolunun üstünde iki tane dev var, dev seni parçalar. Sağ memesi sol omzunun üstünde, sol memesi sağ omzunun üstünde. Memelerinden sarıl em. Yoksa seni öldürür." (Öcal, 1999: 281). *Tılsımlı Padişah* masalında kör edilen kahramana gaipten gelen bir ses tarafından padişahın kızının bahçesinde bir güvercinin durduğu dalın yaprağının koparılıp altın bir tas içinde suyunu çıkarıp gözüne sürmesi hâlinde gözlerinin açılacağı söylenir (Öcal, 1999: 339). Gaipten gelen sesin verdiği bilgi bazı masallarda "bir yasağı bildirme işlevini" (Propp, 1985: 33) üstlenir. Örnekler şöyledir: *Dünya Güzeli* masalında kahraman: "Az gidiyor, uz gidiyor.../… Gözüne bir ara yerde küçücük bir şey ilişiyo .../… Gidip bakıyor ki, bir kuş kanadı…/… Ben bunu alayım. Belki bir işe yarar, diyor. Diyor ama gaipten gelir gibi bir ses: 'Şehzade, sakın alma. O kanat sana bela getirir', diyor." (Boratav, 1969: 82). Gaipten gelen ses, bazı masallarda gelecekten haber verir. *Rüzgâroğlu* masalında, kahraman, bir geyiğin peşine takılır ve geyik nereye kaçtı diye araştırıp dururken uzaklardan gelen bir ses şöyle der: "Hey Rüzgâroğlu! Gençlikte zenginlik, ihtiyarlıkta fakirlik mi istersin? Yoksa gençlikte fakirlik, ihtiyarlıkta zenginlik mi istersin?" (Tezel, 2013: 323). Benzer kehanet *Er Mi Gelsin Geç Mi Gelsin* (Kara, 1996: 487), *Gonya Valisi* (Öcal, 1999: 436), *Gençlikte Mi Gocalıkta Mı?* (Sakaoğlu, 2002: 342) masallarında da bulunmaktadır. *Yazılan Yazı Bozulmaz* masalında Padişah tarafından kızıyla evlenmesini istemediği için onu ölüme gönderen

Arap'a gaipten gelen ses: "Yazılan yazı bozulmaz." der (Kara, 1996: 457). *İki Yılanla Evlenen Kız* masalında yılan kocasından hamile kalan kızın çocuğunu yılan olur diye düşürmek isterler. Kız, gaipten bir ses duyar. Bu ses kıza şöyle der: "O daşı galdır, çocuğun yılan olmiyecek." (Şimşek, 1990, c. II: 620).

Büyücü ve Cinci

Masallarda büyücü ve cinciler de kehanette bulunurlar. Örneğin *Kamçı* masalında büyücü bir kadın bir başka büyücünün köpeğe dönüştürdüğü kişinin aslının insan olduğunu yüzüne bakarak anlar: **"**Kemikleri dökerken yüzüme bakar bakmaz: 'Bu köpek değil bu padişahın oğlu. Bu çingene kızını almıştı. Çingene buna sihir yapmış. Buna sihir çubuğu vurmuş ve köpek yapmış, der." (Seyidoğlu, 1999: 119). Büyücünün bu eylemi masal kurgusunda "büyülenen kişi eski kimliğine döner" (Propp, 1985: 57) işlevini üstlenir. Benzer kehanet *Çin-i Maçin* masalında da bulunmaktadır (Günay, 2011: 396). *Cindar* masalında cincinin kehanetleri şöyle anlatılır:

> Bir kadının kocası yedi yıldır gurbette çalışırmış. Kocasının ne zaman geleceğini merak eder dururmuş. O gün bir cindara gidip kocasının neden gelmediğini öğrenmek ister. O zamanlarda cindarlar açıktan sokak başlarında, köşelerde otururlarmış. Bu kadın bir köşeden geçerken bakar ki cindarın biri eline kâğıt almış, enişe, yokuşa çekip duruyor, Bir yandan da durmadan aynı sözleri söylüyor: "Gidesiye gelesiye, Gelip evde bulasıya; Gidesiye gelesiye, · Gelip evde bulasıya". Kadın buna sorar: "Kocam şimdi evde mi?" "Gidesiye, gelesiye; Gelip evde bulasıya". "Evde mi şimdi kocam?" "Gidesiye gelesiye, gelip evde bulasıya; gidesiye gelesiye, gelip evde bulasıya". Kadın oradan kalkıp evine gelir ki kocası da onu bekliyor …/… Cindar hemen emir verir: "Bütün kadınlar çıplak olarak sıralanacaklar, kimde olduğunu bileceğim." …/… Cindar hem bu kadınları seyreder, hem de söylemeye başlar: "Ak kıl içinde, vah kıl içinde."…/… Kadının başını muayene ederler ki elmas küpeler saçının arasında çıkar (Sakaoğlu, 2002: 511- 512).

Her şeyi bilebilen olarak tasavvur edilen "derviş", "Hızır", "pir" ya da "ihtiyar adam" denilen kehanet kaynakları masallarda en fazla görülen olağanüstü kişilerdendir. Dervişler "olağanüstü" olarak adlandırılan gerçek anlamdaki (Propp, 1985: 9) masal türlerinde âşık olduğu kızı aramaya çıkan kahramanlara, sevdiklerini arayan kızlara, ölmesi için yerine getirilmesi mümkün olmayan vazife verilen kahramanlara, çaresi bulunamayan bir hastalığın şifasına ilişkin insanın yetisini aşan bilgiler verirler. Bunlar, sözü edilen masalların yapısal bir unsurunu teşkil eder. Olağanüstü olmayan masal türlerinde ise çok az yer alan bu kehanetler ya tali işlevler üstlenir ya da bir masalın olay örgüsünün tamamını teşkil ederek ana unsuru oluştururlar. "Gaipten Gelen Ses" de masal kurgusunda dervişlerle benzer işlevler üstlenen ve ekseriyetle olağanüstü masallarda karşımıza çıkan kehanet kaynağıdır. Büyücü ve cinciler ise az sayıda masalda kehanette bulunma işleviyle yer almaktadır. Bu kişilerin kehanetleri olağanüstü masallarda tali işlevler üstlenirken bir örneğini tespit ettiğimiz masalda ise olay örgüsünün bütününü oluşturmaktadır.

2. Çocuklar

Masallarda çocukların sıradan insanın duyusu, aklı ve tecrübesiyle elde edemeyeceği bilgiye sahip kehanet kaynakları olduğu görülmektedir. Çocuklar, pek çok kültürde kutsalla ve başka dünyalarla iletişim kurmanın aracı olarak kabul edilirler. Marcel Mauss'un (2018: 77) belirttiği üzere; çocuklar büyüde özellikle de kutsama ritleri için özel olarak istenilen birer ögedirler. Bu durum onların doğaüstü varlık olarak görülmelerine dayandırılır (Benedict, 2015: 100).

İncelenen masallarda çocuklar, kim olduğunu kimsenin bilmediği anne ya da babalarını ortaya çıkarırlar. Bu bilgi, eksikliğin nasıl gideriliceği bilgisini verdiği ve kızların evden ayrılıp maceraya sürüklenmelerine neden olduğu için masal kurgusunda maceranın başlamasına hazırlık işlevi yerine getirir. Örneğin *Çoban Mehmet Baba* masalında sürekli ağlayan ve hiçbir şekilde susturulamayan çocuk, babasını görünce susar böylece kim olduğunu kimsenin bilmediği babasını ortaya çıkarır (Seyidoğlu, 1999: 229). *Üşengeç* masalında padişahın kızı bir sihir sonucu hamile kalır. Doğumdan sonra çocuğun babası aranır. Bu gizli bilgiyi çocuk ortaya çıkarır: "Üşengeci de, yaka paça yerinden alıp getirirler…/… Çocuk daha karşıdan onu görünce 'babacığım' diye koşar." (Boratav, 1969: 189).

Masallarda çocukların kehanetlerinin bir kısmı ölen annelerinin can nesnesini ve onunla hayata döneceklerini içeren kapsamlı bir bilmeyi içerir. Bu bilgi "başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik giderilir" üst başlığı altındaki "öldürülmüş bir kimse canlandırılır" (Propp, 1985: 58) işlevinin gerçekleşmesini sağlar. Örnekler şöyledir: *Murâdına Nail Olmayan Dilber Kız* masalında pazubendi çıkarılarak öldürülen Muradına Nail Olmayan Dilber, gülünü koklayan şehzadeden hamile kalır ve mezarda bir çocuk dünyaya getirir. Çocuk pazubendi bularak annesinin canlanmasını sağlar (Ertizman, 2020: 263). Anneye can veren tılsımlı nesnenin mavi boncuk olduğu, Erzurum'dan derlenen *Muradına Ermeyen Dilber* masalında: "Çocuk, annesinin canının olduğu mavi boncuğu annesine kötülük yapan üvey annenin boynundan alır ve ne kadar elinden almaya çabalasalar da vermez. Babası çocuğu da alıp annesinin bulunduğu kulübeye gider. İçeri girince çocuk hemen annesinin ağzına boncuğu atar. Annesi boncuğu yutunca dirilip kalkar." (Seyidoğlu, 1999: 174). Aynı motif masalın varyantları olan *Muradına Ermeyen Dilber* (Seyidoğlu, 1999: 168, 173-174), *Muradına Nail Olamayan Dilber* (Günay, 2011: 180; Kara, 1996: 510; Sakaoğlu, 2002: 444; Seyidoğlu, 1999: 180-181), *Gül Senem* (Şimşek, 1990 c. II: 756) masallarında da mevcuttur.

Masallarda çocukların kehanetlerinden bir kısmı da çeşitli durumlarla ilgili gaybı ortaya çıkarmaya ilişkindir. *Padişah Oğlu ile Çoban Oğlu* masalında padişahın ve çobanının gaybı bilebilen özel çocukları vardır. Padişah bir gün bu iki oğlanı alıp gezmeye götürür. Gölde yatan bir ineği seyredip dururken padişahin oğlu der ki: "Çoban oğlu, bu ineğin karnındaki yavrunun burnu beyaz." "Hayır, şehzadem, kuyruğu beyaz, burnunun önüne

gelmiş." Bunlar bu iddiada iken padişah konuşmalarına kulak verir. Hemen ineğin kesilmesini emreder. Derhal ineği keserler. Bakarlar ki yavrunun kuyruğu burnunun ucunda (Sakaoğlu, 2002: 496). Benzer kehanetler gösteren çocuklar "İsfahan Padişahının Üç Oğlu" masalında da vardır. Padişahın üç oğlu, önce görmedikleri bir kadının hamile olduğunu, bindiği devenin terkisinde yağ ve bal olduğunu ve devenin gözünün kör olduğunu bilirler. Daha sonra da kapalı dolapta horoz ve portakal olduğunu bilirler. Bu çocukları saraya götürürler ve bir ziyafet verirler. Çocuklar yedikleri kuzunun it sütü emdiğini, içtikleri şarabın ölü kanından meydana geldiğini, son olarak da padişahın babasının bir padişah değil de bir köle olduğunu ortaya çıkarırlar (Günay, 2011: 302- 304). Bu kehanet şeklinin benzeri *Zannı Oğulları* masalında da bulunmaktadır (Tezel, 2013: 278-279).

Çocukların özel duyulara sahip olduklarına dair inançların bir yansıması olarak değerlendirilebilecek bu türden kehanetlerin ekseriyetle olağanüstü masallarda yer aldığı ve masal kurgusunun asli bir unsuru olarak üç farklı işlevi yerine getirdiği görülmektedir.

3. Ölüler ve Ölümü Yaklaşan İnsanlar

İncelenen masallarda ölülerin ve ölümü yaklaşan kişilerin de insan duyusu, aklı ve tecrübesini aşan bilgileri verdikleri görülmektedir. Ekseriyetle üvey anneleri tarafından yerine getirilmesi mümkün olmayan bir vazife verilerek maceraya gönderilen kahramanlara "bağışçı" ya da "sağlayıcı" rolünü üstlenen ölmüş anneleri olağanüstü bilgiler verirler. Bu bilgiler, "kahramana yol gösterilir" (Propp, 1985: 54) işlevini yerine getirerek zor görevin yerine getirilmesini sağlar. Örnekler şöyledir: *Karayılan Yâhut Sihirli Genç* masalında kahraman, üvey annesi tarafından yılan çocuğu doğurtmaya gönderilir. Kız, annesinden yardım ister. Mezardan gelen ses şöyle der: "Ey kızım saraya gider bir kutunun içine süt koyup andan sonra sultan hanımın yanına gidip, sütü karşısında tutasın. Anın karnındaki bir karayılandır. Bu çıkıp sana hamle kılacağı vakit bu kutuyu tutup yılan içine düşer düşmez kapağını kapayıp pâdişâha veresin." (Ertizman, 2020: 278-279). *Yılan,* masalında yine üvey annesinin bir yılanla evlendirmek istediği kahramana ölmüş annesi şöyle der: "İnneden gelinlik elbisengi yapıncı, vardıng mıydı yılan gelip sanga çarpıncı çıhat at elbisengi' dir. Sen di ki, 'sen çıkar ben çıkar da ben de çıkarayım di' demiş. 'O çıharttı mıydı bi kibrit al hemen elbiseni yah. O aslan gibi babayiğit olur'." (Öcal, 1999: 214). Benzer kehanet şekli *Yılan Bey* (Kara, 1996: 448), *İki Yılanla Evlenen Kız* (Şimşek, 1990, c. II: 617-618) masallarında da bulunmaktadır. Bazı masallarda zor görev, kahramanın amacına ulaşmasını engellemek için verilir. Örneğin *Tosbağa Kız* masalında padişah, kızını vermemek için kahramandan yerine getirilmesi imkânsız olan üç şey ister. Bunlardan biri kahramanın ölmüş annesinin kilitli anahtarını bulmaktır. Oğlan peri kızından aldığı akılla namaz kılıp uyur. Rüyasına giren annesinden anahtarın yerini öğrenir (Öcal, 1999: 384). *Konuşan Bebek* masalında padişah oğlunu çağırır, cadının dediği gibi oğluna anasının kapısının anahtarı getirmesini

söyler. Oğlan da, peri karısının yardımıyla öbür dünyaya gidip anasından anahtarın yerini öğrenir (Sakaoğlu, 2002: 303).

Ölülerin verdiği bilgilerin bir kısmı "öldürüleceği sırada kahramanın yardımına koşulur" (Propp,1985: 60) işlevini üstlenir. Örneğin, *Bacı Bacı Can Bacı* masalında üvey anneleri çocukları fırına atıp yakmak isteyince çocuklar annelerinin mezarına giderler, mezardan gelen ses onlara: "Bir fırça, bir tarak, bir de sabun alın, kaçın… sizi yakalamaya peşinizden gelenler olursa, önce tarağı atın; sonra fırçayı, en sonunda da sabunu atarsınız, bir şeycik yapamazlar, demiş." (Boratav, 2009: 103). Bazı masallarda ise daha önceden aynı saldırgan tarafından öldürülmüş kişiler, gizli bilgileri vererek masal kahramanlarını ölümden kurtarırlar. Bu durumun bir örneği görülen *Keloğlan* masalında derviş görünümlü şeytanî bir ihtiyar, kahramanı yemek için evine getirir. İhtiyarın önceden yediği ve "kuru kafa" denilen bir ölü, kahramanı kurtaracak bilgileri verir (Öcal, 1999: 252).

İncelenen masallarda bir başka kehanet biçimi, ölmek üzere olan babaların vasiyetleri şeklindedir. Kahramanları maceraya sürükleyen bu vasiyetlerin bazıları "kahramana bir yasak bildirilir" fonksiyonunun iki şeklinden biri olan "yapılmaması gereken bir iş bildirilir" (Propp, 1985: 33) işlevini üstlenir. Örneğin *Keloğlan'ın Köseye* masalında son günlerini yaşayan ihtiyar adam, oğluna: "Oğlum, sakın köselerle alışveriş yapma. Bu benim sana ilk ve son öğüdüm olsun demiş". Baba öldükten sonra Keloğlan bu vasiyeti yerine getirmez, ununu bir kösenin değirmeninde öğütür. Bir hile ile bütün unu ekmek yapan Köse, ekmeği de oğlanın elinden almak için "masal anlatalım, kimin masalı güzelse ekmekler onun olsun." der. En güzel masalı anlatan Keloğlan ekmekleri alır (Tezel, 2013: 488-491). *Üç Gardaş* masalında ölmek üzere olan baba oğullarına handa, inde ve deniz kenarında yatmayın, der. Yine babanın nasihati dinlemeyen çocukların başına handa, inde ve deniz kenarında türlü felaketler gelir (Öcal, 1999: 378-381). *İhtiyar Kuş* masalında baba oğullarına sakın köselerle konuşmayın. Onlarla beraber bir işe girişmeyin. Benden size baba nasihati der. Aradan zaman geçer üç kardeş evlenir, bir gün karşılarına bir köse çıkar ve ava gidelim der. Büyük ve ortanca kardeş babalarının nasihatini hatırlayıp köse ile ava gitmezler fakat küçük kardeş köse ile ava çıkar. Köse bir hile ile oğlanın eşini kaçırır (Tezel, 2013: 234). *Avcı Mehmet* masalında ölmek üzere olan baba, oğlu Avcı Mehmet'e filancı dağa ava gitmemesini söyler. Adam öldükten sonra Avcı Mehmet bu sözü dinlemez, yasaklanan yere gider. Bu çiğnenen yasak onun padişah ve adamlarıyla bir dizi maceraya sürüklenmesine neden olur. Masalın sonunda Mehmet, padişahın kızıyla evlenir (Sakaoğlu, 2002: 293-296). *Beyböyrek* (Seyidoğlu, 1999: 68) ve *Kara Üzüm Hokkası* ve *Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gül'ü İncitti* (Günay, 2011: 328, 398) masallarında da aynı kehanet mevcuttur.

Ölmek üzere olan babaların vasiyeti şeklinde görülen kehanetlerden biri de kızlarının evlenmesiyle ilgili olanlardır. Bu kehanetler de "yasaklamanım tersine çevrilmiş biçimi, bir emir veya bir teklifle belirtilir" (Propp, 1985: 33) işlevini yerine getirir. Emrin yerine getirilmesi de masalın

ilerleyen bölümlerinde görülecek olan olağanüstü güçlerle veya büyülü özellikleri olan bir düşman ile mücadele eden kahramana "talihsizliği tasfiye edecek sihirli bir vasıta kazandırma" (Günay, 2011: 33) işlevi üstlenir. *Piri Yili* masalında Baba ölüm döşeğindeyken oğullarına iki vasiyet eder ki birincisi "kızlarımı kim isterse istesin geri çevirmeyin, verin"; ikincisi ise "cuma gecesi mezarımda Kur'an okuyun" şeklindedir. Baba öldükten sonra büyük kızı kaplan padişahı, ortanca kızı kuş padişahı, küçük kızı da aslan padişahı ister. Büyük oğlanların karşı çıkmasına rağmen küçük oğlan kız kardeşlerini verir. İkinci vasiyeti de yalnızca küçük oğlan yerine getirir. Burada kahramanın macerası başlar. Babasının mezarında devlerle karşılaşan kahraman onların isteğiyle padişahın kızını almak için yeni bir maceraya atılır. Padişahın kızına âşık olan Piri Yili olağanüstü güçleri olan bir varlıktır. Oğlanın mücadelesinde enişteleri olan aslan, kaplan ve kuş padişahı oğlana yardım ederler (Öcal, 1999: 406-409). Benzer kehanetler *Padişahın Üç Kızı* (Seyidoğlu, 1999: 150-151), *Altın Toplu Sultan* (Boratav, 2009: 215), *Ateşkâr Oğlan* (Günay, 2011: 96), *Sadullah* (Kara, 1996: 419) masallarında da bulunmaktadır.

Ölüler, ekseriyetle annelerdir ve kehanetleri de zor durumda kalan çocuklarına olağanüstü bilgiler vererek yardım etme işlevini üstlenir. Ölmek üzere olan kişiler ise babalardır ve onların kehanet kapsamında ve vasiyet şeklinde verdikleri bilgiler çocuklarının geleceklerini kurmaya ilişkindir. Bu türden kehanetlerin tamamı olağanüstü masallarda karşımıza çıkmaktadır.

4. Hayvanlar

Atlar

Yabanî ve evcil hayvanların sıradan insanın duyusunu aşan bir bilmeye sahip olduğuna inanılması yaygın bir durumdur. Bu hayvanlardan masallarda en fazla karşımıza çıkanlardan birisi, insana en yakın olan attır. Geleneksel toplum anlayışında atın özel görme ve duyma yeteneğine sahip olduğuna inanılır (Lvova vd., 2013: 214). Bu inanışın bir yansıması olarak Anadolu sahası masallarında atların kehanet kaynağı olarak oldukça fazla yer aldığı görülmektedir. Atlar, masallarda olağanüstü yardımcı rolüyle yer alırlar ve çeşitli gizemlere ilişkin verdikleri bilgiler kahramanın aşması gereken imtihanlarda sorunların çözümünü sağlar.

Masallarda kehanet sahibi atların bir kısmı kahramanın kendi atıdır, bir kısmı da kahramanın karşısına ansızın çıkar ve ona zorlu imtihanların çözümünde gerekli olan gizemli bilgileri verir. Bu bilgiler, masal kurgusunda "kahraman aradığı nesnenin olduğu yere götürülür veya kahramana yol gösterilir" üst başlığı altında yer alan "kahramana yol gösterilir" (Propp, 1985: 54) işlevini karşılar. Örnekler şöyledir*: Güneş Kızı* masalında bir cadı tarafından kendisinden Hint yaprağı getirmesi istenen oğlana çeşmenin başında rast geldiği bir at, Hint yaprağının elde edilmesine ilişkin bilgileri verir: "Hint yaprakları şu gördüğün bahçedeki en küçük ağaçtadır. Bahçeye girip ağacın yanına vardığın zaman gözlerini kapar, yaprakları koparırsın. Sonra onları torbaya koyup, arkana hiç bakmadan gelirsin." At, masalın

devamında bilgi vermeye devam eder: "Yarın sabah bahçe kapısının önündeki taşa otursun otuz dokuz kız karşına dizilerek, sana 'bizi alır mısın?' diyecekler. Hiçbirini isteme! En sonra ihtiyar bir kadın gelir. O da sana 'beni alır mısın' diye soracak. Ona, 'seni alırım' dersin." (Tezel, 2013: 363-364). *Ağlayan Nar ile Gülen Ayva* masalında da kahramanın karşısına çıkan at, kahramana sihirli aynanın nasıl alınacağına ilişkin bilgi verir (Tezel, 2013: 227-228). *Keloğlan* masalında şeytanî bir dervişten kaçan Keloğlan'ın karşısına çıkan at, şöyle der: "Ey insanoğlu, derviş binek taşının altında yatıyor. Bir desti su, bir tarak bir kalıp ta sabun al, tarağı at, dağ taş orman olur. Yetişecek vakit sabunu at, daha yetişecek vakit destiyi at. Orda deniz olur." (Öcal, 1999: 223). *Kırk Kardeş ile Yedi Başlı Ejderha* masalında altın yeleli şeklinde adlandırılan olağanüstü özelliklere sahip at ise farklı olarak kahramanı Çin-i Maçin'e bir sırrı öğrenmek üzere gönderen ejderha tarafından verilir. At, zorlu görevin başarılması için gereken gizemli bilgileri verir (Kùnoş, 2019: 130). Benzer kehanet *Ateşkâr Oğlan* ve *Gül Sinan'a Ne Yaptı Sinan Gül'ü İncitti* (Günay, 2011: 102-103, 400-402) masallarında da bulunmaktadır.

Kahramanın kendi atı olan olağanüstü yardımcı rolünü yerine getiren atların yer aldığı masallara örnekler şöyledir: *Bengiboz* masalında, Gayba dair her şeyi bilme gibi olağanüstü özelliklere sahip Bengiboz, babasının gözlerini açmak için onun ayak basmadığı yerden toprak getirmesi gereken kahramana yardım eder. Ayrıca, Bengiboz, dünya güzelini elde etmek için kendisine şart koşulan yerine getirilmesi imkânsız vazifelerde kahramana gizli bilgileri verir (Seyidoğlu, 1999: 64-67). Erzincan'dan derlenen *Kara Kantoz* masalında aynı özelliklere sahip at, "Gara Kantoz" (Kara, 1996: 399-405), *Kuşlar Padişahının Kızı* masalında adı zikredilmeyen küheylan bir attır (Şimşek, 1990, c. II: 561-567). Benzer niteliklere sahip bir atın yer aldığı *Ağlayan Narla Gülen Ayva* masalında at, babasından kaçan kıza, yolda karşılarına çıkan devin nasıl öldürüleceğine ilişkin bilgiyi şöyle verir: "Sakın bir daha vurma. Bir daha vurursan dev canlanır, bir daha öldüremezsin. O sana: 'Yiğitsen bir daha vur' der, sakın vurma. De ki: 'Ben anamdan bir kere doğdum'". Aynı masalda sihirli eşyaların temin edilmesine ilişkin bölümde at şehzadeye çocukların durumunu anlatırken geçmişe dair kehanette bulunur: "Şehzadem, ilerde çocuklar kavga ediyorlar. Bunlar padişah çocuklarıydı, babaları ölünce bütün mallan yediler, bitirdiler. Bir yamçı, bir fes, bir ok, bir de yay kaldı; onları bölüşemiyorlar". At, daha sonra elde edilen bu sihirli eşyaların kullanımını, kahramanın yapması gerekenlerle ilgili bilgiler verir (Sakaoğlu, 2002*:* 312-315). *Askere Giden Kız* masalında zorlu bir görev için yola çıkan kızı, babası denemek için korkutmak isteyince at, der ki: "Köprünün altındaki senin babandır, sakın korkma." Masalın devamında at, önlerine iki kafile çıkacağını ve birinin Türk birinin de Müslüman olmadığını bilir ve kıza söyler (Sakaoğlu, 2002: 298). Atlar, kahramanı düşmanın öldürme planlarından da haberdar ederler. Örneğin *Akkavak Kızı ile Babörek* masalında Babörek'in analığı ile dostu Baböreği zehirleyerek öldürmek isterler. Babörek saman dökmek için atının yanına

gider. At dile gelip oğlana, analığının yemeğe zehir kattığını söyler. Masalın devamında yine Babörek analığı ile dostu tarafından tuzak kurularak öldürülmek istenir. At yine sana tuzak var, analığın bir elbise kestirdi, yakasında zehir var, giyme, der. Babörek bu tuzaktan da kurutulunca analığı ve dostu onu atın kurtardığını anlarlar ve bu sefer atı öldürmek için tuzak hazırlarlar. At bunu da bilir ve Babörek'e söyler (Öcal, 1999: 320-325). Benzer kehanet, *Padişahın Üç Kızı* (Seyidoğlu, 1999: 155,156) masalında mevcuttur.

Kuşlar

Kehanet kapsamında bilgi alınan hayvanlardan biri de kuşlardır. Kuşların kehanetsel rollerinden birisi gelecekte vuku bulacak bir olaya ilişkindir. Bu kehanet, "talihsizlik haber verilir" (Propp, 1985: 41-42) işlevini yerine getirir. Örnekler şöyledir: *Kuş Dili Bilen Şehzade* masalında kuşlar, "gelecekte oğlunuz Osman padişah olacak; biriniz eline su dökeceksiniz, biriniz de peşkir tutacaksınız" derler. Bu söz üzerine üvey anne, çocuğun evden gönderilmesini ister. Padişah çocuğu bir sandığa koyup denize atar. Bir motorcunun bulup büyüttüğü çocuk, kuşdili bilme yeteneği sayesinde bir ülkenin padişahı olur. Bu çocuk, ziyaretine gelip kendini tanımayan babasına, eline su döktürür, üvey annesine de peşkir tutturur (Sakaoğlu, 2002: 460). *Sabır Taşı ile Sabır Bıçağı* masalında kız, pencere kenarında otururken küçük bir kuş dikiş masasının üzerine konup genç kıza: "Ah küçük kız, zavallı kız! Kısmetinde ölüm var!" der (Kùnoş, 2019: 161). *Muradına Nail Olan Dilber* masalında kuş: "Güzelim! Sen kırk gün bir mevtâ bekleyecek, ondan sonra da murâdına ereceksin!" der (Ertizman, 2020: 252). "Garga" masalında aynı cümleleri bir karga söyler (Öcal, 1999: 112). Oldukça yaygın olan bu motifin bulunduğu masallardan bazıları şöyledir: *Sabır Taşı* (Boratav, 2009: 198), *Kırk Gün Ölü Bekleyen Kız* (Günay, 2011: 299), *Uyuyan Delikanlı* (Seyidoğlu,1999: 89), *Bahtı Kara Kız* (Kara, 1996: 482). Kuşların, "talihsizlik haber verilir" işlevi kapsamında yer alan bir diğer kehanetsel rolleri, öldürülme planları yapılan masal kahramanlarına hem bu planı haber verme hem de onların canlarını kurtaracak bilgileri vermeye ilişkindir. Örnekler şöyledir: *Gülanber Hanım* masalında üvey annelerinin öldürmeye çalıştığı çocuklara kuşlar bilgi verir: "Bunlar yemeklerini yerken bir güvercin gelir, der ki: 'Üvey anneniz sizi doyuruyor ki babanız sizi götürüp kessin. Hemen kaçın buradan'." (Seyidoğlu, 1999: 99). *Ala Balık* masalında baba ve üvey anne iki çocuğu kesip yemek ister. Kadın, öldürmeden önce çocukları suya gönderir. Yolda bir karga çıkagelir, çocuklar kargaya ekmek verir. Karga ekmeği yedikten sonra "sizi ananız kesecek; eve dönüp sabunu, orağı alın, kaçın! Üvey ananız sizin peşinize düşecek. Orağı atın! Her yer dikenlik olur, sizi tutamaz. O uğraştığı sırada siz de kaçarsınız." der (Tezel, 2013: 288-289).

Kuşlar, yine zulme uğramış masal kahramanlarına onları ölümden kurtaracak bilgiyi verirler. Bu bilgi "büyünün bozulmasını sağlama" ve "kahramanın ölümden kurtulması" (Propp, 1984: 58) işlevini üstelenir. *Kırk Haramiler* masalında onu öldürmek isteyen haramilerden kaçan Sultan,

ağlarken karşısındaki ağaca iki güvercin konar. Kız bunları hayran hayran izlerken biri, ötekine der ki: "Sarayın bahçe kapısı önünde bir mermer taşı var ya, işte onu kaldırsın, altında şişe bulacak, o şişeyi alsın! Şişeyi hemen mermer taşa vursun ve mermer merdivenden atlayarak içeri girsin." (Tezel, 2013: 434). *Yılan Bey ve Gülanber Hanım* (Seyidoğlu, 1999: 17, 99), *Ayşecik* (Kara, 1996: 468), *Hoca* (Şimşek, 1990, c. II: 592) masallarında da benzer kehanet bulunmaktadır

Masallarda kuşların kehanet kapsamındaki rollerinden biri de zorlu bir görevin yerine getirilmesi için gerekli olan bilgiyi vermedir. Kuşların bu tür kehanetleri "kahraman, aradığı yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür" (Propp, 1985: 54) işlevini yerine getirir. Örnekler şu şekildedir: *Çin-i Maçin* masalında üç kardeşten küçüğünü yakalayan ejderha oğlanın ve karısının canı karşılığında oğlandan Çin-i Maçin'in hikâyesini öğrenmesini ister. Oğlan, yaptığı bir iyiliğe karşılık Zümrüdü Anka kuşunun yardımını kazanır. Kuş, oğlanı Çin-i Maçin padişahının memleketine getirir. Zümrüdü Anka kuşu kahramana ihtiyardan bu hikâyeyi nasıl öğreneceğinin bilgisini de verir (Günay, 2011: 395). Zümrüdü Anka Kuşunun benzer kehaneti *Gül ile Sinan* masalında da bulunmaktadır (Şimşek, 1990, c. II: 698). *Karga Peri* masalında padişah, kahramandan bir saray yapılacak kadar fildişi ister, getirmezse başı kesilecektir. Kahraman hangi yoldan ilerleyeceğini düşünerek yürürken bir karga yanına gelir. Karga kahramana fildişlerini nasıl elde edeceğinin bilgisini verir (Kùnoş, 2019: 117).

İncelenen masallarda kuşların kehanetsel rollerinden bir bölümünün de gözleri kör edilerek kuyuya atılan masal kahramanlarının gözlerinin yerini gösterme ve gözü iyileştiren bilgiyi verme olduğu görülmektedir. Bu bilgi "talihsizlik veya eksiklik ortadan kaldırılır" (Propp, 1985: 57) işlevini üstlenir. *Şah İsmail* masalında babasının gözlerini oyup kuyuya attığı Şah İsmail'i çingeneler kuyudan çıkardığında yanına gelen iki kuş şöyle derler: "Gözlerin cebinde, yanına bir telek bırakacağım. Gözlerini cebinden çıkartıp yerine koyup besmele çekerek teleği gözlerine sürsen gözlerin iyi olacak." (Günay, 2011: 159). *Topal Dev* masalında da kuşlar: "Sağ gözü sol cebinde, sol gözü sağ cebinde, onu alsa da gözüne taksa. Bizden tüy düşer iki telek, onu da çalsa da kimseye demese taş olur." derler (Öcal, 1999: 274). Benzer kehanet, *Kuş Başı* (Sakaoğlu, 2002: 388), *Muradına Ermiyen Dilber* (Kara, 1996: 509), *Ateşkâr Oğlan* (Günay, 2011: 103) ve *Mayıl ile Âbı Güneş* (Şimşek, 1990, c. II: 771-772) masallarında da bulunmaktadır.

Kuşlar bilinmeyen yerleri gösteren kehanetlerde de bulunurlar. "kahramana yol gösterilir ve kılavuzluk edilir" (Propp, 1985: 54) işlevini yerine getiren bu kehanet *Bostancı Dede* masalında vardır. Masalda şehzade, Bostancı Dede'nin evini sorar. Bir kartal: "Ben biliyorum," der. Bu kartal Şehzadeyi sırtına bindirir, Bostancı Dede'nin kapısı önüne bırakır (Boratav, 2009: 226). Benzer kehanetin bulunduğu bir masal da *Ateşkâr Oğlan'*dır (Günay, 2011: 101). Kuşlar, uzak yerlerde meydana gelen olayları haber verirler. *Kısmetimi Arıyorum* masalında Ateş, arkadaşı Acar 'a şöyle der: "Islık çalınca bütün kuşlar etrafıma toplanır, nerde ne olduğunu bilirim."

(Tezel, 2013: 56). Kuşlar kılık değiştiren kahramanların varlığını da ortaya çıkarırlar. "Kahraman tanınır" (Propp, 1985: 67) işlevini üstlenen bu kehanete bir örnek *Altın Bülbül* masalıdır. Masalda keloğlan kılığına giren şehzade caminin avlusuna girer girmez Altın Bülbül ötmeye başlar (Tezel, 2013:180). *Sırma saç* masalında kuş, yine kılık değiştiren oğlanın padişahın oğlu olduğunu bilir (Kara, 1996: 372).

Balıklar

İncelenen masallarda kehanet kaynağı olarak kabul edilen hayvanlardan biri de balıklardır. Balıkların verdiği sır bilgi masal örgüsünde "kahramana yol gösterilir" (Propp, 1985: 54) işlevini yerine getirir. Örneğin *Ölü Yiyen Derviş* masalında, kendisini öldürmek isteyen dervişten kaçan kız, havuzun başına gider. Havuzdaki iki balık kendi aralarında şöyle konuşurlar: "Derviş herkesin canını topladığı şişeyi götürdü, beşiğin altına koydu. Çocuğa meme verme bahanesiyle gidip şişeye eline sürse herkes uyanır." (Seyidoğlu, 1999: 55). Benzer şekilde *İğci Baba* masalında, balıklar verdiği bilgilerle kahramanı ölümden kurtarırlar (Günay, 2011:111). *Sırma Saç* masalında kahramanın daha önce iyilik yaptığı balık padişahının oğlu sudan çıkar ve kahramana şöyle yol gösterir: "Sen sırma saça gidiyorsun. Oradan dönmek zordur. Sana söyleyeceğim üç şeyi iyi dinle. İlk önce bir adama rastlayacaksın. Fırında ekmek pişer, o yer ve yine ben açım der. Onu al götür. Daha sonra ayaklarına değirmen taşı takmış koşan bir adama rastlayacaksın onu da al götür. Ondan sonra sana sırma saçlı bir kız verirler, sakın alma. Gerçek sırma saçlının babasının minderinin altından gir, onu bulursun." (Seyidoğlu, 1999, s. 202). Benzer şekilde *İyilik Yapan Balıkçı ve Balıkçı Çocuğu* (Sakaoğlu, 2002: 283), *Balta Bıyık* (Kara, 1996: 376-378), *Sarıtıraş* (Şimşek, 1990, c. II: 539-546) masallarında kahramanın iyilik yaptığı balık, insan kılığına girip kahramana yardım eder.

Yılan, Geyik, İnek, Köpek ve Fare

Yukarıda sözü edilen hayvanlar dışında az sayıda örneği tespit edilen yılan, tavşan, geyik, inek, köpek ve fare de masallarda kendilerinden sıra dışı yollarla bilgi alınan ve bu bilgilerin kahramana yol gösterme işlevini üstlendiği kehanet sahibi diğer hayvanlardır. *Şahmeran* masalında bir yılan olan Şahmeran öldükten sonra etinin zehirli tarafını Lokman'a vereceklerini bilir ve bu durumdan nasıl kurtulacağını kahramana söyler (Şimşek, 1990, c. II: 521). *Sihirli Tavşan* masalında altın kuşu bulmaya giden kahramana insan diliyle konuşan bir tavşan altın kuşun yerini ve nasıl alınacağı konusunda yol gösterir (Tezel, 2013: 342, 345). *Kör Dev* masalında babasının kör olan gözüne şifa olacak kırk devin arasındaki bir ağacın yaprağını almak için yola çıkan kahramana bir köpek yardım eder (Şimşek, 1990: 570). *Hırsız Padişah* masalında köpek, kılık değiştirip hırsızlığa çıkan kişinin padişah olduğunu bilir (Günay, 2011**:** 61). *Dinler Söylemez Sultan* masalında konuşmayan kızı konuşturmak isteyen kahramana bir fare yardım eder (Kara, 1996: 381-382).

İncelenen masallarda atlar ve kuşların kehanetleriyle kahramanlara yardım etme rolüyle çok fazla yer aldığı görülmektedir. Bu kehanetlerde atların insanın en yakın yardımcısı kuşların ise haberci olma nitelikleri ön plana çıkmaktadır.

5. Olağanüstü Varlıklar

Devler

Doğası gereği olağanüstü olayları ve olağanüstü varlıkları içeren masallarda dev, peri, cin, şeytan ve cadı gibi varlıklar da kehanette bulunan özel yetenekli masal karakterleri olarak yer alırlar. Bunlardan devler, ekseriyetle de dev anaları kahramanlara yol gösteren olağanüstü bilgileri verme rolleriyle incelenen masallarda oldukça yaygın bulunmaktadırlar. *Seksen Göz* masalında üvey annesi tarafından öldürülmek amacıyla yerine getirilmesi imkânsız bir vazife verilerek Hint yaprakları almaya gönderilen kahramana bir dev anası yaprağın nerede olduğu, nasıl elde edileceği hususunda bilgi verir (Tezel, 2013: 263). *Altın Bülbül* masalında dev anası oğlana Altın Bülbül'ü nasıl elde edebileceğini şöyle anlatır: "Bir deniz kenarına geleceksin. Orada bir mermer taş vardır. Onu kaldırırsın. Altında bir gem bulacaksın. O gemi alır, denize üç kere vurursun…" (Tezel, 2013: 165-166). *Güneş Kızı* masalında Güneş Kızını almak isteyen kahramana bir dev anası yol gösterir (Tezel, 2013: 304). Dev anasının kehaneti *Kırkıncı Oda* (Tezel, 2013: 128) ve *Avcı Mehmet'in Oğlu* (Günay, 2011: 280) masallarında da bulunmaktadır

Altın Saçlı Kardeşler masalında periler kraliçesinin bahçesinden bir dal almak isteyen oğlana dev anası bilgi verir. Ona şafak sökerken yola koyulmasını ve tam karşında bir kuyu ile bir orman görene kadar durmamasını, oklarını ormana doğru atmasını ve beş on canlı kuş yakalamasını, bu kuşları kuyuya götürmesini, İki rekât namaz kıldıktan sonra kuşları kuyuya atıp yüksek sesle bağırarak anahtarı istemesini söyler. Sonra da kuyudan çıkan anahtarla büyük bir mağaranın kapısını açmasını, İçeri adım atar atmaz sağ elini kör karanlığa uzatıp elinin değdiği ilk şeyi alıp çıkarmasını, sonra da anahtarı yeniden kuyuya atmasını ve bütün bunları yaparken arkasına bakmamasını tembih eder (Kùnoş, 2019: 60-61). Aynı konunun işlendiği *Gülükan* masalında da Gülükan çiçeğini ve Gülükan'ı almak isteyen kahramana yine devler bilgi verir (Günay, 2011: 350-353).

Periler

İncelenen masallarda periler de kehanet kaynakları olarak kahramana yol gösterme işlevi üstlenirler. Örnekler şu şekildedir: *Gülükan* masalında peri kızı olan Gülükan, başka bir ülkede yaşamasına ve daha önce hiç karşılaşmamasına rağmen kahramanın geçmişi ve mevcut durumuyla alakalı her şeyi bilir. Örneğin teyzelerin yıllar önce doğum yapan kardeşlerinin köpek yavrusu doğurduğunu söylediklerini, köpek eniği ile değiştirilen çocukları uzak bir yere gönderdiklerini, analarının yedi caddenin ortasında domuz derisine sarılı yattığını, herkesin yüzüne tükürdüğünü, ekmek tuz veren adamın çocukların babası olduğunu bilir.

Ayrıca padişahın maiyetiyle şehirden çıkıp oğlana geleceği de Gülükan'a ayan olur ve Gülükan bu bilgiyi oğlana söyler (Günay, 2011: 356). Benzer olarak *Güneş Kızı* masalında da bir peri olan Güneş Kızı, kahramanın geçmişini, teyzelerinin annesine ve kendilerine neler yaptığını, annenin şu anda ne durumda olduğunu ve teyzelerin onları zehirleyerek öldürmek istediklerini bilir (Tezel, 2013: 307). Aynı konunun işlendiği *Zülfü Mavi* masalında peri olan Zülfü Mavi, çocuklara annelerinin kim olduğunu, teyzelerinin neler yaptıklarını anlatır. Ayrıca Zülfü Mavi yemeklere zehir katıldığını da bilir ve oğlana yemeği yememesini söyler (Günay, 2011: 182). Yozgat yöresinden derlenen Dilerim Çengisi masalında benzer özelliklere sahip peri kızı Dilerim Çengisi'dir. Peri kızının keramet ehlisi olduğu belirtilir. Erzurum'dan derlenen *Dilâremcengi* masalında Dilâremcengi, *Gül Sinan masalında* Gül Sinan Hanım (Seyidoğlu,1999: 92-98, 110-111*)*, *Altın Saçlı Kardeşler* ve *Gül Güzeli* masallarında *Peri Kraliçesi* (Kùnoş, 2019: 54-68), *Üç Bacı* masalında Nurşen Hanım (Şimşek, 1990, c. II: 745-749) kehanet sahibi perilerdir ve geçmişe ait bir gizemin ve de bir haksızlığın ortadan kalkmasını sağlarlar. Perilerin kehanetlerinin masal kurgusunda önemli bir işlevi yerine getirmediği de görülür. Örneğin *Gülmez Sultan* masalında aslında bir peri olan, insanlar içinde maymun kılığında dolaşan erkek peri gülmeyen padişahın kızını alır. Maymun damat, tılsımıyla bir delikanlı kılığına girer ve savaşa gider. Savaşın dördüncü günü ben bugün yaralanacağım diyerek kara elbise giyer, kara ata biner (Kara, 1996: 416).

Şeytanlar ve Cinler

Kehanet gerçekleştiren olağanüstü varlıklardan sonuncusu şeytandır. *Usta Nazar* masalında aslında çok korkak olan bir adam devlere kendini türlü hilelerle olağanüstü cesur ve kahraman biri olarak gösterir. Gerçekte olanı devlere, şeytan söyler: "O sizin Usta Nazar kokağın biridir… Karısı yokken su dökmeye bile çıkamaz…" der (Boratav, 2009: 236, 237). Bu masalda şeytanın verdiği bilgi, "sahte kahraman teşhir edilir" (Propp, 1985: 64) işlevini yerine getirmektedir. *Nekes Kardeş ile Cömert Kardeş* masalında, Nekes Kardeş'inin kötülüğüne uğrayan ve geceyi geçirmek için bir değirmene sığınan Cömert Kardeş'e şeytanlar, altınların yerini, padişahın kızının hastalığının çaresini söylerler (Kara, 1996: 387). Benzer konunun işlendiği *İyilik ve kötülük* masalında cinler, kahramana gizli bilgileri verirler (Şimşek, 1990, c. II: 548).

Periler ve devler olağanüstü masallarda kehanetsel işlevleriyle en fazla karşımıza çıkan masal kişileridir. Şeytanlar ve cinler ise genel olarak olağanüstü masallarda yer almamakta, ekseriyetle kısa masallarda karşımıza çıkmaktadırlar.

6. Rüyalar

Tarih boyunca insanoğlunu çok etkileyen ve esrarengiz bir durum olarak görülen rüyalar, pek çok kültürde Tanrı'nın buyruğu veya Tanrı'dan gelen işareti temsil eden gelecekten haber veren olaylar ve pek çok bilinmeyenin anahtarı olarak değerlendirilmişlerdir (Günay, 1999: 88). Bu

nedenle rüyaları anlamlandırma ve onlardan birtakım sonuçlar çıkarmayı amaçlayan formüller geliştirilmiştir. İncelenen masallarda rüya yoluyla kehanet yöntemi çeşitli şekillerde ve işlevlerde karşımıza çıkmaktadır.

Rüya yoluyla kehanetin "ölü dirilir" (Propp, 1985: 58) işlevini gerçekleşmesini sağladığı *Gül Güzeli* masalında üvey anne Gül Güzeli'nin yerine kendi kızını şehzade ile evlendirir. Şehzade, Gül Güzeli'nin yanağından açan gülü koklar ama üvey annenin kızı hamile kalır. Aslında bebek Gül Güzeli'nindir. Gül Güzeli de öldü sanılır. Şehzade bütün bu gizemi rüya yoluyla öğrenir (Kùnoş, 2019: 44). İncelenen masallarda görülen rüya yoluyla gerçekleşen kehanetlerin bir bölümü uzak geçmişe ait bir gizemi ortadan kaldırır ve verilen bilgi "kahramana yol gösterme" (Propp, 1985: 54) işlevini yerine getirir. *Altın Saçlı Oğlan- Gilaboru Saçlı Kız* masalında padişah ile evlenen üç kız kardeşlerden en küçüğü söz verdiği gibi iki çocuk dünyaya getirir. Ablalar biz sözümüzü tutmadık bu tuttu diye kıskanıp çocukların yerine iki enik koyup çocukları da bir dağ başına atarlar. Bir kuş bu çocukları besler büyütür. Çocuklar büyüdükten sonra geçmişlerine ait bu bilgileri rüya yoluyla öğrenirler (Öcal, 1999: 199).

İncelenen masallarda rüya yoluyla gerçekleşen kehanetlerin bir diğerinin gelecekte meydana gelecek olaylara ilişkin olduğu görülmektedir. Bu rüyalarda öğrenilen bilgi "talihsizlik haber verilir" (Propp, 1985: 41-42) işlevini yerine getirir. Örnekler şöyledir: *Papağan* masalında padişahın kızı rüyasında babasının gelecekte kendisine muhtaç kalacağını görür. Rüyayı babasına anlatınca babası, kızı öldürtmek için lalasına verir. Lala, kızı öldürmez. Bir dizi maceradan sonra bu kız, bir ülkenin padişahıyla evlenir. Bir süre sonra babanın ülkesi zor duruma düşer. Kız ve kocası padişaha yardım eder (Boratav, 1969: 155). *Padişahın Rüyası* masalında bir memleketin padişahı rüyasında kızının bir çobanın oğlu ile evleneceğini görür. Padişah çobandan bu çocuğu satın alır, sonra da ölmesi için bir dağ başına bırakır. Aradan yıllar geçer, padişah bir gece yine bir rüya görür. Padişaha rüyasında çocuğun ölmediği, büyüdüğü ve kızıyla evleneceği söylenir. Padişah çok çabalasa da çoban oğluyla kızının evlenmesini engelleyemez, rüyadaki kehanet gerçekleşir (Sakaoğlu, 2002: 336). *Arif Yusuf* masalında vezir, rüyasında Arif Yusuf'tan kâğıt almayınca savaşın kazanılamayacağını görür (Günay, 2011: 308). *Fakir Adam ile İyi Kalpli Karısı* masalında fakir bir adam uzak bir yerden memleketine dönerken yolda karanlık bir yerde uyur. Rüyasına iki kadın girer. Kadınlardan birisi: "Bunun karısı bekleyip duru adam gelse de çamaşırımı yıkasam diye. O çamaşır yıkayacak; ama balkona çamaşır asmaya çıktığında balkondan düşüp ölecek." der (Akyol, 2010: 238-241). *Balıkçı Güzeli* masalında Yahudi tüccarın rüyasına, bu çocuğun karnında altın tas olan bir balık tutacağı girer (Günay, 2011: 284).

Rüya yoluyla kehanetin bir diğer türü de birtakım sembollerin görülmesi şeklinde gerçekleşen ancak tabir veya yorumla anlaşılabilen rüyalardır. "Kahraman evden ayrılır" (Propp, 1985: 43) işlevinin gerçekleşmesini sağlayan bu rüyalara bir örneğin olduğu *Sırma Saç*

masalında padişah rüyasında parmağındaki yüzüğün denize düştüğünü görür. Bütün askerini salar fakat yüzüğü çıkarttıramaz. Sabah uyanır, müneccimleri toplar, rüyasını anlatır fakat rüyasını kimse tabir edemez. Padişah rüyasını anlamak için seyahate çıkar. Padişah, bozkırın ortasında rastladığı bir evde gördüğü kadından rüyasının bu memleketten bir kızla evleneceği, bu kızı bırakıp gideceği, kızdan da bir oğlunun olacağı anlamına geldiğini öğrenir. Masalın devamında kadının anlattıklarının hepsi gerçekleşir. Padişahın o memlekette dünyaya gelen çocuğu masalın asıl kahramanı olan Sırma Saç'tır ve masal da Sırma Saç'ın macerasını konu alır (Seyidoğlu, 1999: 199).

Rüya yoluyla kehanetin bir şekli de "istiharedir". Bir olayın, bir tercihin hayırlı olup olmayacağını öğrenmek amacıyla kehanette bulunma yöntemi olan istihare, sözlükte "hayırlı olanı isteme" anlamına gelir ve terim olarak "bir iş veya davranışta Allah katında hayırlı olanı kılınan nâfile bir namaz ve dua ile talep etme" (Öğüt, 2001: 333) olarak tanımlanmaktadır. İncelenen masallarda istihare yöntemine evlenilecek kişilerin doğru bir seçim olup olmadığını anlamak için başvurulduğu görülmektedir. *Ağlayan Nar Gülen Ayva* masalında padişah, talibi çıkan kızına şöyle der: "Ey kızım seni şu yiğit ister anı kabul edeceksin dedi. Kız dahi cevaben pâdişâhım bana müsâ'ade ver. Bu gece bir vâkı'aya yatayım da yarın cevâb veririm dedi." (Ertizman, 2020: 290). *Dev Baba* masalında baba evlendirmek istediği kızlarına "Üçünüz de ·bu gece abdest alıp üç rekât namaz kıldıktan sonra istihareye yatın, rüyanızda kimi görürseniz sizi ona vereceğim" der. Kızlar, o gece istihareye yatarlar (Boratav, 1969: 70).

Rüya yoluyla geçmişe, şimdiki zamana ve geleceğe ilişkin gizli bilgiler bildirilerek kehanet gerçekleşmektedir. Bu bilgilerin bir kısmı doğrudan verilerken bazıları ise sembolik yollarla verilmektedir. Ayrıca "istihare" adı verilen bir yöntemle bir seçimin hayırlı olup olmayacağı da öğrenilmektedir.

Sonuç

Çalışmada, Anadolu sahası masallarında bir bilgiyi, bir durumu, gizli niyet ve kişilik özelliklerini, geçmişte, şimdide cereyan eden ve gelecekte meydana gelecek bir olayın bilgisini olağanüstü yollarda elde etme yolu olarak ele aldığımız doğal kehanet unsurları ve masal kurgusundaki işlevleri tespit edilmiştir. Doğal kehanetler kehanetin yöntemi ve gerçekleştireni merkeze alınmak suretiyle olağanüstü kişiler, çocuklar, ölüler, hayvanlar, olağanüstü varlıklar ve rüyalar olmak üzere altı başlık altında incelenmiştir.

Olağanüstü kişilerden biri olan Hızır-derviş bir kehanet kaynağı olarak Anadolu sahası masallarında çok fazla yer almaktadır. Masal kurgusunda ekseriyetle "bağışçı" rolünü yerine getiren bu kişilerin kehanet kapsamında verdiği bilgiler genellikle "kahramana yol gösterilir" ve kahramanı maceraya sürükleyen "eksikliğin bildirilmesi" işlevlerini yerine getirmektedir. Olağanüstü kişilerden biri de "gaipten gelen ses"tir. Bu kehanet kaynağından alınan bilgilerin masallarda "bir yasağı bildirme" ve "yol gösterme" gibi işlevlerini yerine getirdiği görülmektedir. Olağanüstü kişiler başlığı altında

büyücü ve cincilerin de kehanet gerçekleştirdiği görülmektedir. Doğal kehanet kaynaklarından bir diğeri olan çocukların anne ve babalarını ortaya çıkardıkları kehanetlerin masal kurgusunda maceranın başlamasına hazırlık işlevi yerine getirmektedir. Çocukların kehanetlerinin bir bölümü de annelerine ait can nesneleriyle ilişkilidir ve bu kehanetler "öldürülmüş bir kimse canlandırılır" işlevini üstlenir. Ölüler ve ölümü yaklaşan kişilerin de muhtelif konularda gerçekleştirdikleri kehanetler "zor görevin çözümlenmesi", "bir yasağın bildirilmesi", "yasağın ters şekli bir emir veya bir teklifle belirtilir" işlevlerini üstlenir. İncelenen masallarda en sık karşılaşılan hayvanlardan olan atlar, "yol gösterici" rolüyle ekseriyetle "kahramana yol gösterilir" işlevini üstlenen kehanetler gerçekleştirirler. Kuşların kehanetleri de "talihsizlik haber verilir", "büyünün bozulmasını sağlama" ve "kahramanın ölümden kurtulması" "talihsizlik veya eksiklik ortadan kaldırılır", "hain mağlup edilir", "kahramana yol gösterilir" işlevlerini yerine getirmektedir. Balıklar ise "kahramana yol gösterilir" işlevini yerine getiren kehanetler gerçekleştirirler. Az sayıda masalda karşımıza çıkan, yılan, geyik, köpek ve inek de kehanet kaynakları olarak çeşitli işlevler üstlenirler. Olağanüstü varlıklar başlığı altında devler ekseriyetle de dev anaları, periler, cinler ve şeytanlar kehanet sahibi olağanüstü varlıklardır. Bu varlıkların kehanetleri "kahramana yol gösterme" işlevini yerine getirir. Doğal kehanet yöntemlerinden biri de rüyalardır. Rüya yoluyla gerçekleşen kehanetlerin üç türü vardır: İlki bilginin doğrudan doğruya verilmesi, ikincisi bilginin ya da bir olayın sembollerle iletilmesi, üçüncü de doğru eş seçimi için başvurulan istihare yöntemidir. Bu tür kehanetler masal kurgusunda "kahramana yol gösterme" ve "talihsizliği haber verme" işlevini yerine getirir. Anadolu sahası masallarında yer alan doğal kehanetler çeşitli kaynaklardan gerçekleşir ve masal kurgusunda önemli işlevler üstlenmektedirler.

Doğal kehanetlerin ekseriyetle olağanüstü masal tiplerinde kurgunun bir parçası olarak çok fazla bulunduğu, diğer masal türlerinde ise çok az yer aldığı görülmektedir. Olağanüstü olmayan masal türlerinde ise çok az yer alan doğal kehanetler ya tali işlevler üstlenirler ya da bir masalın olay örgüsünün tamamını teşkil ederek ana unsuru oluştururlar.

KAYNAKÇA

Akyol, E. (2010). *Muğla masalları.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

AnaBritannica (1994). İstanbul: Ana Yayıncılık

Atalay, B. (1998). *Divanü Lûgat-it Türk tercümesi*. C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Benedıct, R. (2015). *Kültür örüntüleri*. (çev.: Mustafa Topal), 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Boratav, P. N. (1969). *Az gittik uz gittik.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Boratav, P. N. (2009). *Zaman zaman içinde.* Ankara: İmge Yayınevi.

Devellioğlu, F. (1996). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi.

Ergin, M. (2016). *Dede Korkut kitabı I-II*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ertizman, A. A. (2020). *Billur köşk masalları.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Gültekin, M. (2014). Türk kültüründe fal/falcılık bağlamında Manisa/Selendi yöresi "ırkçıları" ve "ırk ocakları". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 49 (49), 119-137.

Günay, U. (2011). *Elazığ masalları* Ankara: Akçağ Yayınları.

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

Hançerlioğlu, O. (2004). *Dünya inançları sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harman, Ö. F. (2001). Kâhin. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C 21, 170-171, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler 1.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kara, R. (1996). *Erzincan masalları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Karatorun, M. O. (2016). Kehanet türleri ve kadim kültürlerdeki uygulamaları. *ÇÜİFD*, 16(2), 277-308.

Kaya, C. (2008). Irk bitiğ'de falcılık *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler,* (ed.: Emine Gürsoy Nasgali-Erdal Şahin), 359-368, İstanbul: Picus Yayınları.

Kùnoş, I. (2019). *Türk masalları.* (çev.: Elif Nihan Akbaş), İstanbul: Maya Kitap.

Lvova, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.

Mauss, M. (2018). *Armağan üzerine bir deneme, Arkaik toplumlarda değiş tokuşun biçimi ve nedeni.* (çev.: Nihan Özyıldırım), İstanbul: Alfa Yayınları.

Öcal, A. (1999). *Karakuyu köyü (Boğazlıyan-Yozgat) masalları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öğüt, S. (2001). İstihare. *TDV İslam Ansiklopedisi,* C . 23, 333-334, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Propp, V. (1985) *Masalın biçimbilimi.* (çev.: Mehmet Rifat - Semra Rifat), İstanbul: Bilim-Sanat-Felsefe Yayınları.

Sakaoğlu, S. (2002). *Gümüşhane ve Bayburt masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Seyidoğlu, B. (1999). *Erzurum masalları.* İstanbul: Erzurum Kitaplığı.

Şimşek, E. (2001). *Yukarı Çukurova masallarında tip ve motif araştırması, c.* II. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Tezel, N. (2013). *Türk masalları.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Türkçe sözlük (1998). Ankara: TDK.

Extended Summary

This study, the natural prophecy, which is defined as a way of obtaining information, a situation, secret intentions and personality traits, information about an event that occurred in the past, present and will occur in the future, in extraordinary ways, and is divided into two basic types as natural and artificial, was examined in the tales of the Anatolian region. Natural prophecy means prophecy that is realized directly, without art and without tools, with the help of some extraordinary beings or with the special abilities of individuals. The aim of the

study is to identify and classify the natural prophecies in the tales. In addition, another aim of the study is to reveal the function of prophecies in the tale structure. The sources of the study, which used the literature review method and document analysis technique, were tales collected directly from the people's mouth and put into writing. These sources are: Ignazc Kùnoş: Turkish Tales (2019), Eflatun Cem Güney: Billur Köşk (2020), Pertev Naili Boratav: Went Far and Went Far (1969) and Zaman Zaman İçinde (2009), Naki Tezel: Turkish Tales (2013), Bilge Seyidoğlu: Erzurum Tales (1999), Umay Günay: Elazığ Tales and the Propp Method (2011), Saim Sakaoğlu: Gümüşhane and Bayburt Tales (2002), Esma Şimşek: Type and Motif Research in Upper Çukurova Tales (2001), Ahmet Öcal: Tales of Karakuyu Village (Boğazlıyan-Yozgat) Surroundings (1999), Ruhi Kara: Erzincan Tales (1996), Esra Akyol: Muğla Tales (2010).

Natural prophecies have been examined under six headings, namely extraordinary persons, children, dead, animals, extraordinary beings and dreams, by focusing on the method and performer of prophecy. Hızır-derviş, one of the extraordinary persons, is frequently included in Anatolian tales as a source of prophecy. The information given by these persons, who mostly fulfill the role of "donor" in the story structure, within the scope of prophecy generally fulfills the functions of "guiding the hero" and "informing the hero of the deficiency" that leads the hero to an adventure. One of the extraordinary persons is the "Voice from the Unseen". It is seen that the information received from this source of prophecy fulfills the functions of "informing a prohibition" and "guiding" in the tales. It is seen that sorcerers and jinnists also fulfill prophecies under the heading of extraordinary persons. Another source of natural prophecy, the prophecies in which children reveal their mothers and fathers serve as a preparation for the beginning of the complication in the story structure. Some of the children's prophecies are related to their mothers' animate objects, and these prophecies take on the function of "a dead person is revived." The prophecies made by the dead and people approaching death on various subjects take on the functions of "solving a difficult task," "informing of a prohibition," and "the reverse form of the prohibition is indicated with an order or a proposal." Horses, which are among the animals most frequently encountered in the examined tales, mostly fulfill the function of "guiding the hero" with their role as "guide." Birds' prophecies also fulfill the functions of "informing of misfortune," "breaking of the spell," and "saving the hero from death," "misfortune or deficiency is eliminated," "the traitor is defeated," and "guiding the hero." Fish, on the other hand, fulfill the function of "guiding the hero." Snakes, deer, dogs, and cows, which we encounter in a small number of tales, also take on various functions as sources of prophecy. Under the title of supernatural beings, giants, mostly giant mothers, fairies, jinns and devils are supernatural beings that have prophecy. The prophecies of these beings serve the function of "guiding the hero". One of the natural prophecy methods is dreams. There are three types of prophecies that come true through dreams: The first is the direct transmission of information, the second is the transmission of information or an event through symbols, and the third is the istikhara method used for choosing the right spouse. These types of prophecies serve the function of "guiding the hero" and "informing of misfortune" in fairy tale fiction. It is seen that natural prophecies are mostly found as a part of the fiction in supernatural tale types, and they are very rare in other tale types. In non-supernatural tale types, natural prophecies, which are rarely present, either assume secondary functions or constitute the main element by constituting the entire plot of a tale.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.*/No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı*/Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır.*/GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür*/Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır.*/ There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur.*/ There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 15.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601790
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1337-1361.

Araştırma Makalesi
Research Article

ALEVÎLİK VE BEKTAŞÎLİKTE HAKK'A YÜRÜME ERKÂNI: TOKAT PİR SULTAN ABDAL CEMEVİ ÖRNEĞİ

♦

RITUAL OF WALKING TO THE GOD IN ALEVISM AND BEKTASHISM: THE EXAMPLE OF TOKAT PIR SULTAN ABDAL CEMEVI

Şaban BANAZ*

ÖZ: Alevîlik ve Bektaşîlik'te Hakk'a yürüme erkânı, vefat etmiş bir can için icra edilen cenaze merasimi içerisindeki rızâlık alma, birleme ve toprağa sırlama aşamalarını ifade etmektedir. Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi'nde cenaze hizmetleri, geleneksel Alevîlik anlayışından farklı olarak, modern bir Alevîlik anlayışı çerçevesinde, Hakk'a yürüyen kişiye Kur'an okunmadan, cenaze namazı kılınmadan ve mezarda telkin verilmeden yapılmakta; bunların yerine Türkçe olarak okunan gülbenk, deyiş, nefes, düvaz, ve devriyelerle icra edilmektedir. Nitel araştırma tekniği merkeze alınarak yapılan bu çalışmada kültürel analiz yöntemi kullanılmış ve araştırma çevresi sadece Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde hizmet veren dedeler ve buradan hizmet alan taliplerle sınırlandırılmıştır. Elde edilen veriler ilgili grubun takip ettiği yazılı kaynaklarla birlikte saha araştırması kapsamındaki dede ve taliplerle yapılan mülakatlar ve katılımlı gözlemler sonucunda oluşturulmuştur. Araştırma sonucunda ise bu uygulamaların cemevinde ilk defa 2018 yılından sonra yapılmaya başlandığı, yılda bir veya iki cenazeye bu hizmetin yapılabildiği, o günden bugüne erkânın icrasının cemevi mensupları tarafından halen tartışıldığı ve icrası konusunda birtakım zorlukların yaşandığı ortaya koyulmuştur. Ayrıca Tokat il merkezindeki cemevinde şimdiye kadar saz veya bağlama eşliğinde bir cenaze erkânının yürütülmediği, modern bir anlayışla icra edilen Hakk'a yürüme erkânı'nın daha çok yurt dışından ve büyük şehirlerden gelen cenazelere uygulanabildiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam Mezhepleri Tarihi**,** Alevîlik, Bektaşîlik, Cemevi, Hakk'a Yürüme Erkânı

ABSTRACT: *In Alevism and Bektashism, the ritual of walking to the God refers to the stages of obtaining consent, tawhid and burying in the funeral ceremony performed for a deceased soul. In Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi, funeral services are carried out within the framework of a modern Alevism understanding, unlike the traditional Alevism understanding, without reading the Quran to the deceased, performing the funeral prayer and giving suggestions at the grave. Instead, it is performed with gulbenk, deyis, nefes, düvaz, and devriye, which are read in Turkish.In this study, which was conducted by focusing on the qualitative research technique, the cultural analysis method was used and the research area was limited only to the dedes serving in Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi and the suitors receiving service from there. The data obtained was created as a result of interviews and participatory observations with the dedes and suitors within the scope of the field research, together with the written sources followed by the relevant group. As a result of the research, it was revealed that these practices started to be performed in the cemevi for the first time after 2018, and this service could be provided for one or two funerals a year, It has been revealed that since then, the performance of the ritual is still*

* Dr. Öğr. Üyesi- Tokat Gazi Osman Paşa Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi/Tokat-saban.banaz@gop.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1401-832X)

This article was checked by Turnitin.

discussed by the members of the cemevi and there are some difficulties in its implementation. In addition, it has been determined that the members of the cemevi in Tokat city center have never performed a funeral ritual accompanied by saz or baglama in the cemevi, and that the walking to the God ritual can be applied mostly to funerals coming from abroad and big cities.

Keywords: *History of Islamic Sects, Alevîsm, Bektashism, Cemevi, Ritual of Walking toThe God*

Giriş

Pir Sultan Abdal Cemevleri ülkemizin birçok şehrinde ve ilçelerinde ulusal çapta hizmet veren, Alevî yapılanmaları arasında kendilerine özgü birtakım modern âdâb ve erkânlar uygulayan, çoğunlukla da geleneksel Alevîlik anlayışından uzak olan kurumsal yapılardır (Üzüm, 1997: 43). Nitekim bu cemevlerini ve bağlı bulunduğu Pir Sultan Abdal derneklerini Türkiye'deki diğer Alevî yapılanmalar, Alevî kimliğine zarar vermekle, birtakım yeni ve ideolojik anlayışları Alevîlik adı altında sergilemekle itham etmektedirler. Pir Sultan Abdal yapılanmalarında kürtçülerden ateistlere, aşırı solculardan sosyalistlere kadar birçok marjinal gruptan yöneticilerin ve üyelerin bulunduğu da bilinmektedir (Rençber, 2018: Banaz, 2024: 12). Pir Sultan Abdal Cemevi Tokat il merkezinde ilk olarak 1994 yılında açılmış, daha sonra birkaç adres değiştirmiş ve 2009 yılında Tokat Merkez ve ilçelerinin en büyük ve en kapsamlısı olan beş katlı kompleks bir binaya taşınmıştır. Bu cemevinde hizmet veren dedeler ve talipler, bölgedeki Alevî ve Bektaşî nitelemeli ocak ve grupların din, eğitim, sosyal ve kültürel alandaki ihtiyaçlarını karşılamakta; Pir Sultan Abdal derneklerine ait Alevîlik anlayışının düşünce ve tutumları doğrultusunda birtakım âdâb ve erkânlar yürütmektedirler (Banaz, 2024: 14).

Tokat İl merkezinde bulunan cemevinin faaliyetlerinin başında semah kursu ve zâkirlik geleneğinin yaşatılması adına bağlama ve saz kursları gelmektedir. Alevîlik konusunda uzman akademisyenlerle birlikte farklı ocaklardan talip ve dedelerin katıldıkları paneller, Alevîlerin ibadet ve yol anlayışları hakkında yapılan seminerler, Alevîler için vazgeçilmez olan cem ayinlerinin düzenli olarak tertip edilmesinden başka, haftalık ve yıllık olarak icra edilen tüm cem çeşitleri, Dârdan İndirme Erkânı, Nikah Erkânı, Musahiplik Erkânı, Hakk'a Yürüme Erkânı ve cenazelerden sonra verilen lokma hizmetleri de burada gerçekleştirilen önemli dini ve kültürel faaliyetlerdendir (Banaz, 2024: 18-22).

Alevîlik ve Bektaşîlikte Hakk'a yürüme erkânı, vefat etmiş bir can için yapılan cenaze merasimindeki rızâlık alma, birleme (Tevhid) ve toprağa sırlama hizmetlerini ifade etmektedir. Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi'nde bu hizmetler, geleneksel Alevîlik anlayışından farklı olarak camilerden sela verilmeden, Kur'an-ı Kerim okunmadan, cenaze namazı kılınmadan ve Hakk'a yürüyen kişiye mezarda telkin verilmeden yapılmakta; bunların yerine Türkçe olarak okunan gülbenk, deyiş, nefes, düvaz ve devriyelerle icra edilmektedir.

Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nin yapmış olduğu faaliyetlere ve Alevîlik konusunda sergilediği tavır ve düşüncelere bakıldığında, burada hizmet veren dedelerin modern bir Alevîlik anlayışına sahip oldukları ve geleneğe ait birtakım âdâb ve erkânları özüne döndürme gerekçesiyle değiştirme gayretinde oldukları görülmektedir (Banaz, 2024: 12). Özellikle Hakk'a yürüme erkânı denilen cenaze hizmetlerinin icrasında bu husus daha da gün yüzüne çıkmaktadır. Günümüz Alevî ve Bektaşî grupları arasındaki bu türden köklü değişikliklerin ve farklı uygulamaların sebepleri, Subaşı'nın da ifade ettiği gibi hiyerarşik yapılanmadaki ocak ya da diğer bir ifadeyle sürek farklılıklarından değil bu grupların belli bir zaman içerisinde maruz kaldığı kültürel ve sosyal değişimlerdir (Subaşı, 2002: 116-119). Sosyolojinin temel meselelerinden biri olan sosyal ve kültürel değişme, toplumsal yapıyı ve insanların duygu, düşünce ve eylemlerindeki temel değişimleri ele almaktadır. Değişim olgusu içerisinde en bariz örnekler inanç, değerler, eğitim, din, gruplar arası ilişkiler, insanın dünyaya bakışı ve kendisiyle ilgili ifadelerinde görülmektedir. İnsanda başlayan bu tür kültürel değişimler zamanla toplumsal yapının önemli unsurlarına da sirayet etmekte ve orada da birtakım farklılıkların oluşmasına sebep olmaktadır. Türkiye'de 1960'lı yıllardan sonra yaşanan kırsaldan şehirlere göç sonrasında gelen modern hayat tarzı ve değişik çevrelerle olan kültürel etkileşimler Alevî gruplardan bazılarının gelenekten kopmasına sebep olmuş ve "Modern Alevîlik" ismi altında yeni uygulamaların ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir (Keskin, 2009: 76-91; Yıldırım, 2012: 139). Modern Alevîlik her ne kadar temel değerleri geleneksel Alevî ve Bektaşî telakkilerden alsa da bazı erkân ve pratiklerde değişim ve dönüşümlerin görüldüğü bir anlayış çeşididir.

Alevîlik ve Bektaşîlikteki kültürel değişim ve sosyal etkileşim sürecinde değişimlerin spesifik olarak görüldüğü yerlerin başında ölümle ilgili birtakım uygulamalar ve cenaze hizmetleri gelmektedir. Vefat etmiş bir can için cenaze namazı kılmak yerine farklı bir erkân icra edilmesi, cenazelerin başında nefes ve deyişler söyleme, dualarn Arapça yerine Türkçe okunması, cemaatin kıbleye dönmek yerine halka şeklinde ve cenazenin etrafında cemal cemale (yüz yüze) durması (Bk. Şekil 1) bunlardan bazılarıdır (HHBVV, 2014: 22; DAB, 2019: 220). Modern Alevîlikteki cenaze ve anma merasimlerinde genellikle Sünnî çevreye muhalif olma amacıyla gerek şekil gerekse içerik olarak uygulamaların gün geçtikçe farklılaştığı görülmektedir (Subaşı, 2010: 205-214; Keskin, 2009: 208-211).

Bu çalışmada Alevî ve Bektaşî çevrelerde Hakk'a yürüme erkânı olarak zikredilen cenaze merasimlerinin Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde nasıl icra edildiği ve geleneksel Alevîlikten ne gibi farklılıklarının bulunduğu ele alınmıştır. Konu hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde akademi alanında iki yüksek lisans tez çalışmasının (Beler, 2018: 1-221; Sağlam, 2019: 1-78) olduğu görülmüş; kitap çalışmalarının büyük çoğunluğunun ise AABF (Almanya Alevî Birlikleri Federasyonu), DAB

(Devrimci Alevîler Birliği) ve HHBVV (Hünkâr Hacı Bektaş Veli Vakfı) gibi yapılar tarafından kendi kabullerine göre oluşturulduğu tespit edilmiştir. Literatürde makale formatında bulunan çalışmalar ise genellikle İslam Mezhepleri Tarihi araştırmacılarından başka Tarih, Sosyoloji, Din Sosyolojisi, Dinler Tarihi, Antropoloji, Halk Bilimi, Türk Müziği, Folklor ve Edebiyat alanındaki araştırmacılar tarafından yapılmıştır (Er, 1997: 180-190; Gül, 2022: 175-196; Aktaş, 2015: 17-65; Benli, 2019: 169-192; Uyanık-Kala, 2013: 163-172; Karaoğlan, 2003: 37-52; Uluocak, 2014: 55-82; Keskin, 2003: 115-130; Karaköse-Selçuk, 2022: 86-101; Büyükokutan, 2007: 64-86; Onay, 2013: 234-244; Selçuk, 2009: 101-110; Kılboz, 2024: 153-165). Çalışmaların hemen hepsinde Hakk'a yürüme erkânı geleneksel Alevîlik anlayışıyla, ocak veya yöre merkezli olarak ele alınmış ve bu yöndeki kısmi farklılıklar ön plana çıkarılmış; zaman zaman Sünnî uygulamalarla benzerliklerine vurgu yapılmış ve uygulamalardaki eski Türk inanışlarının etkilerine dikkat çekilmiştir. Ayrıca yapılan çalışmalarda çoğunlukla ölüm ya bir olgu olarak ele alınmış ya da bu olgunun sadece dârdan indirme, don değiştirme, ruh göçü ve ölüm sonrası yapılan bazı erkânları ortaya koyulmuştur. İslam Mezhepleri Tarihi alanında ise Bozkuş, Yıldız ve Üçer konuyu geleneksel Alevîlik anlayışı çerçevesinde ele alıp incelemiş ve çalışmalarında bu anlayışla icra edilen cenaze hizmetlerini zikretmişlerdir (Bozkuş, 2006: 301-305; Yıldız, 2007: 93-112; Üçer, 2005: 388-392). Alevî modernleşmesinin bir sonucu olarak cenaze hizmetlerinin değişimini ve dönüşümünü merkeze alan herhangi bir çalışmanın bugüne kadar yapılmamış olması ve meselenin bu açıdan ele alınacak olması bu çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymakta ve bu yönüyle alana katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Nitel araştırma teknikleri merkeze alınarak yapılan çalışmada öncelikle literatür taraması yapılarak konu hakkında yapılan araştırmalara ulaşılmış, özgün bir çalışmanın ortaya çıkarılması için önceki çalışmalar incelenmiştir. Daha sonra mülakat soruları hazırlanarak etik kurul izni alınmış; sahaya inilmiş ve etnografi yöntemi ile kültürel analizler yapılmıştır. Nitekim bir topluluk hakkında genel bir kanaate varmayı sağlayan etnografi yöntemi, insanların ilişkilerini ve davranışlarını kendi doğal ortamlarında gözleme, bilgi edinme ve belgeleme imkânları sunmaktadır (Akturan ve Dinçer, 2008: 42). Çalışma, alan araştırmasını da içerdiğinden Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi'nden Hakk'a uğurlanan bazı canların cenaze merasimlerine iştirak edilerek katılımlı gözlem tekniği ile de izlenmiştir. Araştırma Tokat'taki Alevî nitelemeli ocak ya da gruplar içerisinden Pir Sultan Abdal Derneği çevresinde toplanan ve bu yapının cemevinden hizmet alan Alevî yurttaşlarımızla sınırlandırılmıştır. Bu maksatla dernek ve cemevi çevresinden dede ve talipler araştırmaya dahil edilmiş ve onlarla mülakatlar yapılmıştır. Hazırlanan sorular kişilerin rahatlıkla konuyu anlatabilmesi ve detaylandırabilmesi için açık uçlu olarak sorulmuş ve elde edilen veriler araştırmacı tarafından görüşme yoluyla bizzat toplanmıştır. Ayrıca sorular yöneltilirken katılımcı teyidi alınmış, elde edilen bilgiler konunun uzmanları

ile de görüşülerek geçerlilikleri test edilmiştir. Son olarak, görüşme sonrasında her bir form numaralandırılmış ve kodlanmış; bu kodlar da çalışmanın sonunda verilmiştir.

1. Hakk'a Yürüme Erkânı

Canlı olan tüm varlıklarda hücrenin, organizmanın veya organların yaşamsal fonksiyonlarının sona ermesi ve canlı olma halinin yitirilmesi olarak tanımlanan ölüm; varlığın varoluş halinin sona ermesi, niceliksel ve niteliksel olarak biçim değiştirmesi olarak da tarif edilebilmektedir (Erginer, 2004: 286). İnsanoğlu için kaçınılmaz olan ve herkesin gözlerinin önünde gerçekleşen ölüm, bireyleri derinden etkilemekte ve bu etkilerin insan üzerindeki sonuçları da uzun dönemler sürmektedir (Yıldız, 2004: 203). Bu sebeple ilk çağlardan beri insanlar, sosyal hayatın devamı için ölümlerden sonra baş gösteren acıları unutturacak ya da hafifletecek birtakım tören ve erkânlar oluşturmuş; bunların uygulanış biçimi ve içeriği ise toplumların sahip olduğu inanç ve kültürel durumlara göre farklılıklar göstermiştir (Baudrillard, 2002: 256).

Alevîlik ve Bektaşîlik düşüncesinde erkek, kadın ve çocuk ayrımı yapılmadan herkese aynı göz ile bakılmakta ve "can" diye hitap edilmektedir. Bu anlayış Hacı Bektaş Veli'ye atfedilen bir deyişte şu şekilde zikredilmektedir: "*Erkek, dişi sorulmaz muhabbetin dilinde, Hakkın yarattığı her şey yerli yerinde, bizim nazarımızda kadın erkek farkı yok, noksanlık eksiklik senin görüşlerinde* (HHBVV, 2016: 10)". Can kelimesinin kullanılmasıyla aslında bu yolda herkesin halkın ve Hakk'ın huzurunda eşit olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bazı din ve inanışlarda ölüm olgusu yok oluş ve insanı kahreden bir korku ve kederin adı iken Alevî ve Bektaşî anlayışında bir canın "don değiştirerek" Hakk'a kavuşmasının adıdır. Bu yüzden de ölmek ifadesi yerine genellikle Hakk'a yürümek, kalıbı dinlendirmek, don değiştirmek, Cemale ve dîdâra kavuşmak, emaneti teslim etmek ve dünyadan göçmek gibi deyimler kullanılmakta; bedenin toprağa gömülmesi ya da defnedilmesi yerine de sırlamak, ifadesi tercih edilmektedir. Bu ifadeler ve deyimler ise aslında Kur'an'daki "İnnâ lillah ve innâ ileyhi râciûn/Hakk'tan gelip yine Hakk'a döneceğiz (Bakara 2/56)" inancının bir tezahürü olmakta; insanın biçimden kurtulup öze dönmesini anlatmaktadır. Halk arasında ise ölümle ilgili yukarıdaki sözlerden en çok "Hakk'a yürüme" ifadesi kullanılmaktadır (Benli, 2019: 174; Aktaş, 2015: 19; Uluocak, 2014: 59; Er, 1997: 182).

Alevî ve Bektaşî düşüncesinde Hakk'a yürüyen bir canın Hakk'a ulaşabilmesinin yolu biri bâtınî öteki de hakikî olan iki kere ölmekten geçmektedir. Birinci ölüm, "ölmeden önce ölmek" denilen bir anlayıştır ki bu, kişinin dünyadayken nefsini terbiye etmesi ve kötü ahlak ve davranışlardan uzaklaşmasıdır. Bu da ikrar ve görgü erkânlarında olduğu gibi canların huzurunda özün dâra çekilerek sorgulanması, paklanarak bir ömür sürmesiyle mümkün olmaktadır. Bu yolda asıl ve olması gereken, canı Hakk'a ulaştıran ölüm budur. Bedensel ölüm kalıbın dinlendirilmesi olarak

görülmektedir. İkrar, görgü ve musahiplik erkânlarında yola giren canların üstüne ya da meydana beyaz bir örtü açılmaktadır. Bu örtü, canlara ölmeden önce ölümü hatırlatan önemli bir metafordur. Ölmeden önce ölmek, Alevî ve Bektaşî âşıkların devriye, nefes ve deyişlerinde sıklıkla dile getirdikleri, yolun önemli anlayışlarından biridir (Yıldız, 2007: 94; Aktaş, 2008: 18-20; Aktaş, 2015: 21). Alevîlikteki ölüm anlayışının böyle bir yönünün de olduğunu kısaca ifade ederek çalışmanın bedensel ölümü merkeze alması sebebiyle konunun bu yönü burada sonlandırılarak asıl mesele üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Hakk'a Yürüme erkânı Anadolu'da en genel haliyle rahata koyma, yıkama ve sonsuzluğa uğurlama hizmetleriyle başlatılmakta daha sonra rızâlık alma (meydan hizmeti), birleme (tevhid) ve toprakla buluşturma (sırlama) hizmetleriyle sonlandırılmaktadır. Bazı yörelerde bu erkân: ölüm döşeği, ruhunu teslim etme, yıkama, kefenleme, helallik alma, sırlama, taziye, yas ve anma hizmetlerinin yapılmasıyla icra edilmektedir (Gül, 2022: 179). Hakk'a yürüme erkânını Anadolu'nun tüm yörelerinde yapılanları içine alacak şekilde, detaylı olarak sıralayacak olursak o zaman bu hizmetler 10 aşamaya kadar çıkmaktadır ki bunlar da: Hakk döşeğinde bekleme, hizmetler için vekalet alma, bedenin yolculuğa hazırlanması, cenaze hizmeti, evinin önünde veya cemevinde rızâlık alma ve uğurlama, Hakk meydanı hizmeti, toprağa sırlama, taziye, dârdan indirme erkânı ve mezar kaldırma hizmetleridir (Uyanık ve Kala, 2013: 165; Karaoğlan, 2003:38).

Halk arasında iyileşmesi mümkün olmayan ağır hastaların veya ölmesi beklenilen kişilerin durumu "ölüm döşeğinde yatma" olarak ifade edilmektedir. Bu evrede hastayı sıklıkla ziyarete gelenler olduğu için kişi yalnız bırakılmamaktadır. Hastanın ziyaretine pîri ya da dedesi gelerek düvaz ve nefesler okur ve ona dua eder. Ölüm döşeğinde yatan canın musahibi varsa ona, yoksa bizzat kendisine sorgusu yapılır. Bazı yörelerde ise hasta başında Kur'an okunur veya okutturulur. Böylelikle kişinin daha rahat can vereceğine inanılır. Genellikle Fatiha, İhlas ve Yasin Suresi'nin okunmasına özen gösterilir. Bu evrede Hakk'a yürüyecek canın söyleyeceği önemli şeyleri varsa, yakınları çağrılır ve baş başa kalmaları sağlanır (Yıldız, 2007: 96, 102). İkinci aşama, rahata koyma aşamasıdır. Kişinin Hakk'a yürüdüğü anlaşıldığında gözleri kapatılır ve ayakları bağlanır. Rahata koyma hizmetinin bir diğer adı "mühürleme" hizmetidir. Eğer bu mühürleme bir dede tarafından yapıldıysa mührün açılması da yine bir dede tarafından yapılmalıdır. Bundan sonra "*Niyet ettim Allah rızâsı için meyyit ya da meyyiteyi yıkamaya"* denilerek yıkama işlemine geçilir. Üç aşamadan oluşan yıkama işleminin birinci aşamasında taharetlenme (temizleme) yapılır. Sonra cenaze yıkanır, üçüncü olarak da son kontroller yapılıp dua edilerek yıkama tamamlanır. Yıkama esnasında ölüye üç kere abdest aldırılır (Bozkuş, 2006: 302; Karaoğlan, 2014: 63). Yıkama işlemleri yapılırken cenazenin yakınları da su dökerek dua ederler. Bu uygulamaya "rızâlık suyu veya helallik suyu" denilmektedir (Yıldız, 2007: 97). Bundan sonra Hakk'a yürüyen kişi usulüne uygun olarak kadınlarda 5, erkeklerde 3 parçadan

oluşan bezle kefenlenir (Bozkuş, 2006: 302). Kefenlenen cenaze tabuta konularak önce evinin önüne getirilir ve rızâlık alınır. Buna bazı yörelerde "Hakk Meydanı" veya "Dâr Divanı" da denilmektedir. Divana duran canların yakaları ilikli, kolları yanda, ayakları ise bitişiktir. Dede bazı nefes ve düvazlar okur, dua yapar ve üç kere: "*Hakk'a yürüyen bu candan razı mısınız?"* diye sorar, üç kere "*razıyız"* şeklindeki cevabı aldıktan sonra da dâr divanını tamamlar (Karaoğlan, 2003: 39). Anadolu'nun hemen her yerinde çoğunlukla ölen bir can için cenaze namazı kılınmakta; bu da ya işin ehli bir dede tarafından ya da ehil kişi yoksa cami imamlarından yardım alınarak yapılmaktadır. Dört tekbirle ve ayakta icra edilen, halka namazı, saf namazı ve secdesiz namaz" olarak da ifade edilen bu namaza başlamadan önce "Durdum divana, uydum imama/On iki imama" denilerek niyet edilir ve namaza başlanır. Okunan sureler Sünnîlerle aynıdır ancak bazı yörelerde Türkçe olarak okunduğu da görülmektedir (Gül, 2022: 179; Uyanık ve Kala, 2013: 168). Hem evinin önünde hem cenaze namazı öncesinde rızâlık alındıktan sonra cenaze mezarlığa götürülür ve kabre indirilir. Yönü kıbleye döndürülen cenazenin üzeri tahta veya beton perdelerle örtülür ve üzerine toprak atılır. Burada da dede tarafından düvaz okunur, ya da bazı yörelerde olduğu gibi yine Kur'an okunur. Cenazenin sırlanmasından sonra ailesi kırk gün yas tutar. Komşuları sırlamanın yapıldığı akşam ve müteakip günlerde cenaze evine ellerinde yemek veya başka ikramlıklarla ziyarete giderler. Dede tarafından yine cenaze evinde ölüm ile ilgili sohbetler edilir, dualar yapılır. Hakk'a yürüyen canın vefatının 3-5-7 veya 40. gününde ise dârdan indirme erkânı yapılarak son hizmet de yerine getirilmiş olur (Bozkuş, 2006: 304; Yıldız, 2007: 106; Karaoğlan, 2003: 39; Büyükokutan, 2007: 71).

Geleneksel Alevîlik ve Bektaşîlik anlayışında vefat eden bir canın arkasından su selası okunması, Hakk'a yürüme erkânının unsurlarından biridir. Su selası uygulaması Tokat, Amasya ve Çorum gibi yörelerde Yunus Emre'den veya Teslim Abdal'dan ağıt olarak hüseyni makamında bir nefesin okunması ve ardından bir kova su dökülmesiyle gerçekleştirilmektedir (Yıldız, 2007: 97; Aktaş, 2015: 23). Cenaze erkânına ve orada yapılan duaya erkek ve kadın ayrımı yapılmadan herkes katılabilmektedir. Bazı yörelerde cenazelerde dâr duasının okunduğu da görülmektedir. Son dönemlerde musâhibi olmayanlar için de dârdan indirme ya da dâr cemleri yapılmaktadır. Genellikle Hakk'a yürüyen canın ölümünün ilk haftasında veya ailesinin durumunun müsait olduğu daha ileriki bir zamanlarda yapılan dârdan indirme erkânında Kur'an okunmakta, ölen kişi için Allah'tan af ve mağfiret dilenilerek helallik alınmakta ve erkândaki tüm canların iman ve ikrarları tazelenmektedir (Banaz, 2024: 200; Yıldız, 2007: 104).

Alevî ve Bektaşî nitelemeli ocak ya da grupların cenaze namazlarında vefat eden kişi için çoğunlukla "*Bu kişinin Müslüman olduğuna şahitlik eder misiniz?*" diye sorulmamaktadır. Çünkü bu çevreler böyle bir sorunun sorulmasını yersiz ve mantıksız bulmaktadır. Onlara göre kişinin inancını Allah'tan başka kimse sorgulayamaz ve yargılayamaz. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi genellikle cenaze merasimlerinde sureleri ve duaları

Arapça olarak okurlar ve Kur'an tilavetinde bulunurlar. Helallik alınırken de cenaze namazını kıldırmayı bilen dede veya hoca "*Ben de Hakk'a yürüyen bu cana vekâleten haklarını size helal ediyorum*" diyerek helalleştirmeyi yapar ve cenaze namazını dört tekbirle kıldırır (Bozkuş, 2006: 303). Geleneksel Alevîlik anlayışındaki Hakk'a yürüyen can için cenaze namazının kılınması ve Kur'an okunması Anadolu'nun birçok yöresindeki ocak veya grupların yaptığı cenaze hizmetlerindendir (Bozkuş, 2006: 3003; Yıldız, 2004: 203; Üçer, 2005: 388; Karaoğlan, 2003: 39). Nitekim kaynaklarda Hacı Bektaş Veli'nin cenaze namazının yetmiş saf halinde kılındığı bilgisi bulunmaktadır (Gölpınarlı, 1958: 91). Aynı şekilde Alevî ve Bektaşîler için başucu kaynağı olarak gösterilen *Makâlat ve Kitâb-ı Dâr* gibi eserlerde de namaz, cenaze namazı ve Hakk'a yürüyenler için yapılan erkânlarda okunan Kur'an ayetlerinden ve ilgili surelerden sıklıkla bahsedilmektedir (Makâlat, 2011: 28-29; Kitâb-ı Dâr, 2012: 25-34). Alevî ve Bektaşî çeşmesinden bâde içmiş bir halk ozanı olarak gösterilen Âşık Seyranî (1800-1866)'nin cenaze namazını "secdesiz namaz" olarak ifade etmesi ve bu hususta şunları dile getirmesi de oldukça manidardır: "*Çal Seyrani durma sazı, Hakk'a sen eyle niyazı, sana secdesiz namazı, Kısmet olan kılar bir gün* (Özmen, 1998: 116)".

Ülkemizde 1960'lardan sonra görülen köyden kente göç sonrasında Alevîlik ve Bektaşîlik anlayışında birtakım farklılıklar ve değişimler yaşandığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Örneğin, büyük kentlere göç eden bazı Alevî ve Bektaşîler cenazelerini camilerden kaldırmaya başlamışlardır. Bu durumun gerekçesi bazı Alevî çevreler tarafından o günlerde Alevî ve Bektaşî dergâh ve cemevlerinin olmaması veya bu hizmetleri yapacak kişilerin yokluğu olarak gösterilmektedir. Daha sonraki süreçlerde Alevî ve Bektaşî yapılanmalarının kurulması ve cemevlerinin açılmasıyla cenaze hizmetleri, ilgili yapılara bağlı cemevleri veya derneklerde yapılmaya başlanmıştır. 2000'li yıllara kadar dedeler bu işi asli bir görev olarak görmediğinden cenaze hizmetlerinin icrasında pek fazla bulunmamış; onlar daha çok cem hizmetlerini yerine getirme hususlarında görevler üstlenmişlerdir. 2000'li yıllardan sonra ise dedeler cenaze hizmetlerini de asli bir görev olarak görmüş ve bu alanda da aktif hizmetler vermişlerdir. İşte Alevî ve Bektaşîlerdeki yukarıda bahsedilen yaşam şartlarının değişmesi ve dedelerin sonradan cenazelerde görev almaları, bu gruplarda birtakım kültürel değişimlere de yol açmış; ölüye telkin verilmesi gibi Alevî ve Bektaşî yol anlayışında olmayan birtakım uygulamalar görülmeye başlanmıştır (Yıldız, 2007: 101). Sonraki süreçlerde ise şehirleşmenin getirdiği yeni yaşam şartlarıyla birlikte dedelere biçilen rolün değişmesi, geleneksel Alevîlikte uygulanan birtakım erkân ve hizmetlerde köklü değişikliklere sebep olmuş; Hakk'a yürüyen cana, cenaze namazı kılmak yerine, nefes, düvaz ve deyişler okunmaya başlanmıştır. Alevî ve Bektaşî çevrelerde yapılan bu farklı uygulamalar ise birtakım tartışmaları beraberinde getirmiş, aynı çevreden olan gruplar içinde bile ayrışmanın ve bölünmenin sebebi olmuştur. Örneğin, Hasan Saltık'ın Kartal Cemevi'nden Hakk'a uğurlanması sonrasında bir grup, cenazenin Alevî geleneklere göre

kaldırılmadığını, cenaze hizmetlerinin camide yapılanlara benzer şekilde yapıldığını ileri sürmüş; cemevi yönetimi ise hizmetin dede tarafından verildiğini ve bunu söyleyenlerin "Ali'siz Alevîlik" peşinde olduklarını söylemiştir (Gül, 2022: 182). Bütün bunlar da Alevî ve Bektaşî çevrelerdeki değişim ve dönüşümlerin bariz örnekleri olmuştur.

Alevî ve Bektaşî yol anlayışındaki hem Hakk'a yürüme erkânında hem de diğer cenaze hizmetlerinde son zamanlarda yaşanan tartışmalar çoğunlukla Hakk'a yürüyen bir can için yapılacak uygulamalarda hizmet veya erkân ifadelerinden hangisinin kullanılacağı ile rızâlık alma, birleme ve toprağa sırlama hizmetlerinde Kur'an mı, yoksa saz eşliğinde deyiş mi okumak gerektiği hususlarındadır. Almanya Alevî Birlikleri Federasyonu (AABF) ve Alevî Bektaşî Federasyonu çatısı altındaki Pir Sultan Abdal Kültür Dernekleri, Devrimci Alevîler Birliği ve Alevî Kültür Dernekleri gibi örgütler Sünnî uygulamalardan farklı hizmetlerin yapılmasını savunurken Cem Vakfı gibi Geleneksel Alevîlik anlayışını savunan bazı yapılar ise Sünnî-Alevî ayrımı gözetilmeden aynı hizmetlerin yapılması gerektiğini ifade etmekte; farklı uygulamaların zamanla Alevî-Sünni ayrımını daha da derinleştireceği endişesini taşımaktadır (Gül, 2022: 183).

Hakk'a yürüme erkânında saz eşliğinde değiş, düvaz ve devriye okumanın yanlış olmadığı ve orijinalinin bu şekilde olduğunu iddia edenler, geçmişte yaşanan birçok olumsuz olay, iftira, fetva ve fermanlar neticesinde ortaya çıkan toplumsal baskıdan ötürü erkânın değişime uğradığını ve bu yüzden bunların terkedilerek, Sünnîlerinkine benzer şekilde yapıldığını söylemektedirler. Bu gruplar, Alevîlikteki birtakım uygulamaların köklerinin Şamanizm, Budizm, Maniheizm gibi eski Türk inanışlarına dayandığını, bu inanışların da zamanla Anadolu uygarlığı ile bütünleşerek ve başka kültürleri de içine alarak günümüze geldiğini ve bu bileşimlerin kendini gösterdiği en temel unsurun da Alevîlikteki saz çalma ve zâkirlik geleneği olduğunu ifade etmektedir. Alevîlikteki saz çalma geleneğini Türklerdeki kopuz çalma kültürünün günümüze aktarılmış hali olarak gören bu kesim, buradan hareketle her türlü merasimde olduğu gibi Hakk'a yürüme erkânının da geçmişte saz eşliğinde yapıldığını, günümüzde Tahtacı Alevîlerinin yaşadığı bölgelerde halen müzik eşliğinde yapıldığını, Anadolu'nun diğer bölgelerinde ise bu erkânın kamuya açık alanlarda yapıldığı için toplumsal bir baskının olabileceği endişesiyle saz kullanılarak yapılamadığını belirtmektedirler (Yörükan, 2006: 225-234; Benli, 2019: 175; KK-1; KK-2). *Alevî-Bektaşî Öğretisinde Hakk'a Yürüme Erkânı'nda Müzik* isimli çalışmasında benzer görüşleri dile getiren Benli, Sünnî İslam anlayışının hakim olduğu Türkiye'de toplumsal baskıdan dolayı Alevîlerin bazı erkânlarını özüne uymayacak şekilde yürüttüklerini, Bir Alevînin ömrü boyunca kendi anlayışı doğrultusunda ibadetlerini yapıp değerlerini yaşadıktan sonra Hakk'a yürüdüğü gün Sünnî bir imam veya dede olup da Sünnîliğe benzer şeyler yapanlar tarafından defnedilmesinin çok ızdırap verici olduğunu dile getirmiştir (Benli, 2019: 176). Aktaş ise Hakk'a yürüme erkânındaki Kur'an okuma ve cenaze namazı kılınmasının Alevîler

tarafından kendilerine uygulanan sünnileştirme çabalarının bir sonucu olarak görüldüğünü, bunların hoşgörüsüzlük olduğunu dile getirmiş; Alevî çevrelerden bazılarının "*Alevî olarak doğup yaşadıktan sonra Sünnî olarak niye ölüyoruz*" diyerek tepki gösterdiklerini söylemiştir (Aktaş, 2015: 20).

Ülkemizde son zamanlarda Alevî ve Bektaşî yoluna mensup olan bazı kişilerin, özellikle de sanat dünyasındaki ünlülerin cenaze törenlerinde saz çalınıp deyiş, nefes ve düvazlar okunmaktadır. Fikret Otyam, İlhan Selçuk, Arif Sağ'ın eşi Yıldız Sağ, Ali Kızıltuğ ve Engin Nurşani'nin cenaze törenlerini bunlara örnek olarak göstermek mümkündür (Benli, 2019: 186). Toplumun birçok kesimi tarafından görülen ve çoğunlukla haber bültenlerine de konu olan bu cenaze törenleri sayesinde günümüzde modern hale getirilen, cenaze namazsız, Kur'an okunmadan icra edilen Hakk'a yürüme erkânının adeta tanıtımı yapılmaktadır. Bununla birlikte bu örnekler Geleneksel Alevîliğe mensup kişilerdeki direnci de azaltmakta, diğer Alevî nitelemeli ocak veya grupların da bakış açılarının değişmesine sebep olmaktadır.

Hakk'a yürüme erkânı ve cenaze hizmetleri konusunda yaşanan bu tartışmaların derinlemesine incelenmesi ve bunların gelecekteki muhtemel sonuçları çalışmamızın amacı dışında kaldığı için bundan sonraki başlıklarda Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde yürütülen Hakk'a yürüme erkânının nasıl uygulandığı konusuna odaklanılacak ve sadece bu cemevine ait erkân ile cenaze hizmetleri İslam Mezhepleri Tarihi metodolojisi çerçevesinde deskriptif bir yöntemle ele alınacaktır (Bulut, 2016: 32; Onat ve Kutlu, 2009: 12; Sarıkaya, 2021: 288; Kutlu, 2005: 392).

2. Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde Hakk'a Yürüme Erkânı

Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde yürütülen cenaze hizmetleri, geleneksel Alevîlik anlayışından farklı, modern bir anlayışla gerçekleştirilmektedir. Cemevindeki dedeler hizmetleri, 2011 yılında Hacı Bektaş'ta "Dergâhta Birlik" adı altında yapılan toplantıda alınan kararlar doğrultusunda, yeni erkânlara bağlı kalarak yürütmektedirler. Hünkâr Hacı Bektaş Veli Vakfı'nın düzenlediği bu toplantıya Anadolu'daki çeşitli ocak temsilcileri ve bazı Alevî örgütlerin yöneticileri katılmıştır. Toplantıda, yaşanılan hızlı göç süreci sonrasında Alevîlerin din ve ibadet hayatlarındaki değişimler ele alınmış; cemlerde dedelerin vaizler gibi dua okudukları, cenazeleri camideymiş gibi kaldırdıkları ve dedelerin de cenazelerde diyanet hocası gibi davrandıkları meseleleri tartışılmıştır. Toplantı sonrasında ise erkânların öze döndürülmesi konusunda mutabık kalınarak; Hakk'a yürüyen canlar için yapılacak hizmetlerin cemlerde yapıldığı gibi ana dilde yapılması kararlaştırılmıştır. Dergâhta birlik çalışmaları sonucunda oluşturulan "Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu" tarafından düzenlenen bu yeni erkân ise *Hakka Yürüme Erkânı* ismi ile Serçeşme Yayınları tarafından 2014 yılında basılmış ve toplantıya katılan paydaşlara dağıtılmıştır (Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu, 2014: 4-9).

Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi'nde Hıdır Abdal, Kul Himmet

ve Şah İbrahim Velî Ocağı'ndan olan üç dede hizmet yürütmektedir. Buradaki dedeler yukarıda zikrettiğimiz Serseçme Yayınları tarafından basılan *Hakka Yürüme Erkânı* isimli eserde yazılan cenaze erkânlarını birebir takip etmekte ve uygulamaktadırlar. Nitekim burada hizmet veren dedelerden biri hem dergâhta birlik toplantılarına katılmış hem de erkânları inceleme ve derleme komisyonunda görev almış üst düzeyde yetkili bir dededir. Cemevindeki dedeler modern bir anlayışla hazırlanan Hakk'a yürüme erkânı'nı ilk olarak 2013 yılında Tokat'ta gündeme getirmiş; 4-5 yıl gibi uzun bir süre konunun tartışılması ve kabullenilmesi sürmüş, 2018 yılında ise cemevi dedelerinden birinin yakını için ilk defa bu erkânı uygulamışlardır. Dedelerle yaptığımız mülakatlarda, Arapça olmasa bile Türkçe mealli Kur'an okuduklarını, Kur'an'da cenaze namazı diye bir namaz çeşidinin olmadığını, bu yüzden de cenaze namazı kılmadıklarını söylemişlerdir. Ayrıca Alevîlikteki cenaze hizmetlerinin çok eskiden kırsal kesimde, cenaze namazı kılınmadan, Kur'an okunmadan yapıldığını, bunların yerine nefes, düvaz imam ve devriye okunarak icra edildiğini ancak bunların zamanla değişime uğradığını, kendilerinin bunu yaparak cenaze hizmetlerini özüne döndürmeye çalıştıklarını söylemişlerdir. Son olarak, şimdiye kadar Tokat merkezde yöre halkının buna henüz hazır olmadığından saz veya bağlama eşliğinde bir erkân yapmadıklarını, illa da cenaze namazı kılınarak bir erkân yapılmasını isteyen Alevîler için ise hemen cemevi karşısındaki Hz. Ali Camii'nin hocasından yardım alarak bu hizmete müsaade ettiklerini dile getirmişlerdir (KK-1; KK-2; KK-3). Saz veya bağlama ile yürütülen Hakk'a yürüme erkânını ise kendilerine gelen talep üzerine Amasya'nın Abacı Köyünde, Çamlıbel'in Dodurga Köyünde ve Turhal'ın bir köyünde icra ettiklerini söylemişlerdir (KK-2). Bu uygulamaları yaparken de Tokat'taki diğer gruplardan değil çoğunlukla Alevî vatandaşlardan tepki aldıklarını, Pir Sultan Abdal Cemevi'ne bağlı kendi taliplerinin bile bu konuda çekingen davrandıklarını ve yılda bir veya iki cenaze hizmetini yeni erkâna göre yapabildiklerini dile getirmişlerdir (KK-1; KK-2).

2.1. Ölüm Döşeği

Düzelmesi mümkün olmayan hastalık evresinin son aşaması ölüm döşeği olarak adlandırılmaktadır. Ölmek üzere olan bir canda, bunun belirtileri olan ani ve kontrolsüz hareketler ile nefes almada aşırı güçlükler görülmesi durumunda aile yakınları tarafından hastanın ağzına sık sık su verilir. Eğer buna tâkati yoksa bir bez parçasıyla dudakları arada bir ıslatılır. Ölüm döşeğindeki canın yatarken herhangi bir yöne doğru çevrileceğine ya da belli bir biçimde yatırılacağına dair yazılı veya sözlü kayıt bulunmadığı için de can vermek üzere olan kişi kıbleye doğru çevrilmez (KK-1; KK-2; KK-3). Alevîlikte ölmek üzere olan canı kıbleye doğru döndürme uygulamasının olmaması kıbleye yüklenen anlamdan ötürüdür. Nitekim Kaygusuz Abdal'ın deyişinde: *"Dervişlik hırkada tacda değildir, Islık od'dadır sacda değildir, Hakkı ister isen ademde ara, Irak'ta Mekke'de Hac'da değildir* (Birdoğan, 2015: 92)" şeklinde bir beyit bulunmaktadır. Bu anlayıştan ötürü Alevîlikte

kıble, bizzat insan veya insanın karşısında yer alan başka insanın yüzü olan bir canın cemalidir. Bu sebepten de kıble arayışına gerek duyulmamaktadır.

2.2. Hizmetlerin Başlatılması

Bir canın Hakk'a yürümesi durumunda ona yapılacak olan hizmetlere başlamadan önce aile fertlerinden rızâlık ya da vekâlet alınır. Daha sonra Hakk'a yürüyen canın gözleri aileden biri ya da bu işte ehil olan bir dede tarafından: "*Destur-u Pir, Bismişah, Allah Allah, Hakk'a yürüyen canımızın ten gözleri erdi sırra, can gözüyle Hakk'a vara, gerçeğe hü* (KK-2)" denilerek avuç içiyle ya da baş ve orta parmaklarla kapatılır. Bundan sonra hizmetleri yürütecek kişi veya kişiler belirlenir. Bu kişilerin ehil kişiler olmasına ve düşkün olmamasına dikkat edilir. Genellikle hizmetler aileden veya musahip aileden birileri tarafından yapılır. Burada aslolan ailenin kime veya kimlere rızâlık verdiğidir (KK-4; KK-5). Hakk'a yürüyen canın çenesi bir bezle "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah*" diyerek bağlanır. Ayakları da aynı şekilde başparmaklarından "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah*" diyerek bağlanır. Bundan sonra da cenaze "Hakk döşeğine" "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah*" diyerek yatırılır. Rahat döşeği olarak da ifade edilebilen ve yıkama işlemine kadar bekletilecek olan bu yatakta da yine belli bir yön (kıble) şartı aranmaz

2.3. Duyurunun Yapılması

Pir Sultan Abdal Cemevi çevresinden Hakk'a yürüyen bir canın duyurusu, günün koşullarına uygun iletişim araçları kullanılarak yapılmakta; bunlar da genellikle belediye anonsu ve cep telefonlarının mesaj sistemleri ile gerçekleştirilmektedir. Duyuruda Hakk'a yürüyen can için yapılacak erkânın yeri, sırlanacağı mezarlık ya da evinin önünden uğurlanacaksa mahallesinin bilgisi ve zamana ait bilgiler verilmektedir (KK-5; KK-6)".

2.4. Yıkama Hizmeti

Yıkama hizmeti, Hakk'a yürüyen canın maddi ve manevi her türlü dünya kirinden arındırılması ve yolculuğa hazırlanması için yapılmaktadır. Yıkama hizmetini yapan dede ya da ehil kişi "*Destûru pîr, Bismişah, Allah Allah*, *... canımızın bedenini Hakk rızâsı için yıkamaya geldik. Biz ondan razı olduk; Hakk da ondan razı olsun, gerçeğe hü* (KK-1; KK-2)" diyerek yıkama işlemlerine başlar. Yıkama esnasında Pir Sultan Abdal'a ait "*Kalktı havalandı gönlün kuşu* ve Güzide Ana (Kâtibi)'ya ait"*Sofu bizi niçin ta'an edersin* (KK-2: Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu, 2014: 72,73)" gibi deyiş ve nefesler okunur.

Teneşirdeki cenaze ilk önce kaldırılarak oturur duruma getirilir ve üç kez karın boşluğu ovalanır. Bunu yapmakla varsa karındaki kalan atıkların dışarı çıkması sağlanır. Daha sonra atıkların geldiği yerler sabunlu suyla yıkanır. İlk yıkamada ıslak bir pamukla ağız ve burun temizlenir. Sabunlu su ile Hakk'a yürüyen canın sağ ya da sol önceliği olmaksızın başının bir tarafından başlanarak göbeğine kadar yıkanır. Daha sonra diğer taraftaki kol üzerine yan çevrilerek sırt bölgesi yıkanır ve geri yerine yatırılır. Bu şekilde yıkama, ayaklara kadar yapılır. İkinci yıkama başın diğer tarafından başlar ve

ilk yıkamadaki işlemlerin aynısı yapılır. Üçüncü yıkamada sabunlu su ile cenaze baştan ayağa son olarak yıkanır. Bu aşamada cenazenin yakınları içeri çağrılarak cenazeye "rızâlık suyu" denilen su dökerler (KK-2; KK-3). Yıkama işlemi tamamlandıktan sonra son bir kontrol için cenaze tekrar oturma şekline getirtilir ve karın bölgesine bastırılır. Bedenden herhangi bir atık çıkması durumunda tekrar yıkanır. Bütün bu işlemlerden sonra cenazeyi yıkayan ehil kişi/dede: "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah, kem bizden kerem erenlerden, eksik bizden tamam erenlerden, Hakk eksikleri tamam eyleye, bedenini dünya kirinden arındırdığımız … canımızı Hakk Muhammed Ali didârından, Oniki İmam katarından, Şah Hüseyin yolundan ayırmaya, dil bizden nefes Pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den ola, gerçeğe hü* (KK-2; KK-3)" diyerek yıkama hizmetini sonlandırır.

Mülakatlarımıza katılan dedeler Pir sultan Abdal Cemevi'ndeki cenaze yıkama hizmetinde ölüye namaz veya gusül abdesti aldırma uygulamasının yapılmadığını söylemişlerdir. Dedeler buna gerekçe olarak abdest kelimesinin anlamını göstermiş; kelimenin âb (su) ve dest (el) kelimelerinden oluştuğu için "el suyu" manasına geldiğini, önemli olanın cenazenin yıkanması ile küçük ve büyük temizliklerinin yapılmasının olduğunu zikretmişlerdir. Ayrıca cemevinde bir gasilhane ve morgun olmamasından ötürü yıkama hizmetinin genellikle hastanelerde yapıldığı; talep olması durumunda dedelerin oradaki yıkama hizmetine dahil olduğunu söylemişlerdir (KK-1; KK-2; KK-3).

2.5. Yolculuk Gömleği Giydirme

İlk olarak Hakk'a yürüyen canın beli ikrarlı ise ikrar kurbanının yününden örülmüş iple veya ikrarında bağladığı ve görgülerinde kullandığı ikrar kemeri ile bağlanır. Daha sonra cenazenin dâr duruşu haline getirilmesi sağlanır. Ya iki eli birden göğüs hizasında birleştirilir ya da yalnızca sağ eli göğüs hizasına getirilir. Ayaklar, baş parmakları birbirine bağlanarak mühürlenir. Yolculuk gömleği erkekler için üç parçadan oluşmaktadır. Bunlar gömlek bezi, eteklik bezi ve sargı bezidir (KK-2; KK-3).

Gömlek denilen parça ortasından cenazenin başı geçecek ölçüde kesilir. Kesilen yer başın geleceği tarafa doğru etekliğin üzerine serilir. Bir katı başucunda toplanır diğer katı ise cenaze kaldırılarak, kesilen yerden baş geçirilmek suretiyle giydirilir. Daha sonra hem başı hem de ayak uçlarını 30-40 cm geçecek şekilde iki ayrı bez biçilir. Hem cenazenin altından hem de üstünden bu bezler örtülür ve vücut bu şekilde tamamen kapatılır. Son parça olan sargı bezleri ise alt ve üstten cenazeye sarılması için biçilen bezlerdir. Bu bezler baş ve ayakucu bitiminde düğüm atılabilmesi amacıyla boydan ve ayaktan uzun olacak şekilde kesilir. Cenaze önce bir tarafa çevrilerek sargı bezi altına yerleştirilir daha sonra diğer tarafa çevrilerek bez çekilip düzeltilir. Bu bezlerle beden sarıldıktan sonra, baş ve ayakucundan düğümlenir. Yolculuk gömleği giydirilen cenazenin taşınması için de üç adet taşıma bağı biçilir. Bu bağlar Hakk'a yürüyen canın başından, belinden ve ayaklarından olmak üzere üç yerinden bağlanır. Bunlar taşıma amacıyla

kullanılır ve toprağa sırlama esnasında çözülür (KK-1; KK2).

Kadınlar için yolculuk gömleği ise beş parçadan oluşmaktadır. Bunlar da gömlek bezi, eteklik bezi, baş ve göğüs örtüsü ve sargı bezleridir. Kadınların yolculuk gömleğinin hazırlanması ve giydirilmesi erkeklerde olduğu gibidir. Sadece eteklik parçasından sonra baş ve göğüs örtüleri ile kadının başının ve göğsünün kapatılması farkı vardır. Erkekleri erkek, kadınları ise kadın görevlilerinin yıkayıp kefenlediği cenaze, tabuta konulurken: "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah, suyum ısıttılar, tenim yudular, bedenimi bağlayıp bele sardılar, hizmetim bitirip dâra durdular, dârımın kıblesi sensin ya Ali* (KK-1; KK-2)" denilir.

2.6. Hakk Meydanında Rızâlık Alma

Bu hizmet, Hakk/rızâlık meydanında Hakk'a yürüyen canın yakınlarının, çevresinin ve önem verdiği kişilerin toplandığı aydınlık bir vakitte; genellikle de vefat eden canın evinin önü veya cemevi önünde yapılmaktadır. Ayrıca hizmet buralardan sadece birinde olabileceği gibi birden fazla yerde ve birkaç kere de yapılabilmektedir. Alevî yol anlayışında, rızâlığın nerede alındığının değil; anlamının ve halkın toplanmasının önemi vardır. Rızâlık ya da diğer bir ifadeyle helallik verecek canların mümkün olduğunca meydanda toplanmış olması ve katılımın da çok olması önemli olan diğer bir husustur (KK-2).

Rızâlık alacak dede, Hakk meydanında uygun bir yerde, Hakk'a yürüyen canın önünde veya yanında durur. Kadın erkek ayrımı olmaksızın erkâna katılan cümle canlar ise yarım ay/halka şeklinde cemal cemale dururlar (Bk. Şekil 1). Hakk'a yürüyen canın yakınları önde yer alır, diğer canlar ise dâr duruşu çeşitlerinden Mansûr duruşunda, sağ el göğüste sol el yanda, ayaklar mümkün olduğunca bitişik dururlar (Banaz, 2024: 202). Dede, öncelikle toplanan canlara yapılacak hizmet hakkında bilgilendirici açıklamalarda bulunur. Bu esnada istenirse Hakk'a yürüyen canın yakınları ve dostları bazı konuşmalar yaparlar. Daha sonra dede: "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah… Muhammed'in gül cemaline, Hasan ile Hüseyin'in kemaline, Aliyyel Murtaza'nın yoluna, Allah dost eyvallah hü… divanına geldik dârına durduk. Özümüzü öze bağladık. Hakk'a yürüyen bu can için yar olup birleştik. Ya Hakk, saklımız gizlimiz yok. Sen bilirsin halimizi. Senden geldik sana döneriz. Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, Kırkların, On iki İmam, On dört Masum-u Pâk, On yedi Kemerbest'in, Kerbela şehitlerinin aşkına, Fatıma Ana haldaşımız, Bozatlı Hızır yoldaşımız ola, Nur-u Nebî, Kerem-i Ali, Pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş Velî, dil bizden nefes Hakk Erenlerinden ola, gerçeğe hü* (KK-1; KK-2)" diyerek bir gülbenk okur ve peşinden Yunus Emre'ye ait şu deyişi söyler:

"*Geldi geçti ömrüm benim, şol yel esip geçmiş gibi*
Hele bana şöyle gelir, bir göz açıp yummuş gibi
İşbu söze Hakk tanıktır, bu can gövdeye konuktur
Bir gün ola çıka gide, kafesten kuş uçmuş gibi

Miskin âdem oğulları, ekinlere benzer gider
Kimi biter kimi yiter, yere tohum saçmış gibi
Bu dünyada bir nesneye, yanar içim göynür özüm
Yiğit iken ölenlere, gök ekini biçmiş gibi
Bir hastaya vardın ise, bir içim su verdin ise
Yarın orda karşı gele, Hakk şarabın içmiş gibi
Yunus Emre bu dünyada, iki kişi kalır derler
Meğer Hızır, İlyas ola, âbıhayat içmiş gibi (Püsküllüoğlu, 1975: 28)".

Bu deyişten sonra orada bulunan canlara hitaben dede: "*Değerli canlar, Yunus Emre'nin dediği gibi bugün yine bir canımız göz açıp yummuş gibi aramızdan ayrılarak Hakk'a yürümüştür. Onun canını Hakk katına, tenini ise toprağa sırlamak üzere toplanmış bulunmaktayız. Hakk'a yürüme erkânımızda üç hizmetimiz vardır. Bunlar: Rızâlık alma, birleme ve toprağa sırlamadır*. *Canlar, size Hakk'a yürüyen canımızdan razı mısınız diye sorduğumda hep birlikte Allah eyvallah diyerek rızâlık vereceksiniz. Kendi amelince Hakkı, hakikati özünde gören, yetmiş iki millete bir nazarla bakmayı, eline, diline, beline sahip olmayı ilke edinen, kıblesi insan olan, Hakk'a yürüyen bu can; sizin içinizde yiyip içti, kondu göçtü. Şimdi cümle dostların, yakınlarının ve sevenlerinin huzurundadır. Bilerek veya bilmeyerek, sizleri incitmiş, gönlünüzü kırmış veya üzerinde haklarınız kalmış olabilir. Hakk'a uğurladığımız bu canımıza gönül birliği ile rızâlık veriyor musunuz*" diye üç kere sorar. Orada bulunan canlar da bu soruya üç kere "*Allah, eyvallah*" diyerek cevap verirler. Aldığı bu cevaplar üzerine dede: "*Allah eyvallah diyen diller dert, keder, ağrı, acı görmeye. Verilen rızâlıklar, Hakk Muhammed Ali divanında kabul ola. Hakk'a yürüyen cümle canlarımızın devri dâim ola* (KK-2)" der. Bu gülbenkten sonra Hakk'a göçü anlatan Kul Himmete ait "*Cahil gezme şaşkın, sen de bir gün ölürsün"* ile Âşık Veysel'e ait "*Ben giderim adım kalır dostlar beni hatırlasın* (KK-2)" gibi nefeslerden üç nefes ve bir de Sıdkı Baba'ya ait "*İnsanı kâmilden ayırma bizi*" isimli düvaz imam sözlü olarak okunur (Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu, 2014: 68). Bundan sonra da birleme hizmetine geçilir.

2.7. Birleme (Tevhid)

Hakk'a yürüme erkânında yapılan birleme hizmeti varlığın birliğini ifade eden simgesel bir uygulamadır. Alevî ve Bektaşî yolunda bu hizmet nefes, düvaz ve gülbenk okunarak yapılmaktadır. Rızâlık alma hizmeti bitirildikten ve üç nefes bir düvaz imam okunduktan sonra dede: *"Hakk'a yürüyen can için, verilen hizmetler için, cümle geçmişlerimizin canı için gönül birliğiyle diyelim bir Allah Allah... Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah... Hakk Muhammed Ali birliğine, Hünkâr Hacı Bektaş Veli pirliğine, evliyalar keremine, gerçek erenler demine hü... Hakk'a yürüyen canımızın mekânı Hakk katında kâim, makamı sevenlerin gönlünde dâim ola, geride kalanlar sabır ve metanetle dola, Hakk cümle canları gençlikte göçmekten, yaşlılıkta yoksunluktan koruya. Ya Hakk, Ehli Beyt aşkına yanan ışıklarımız sönmeye,*

açık kapılarımız kapanmaya, yeşil yapraklarımız solmaya, akan pınarlarımız kurumaya. Hakk'a yürüyen canımız erenlerin katarına, didârına erişe, güruh-u Nâci'ye dahil ola. Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, Kırkların, On iki sadr-ı velayet, On dört Masum-u Pak, On yedi Kemerbest'in, Yetmiş üç Kerbela Şehidinin, seksen bin Rum Ereninin, doksan bin Horasan Pîrinin, Yüz bin Gayb Ereninin hüsn-ü himmeti, keşf-i kerâmeti, safa nazarları üzerimizde hâzır ve nâzır ola. Kadıncık Ana haldaşımız, Bozatlı Hızır yoldaşımız ola, dil bizden nefes Hünkâr Hacı Bektaş Velî'den ola, gerçeğe hü (KK-2)" diyerek birleme hizmetini sonlandırır. Bundan sonra da yine dede ya da zâkir tarafından bir mihraçlama ya da tevhid semahı okunarak birleme hizmeti bitirilir (KK-1; KK-2). Dede daha sonra: "Canlar, *şimdi Hakk'a yürüyen canımızı sırlamak üzere ... mezarlığına götüreceğiz"* şeklinde bir bilgilendirme yaparak konuşmasına son verir.

Pir Sultan Abdal Cemevi dedeleri ve taliplerinden mülakat yoluyla elde ettiğimiz yukarıdaki bilgilere ilaveten, katılımcı olarak iştirak ettiğimiz Hakk'a yürüme erkânlarında şu hususlar dikkatimizi çekmiştir: Cemevi önünde, rızalık alma erkânında dedeler ilk olarak toplanan kalabalığa yollarına ve inançlarına göre cenaze namazı kılınmadan bir erkân yapacaklarını, namaz'ın Farsça bir kelime olduğunu, Arapçasının salat, salatın da dua anlamına geldiğini söylemiş; secdesiz namaz olamayacağını gerekçe göstererek namaz kılınmadan erkân yürüteceklerini beyan etmişlerdir. Helallik alırken dede üç kere "haklarınızı helal ediyor musunuz" diye sormuş; orada bulunanlar da "Allah, eyvallah" değil de üç kere "helal olsun" şeklinde cevap vermişlerdir. Bunlardan başka, Hakka uğurlama erkânına katılanlar rızâlık alma esnasında yarım hilal şeklinde ve cemal cemale durmamış; cenaze namazındaki gibi düz saflar halinde durmuşlardır. Katıldığımız erkânların hiçbirinde cemevi önünde cenaze namazı kılınmamış ancak cenaze yakınlarının itirazları ve talepleri üzerine mezarlıkta namaz kılınarak ve Kur'an okunarak defin yapılmıştır. Bu hizmetler bazılarında cenaze sahiplerinin önceden haber verip de mezarlığa çağırdıkları hocalar; bazılarında da merasime katılan ehil kişiler tarafından yapılmıştır. Araştırma vesilesi ile katıldığımız bir merasimde ise cenazenin yakınları Hakka yürüyen can için cenaze namazı hizmeti istemiş; mezarlıkta namaz kıldıracak hiç kimsenin bulunmaması üzerine bu hizmet dedelerin ricası ile şahsımız tarafından yapılmıştır.

Konu hakkında önemli gördüğümüz ve müşahede ettiğimiz bir husus da şudur: Cemevinde yapılan rızâlık alma ve birleme hizmetinden sonra Hakka uğurlanan can, mezarlıktan önce evinin önüne götürülmüş ve orada bir helalleşme daha yapılmıştır. Buradaki helalleşme sonunda okunan "insanı kâmilden ayırma bizi" düvazından sonra cenaze yakınları dededen fatiha okumalarını istemiş, dede de Virâni Baba'ya ait "Alevî Fatihası" denilen şu cümleleri okumuştur: "*Bismillah'ı bilmeyen fakirdir, fatiha okusa imam olamaz, elham Muhammed dülillah Ali'dir, ikisini bir bilmeyen Hakk'ı bulamaz. Rabbül alemindir Hatice-i Kübra, makbul salavat Fatımatü'z- Zehra, er Rahman bâkidir Hasan-ı Hulki Rıza, bahre girmeyenler duru bulamaz. Rahim*

İmam Hüseyin'i bilmeyen, ismini zikredip üstün görmeyen, ikrar verip ikrarında durmayan, nakşi hayal geçer amel bulamaz. Mâliki yevmüddin Zeynel Aba'dır, Muhammed Bâkır Hakk Rehnuma'dır, bunları bilmeyen kördür, âmadır, bin sene okusa imam olamaz. İyyâke nağbüdü Câfer'i Sâdık, bunların yoluna serimiz koduk, hakikat bab ile çeşmimiz yuduk, münkür olan, kalp aynasın silemez. Hakk Teala'nın biz edna kuluyuz ve iyyâke Kâzım'ın biz bendiyiz, nesteğıyn Rıza'nın yolunda ölüyüz, şükür cenazemiz deccal göremez. İhdines sıratal müstekıym Tâki'yi bilmeyen, Nâki'nin nutkundan haber almayan, Âdem-i Âzam'a secde kılmayan, namazı fasıktır mihrap bulamaz. Sıratalleziyne Askerî'dir ayan, On dört Masum-u Pak bunlardır beyan, enamte aleyhim Mehdi'dir tamam, münkir bu harflere secde kılamaz. Fatiha bunlardır bilmeyen nâdan, gayrilmağdubiye secdeler kılan, Hünkarı Veli'den gayriye giden, arasa derdine derman bulamaz. Veleddallin erkânında oldu dur, yetiş cârımıza ya Hazreti Pir, biz Muhammed ümmetiyiz çok şükür, Virâni gayriden derman bulamaz (KK-1; Şahin, 2020: 415)".

2.8. Toprağa Sırlama

Mezarlığa götürülmek üzere Hakk'a yürüyen can, yakın ise tabutla omuzlarda; uzak ise bir vasıta ile taşınarak önceden hazırlanmış mezarın yanına konulur. Omuzlarda taşınırken çoğunlukla Hakk'a yürüyen canın akrabaları ve sevenleri tabuta el verirler. Tabutun üzerine genelde tabutu kapatacak ölçüde, yeşil veya kırmızı sade bir örtü örtülür. Ailenin özel bir isteği olması durumunda ise gelinlik, yazma vb. şeyler de konulabilir (KK-6; KK-7).

Pir Sultan Abdal Cemevi'nden hizmet alarak Hakk'a yürüyen canlar genellikle il merkezindeki Ali Mezarlığı, Dikmenler ve Ağbayır Mezarlığında toprağa sırlanmaktadır (KK-8; KK-9). Hakk'a yürüyen can, başı batıya gelecek şekilde hazırlanmış olan mezarın yanına konulur. Mezara indirme, yakınları ve yardımcı olabilecek ehil kişilerce yapılır. Hakk'a yürüyen can yolculuk gömleği ile toprağa sırlanır. Ancak cenaze ile ilgili özel bir durum varsa tabutla beraber sırlanmasına da müsaade edilir. Bundan sonra iki kişi mezara iner, Hakk'a yürüyen canı yerine yerleştirirler. Taşıma ve kefen bağları çözüldükten sonra ağaçtan ya da betondan yapılan perdelerle üzeri örtülür ve toprak atılarak sırlanır. Cenazenin yakınları tarafından Hakk'a yürüyen canın mezarına çiçek veya sevdiği bir eşyanın bırakıldığı da olabilmektedir (KK-9; KK-10).

Hakk'a yürüyen can toprağa sırlanırken, toprak atma işlemi sırasında "*Hüda kıl Mağfiret cümle günahım, Muhammed Mustafa hakkına bağışla*" isimli düvaz imam okunur. Bundan sonra yine canlar ayakta sağ el göğüste sol el yanda, ayaklar mümkün olduğunca bitişik dârda dururlarken dede: "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah… Muhammed'in gül cemaline, Hasan ile Hüseyin'in kemaline, Aliyyel Murtaza'nın yoluna, Allah dost eyvallah hü… Erenler, canlar, yüzümüz yerde özümüz dârda, elimiz bağlı, yüreğimiz dağlı, gözümüz yaşlı, bağrımız ataşlı, Hakk'a yürüyen … canımız anasırdan var oldu, bir bedende can buldu, şimdi toprakta sır oldu. Yedi kat yerde, yedi kat gökte,*

arşta, kürsüde, levh-i kalemde, on sekiz bin alemde varlığını her nesneye nakş eyleyen, kendini ademe bahşeyleyen Hakk aşkına; toprağa sırladığımız canımız ve hazırda bulunan cümle canların göçmüşleri için gönül birliğiyle Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah… Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, Kırkların, On iki İmam, On dört Masum-u Pak, On yedi Kemerbest'in, enbiyanın, evliyanın, aşıkların, sadıkların, ariflerin, bilgelerin aşkına, tenini toprağa sırladığımız … canımızın ve geçmişteki Hakk'a yürüyen cümle canlarımızın devirleri daim ve âsan ola. Dil bizden nefes Hakk Erenlerden ola, Nur-u Nebî, Kerem-i Ali, pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş Velî, gerçeğe hü (KK-2)" diyerek bir gülbenk okur. Bundan sonra yine ölümle ilgili "*Yandım da Geldim, Ervahlar Ezelden, Cihan Var Olmadan Ketmî Alemde, Fırsat Elde İken Bir Amel Kazan, Gafil Gezme Şaşkın ve Dostlar Beni Hatırlasın* (KK-1; KK-2; Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu, 2014: 63, 64; 68)" gibi bazı devriye ve nefesler ile "*Tövbe günahlarımıza estağfirullah"* düvazı okunur; mezarın üstüne isim levhası dikilir ve bir miktar su dökülür. Bu aşamadan sonra dede son olarak: "*Destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah…. Eyledik bu hizmeti, Hakk Muhammed Ali aşkına; eyledik bu hizmeti Fatıma Anamız, Bozatlı Hızır aşkına; eyledik bu hizmeti, Pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş Veli aşkına; eyledik bu hizmeti, Hallâc-ı Mansûr, Seyyid Nesîmi aşkına; eyledik bu hizmeti, Abdal Mûsa, Kaygusuz Sultan aşkına; eyledik bu hizmeti, Kalender Çelebi ve cümle evliya aşkına; eyledik bu hizmeti, Hakk'a yürüyen can aşkına, Hak Muhammed Ali birliğine, Hünkâr Hacı Bektaş Veli Pirliğine, gerçek erenler demine hü* (KK-1-KK-2)" diyerek toprağa sırlama hizmetini sonlandırır.

2.9. Telkin Verme

Hakk'a yürüme erkânı ile sırlanan bir can için defin işleminden sonra telkin verilmesi söz konusu değildir. Nitekim nasihat ve öğüt verme anlamına gelen telkinin yaşarken cem ve muhabbetlerde verileceğine dair bir anlayış bulunmaktadır (KK-1; KK-2; KK-3). Ancak mezarlıkta bulunan canlara herkesin bir gün Hakk'a yürüyeceği, kimsenin sonsuza kadar aynı durumda ve tende kalmayacağı, bu sebeple her anın kıymetinin bilinmesi gerektiği, yola uygun davranışlarda bulunulması gerektiği, ikrardan dönülmemesi, gönül yıkılmaması ve hak yenilmemesi, gibi birtakım nasihatler verilmektedir. Genellikle dedeler mezarlıkta toplananlara: "*Ey canlar, dört kapı kırk makam haktır, ölmeden önce ölen insan-ı kâmiller haktır, pir, rehber, mürşit haktır, doğru olun, dost gönlü incitmeyin, doğruluktan ayrılmayın, komşu hakkına riayet edin* (KK-1; KK-2)" şeklinde bir telkin yaparlar. Ayrıca Hakk'a yürüyen canın durumu gözetilerek geride bıraktığı eş ve çocuklarına maddi ve manevi destekler verilmesi konusunda da birtakım öğütler verirler.

2.10. Başsağlığı Dileme

Toprağa sırlama işleminden sonra Hakk'a yürüyen canın yakınlarına mezarlık çıkışında baş sağlığı dilenir. Bu uygulama cenaze sahiplerinin mezarlık önünde tek sıra halinde beklemeleri ve katılımcıların da tek tek önlerinden geçerek tokalaşması ile gerçekleşir. Hakk'a yürüyen canın

yakınları lokma verecekse veya başka çağrılar yapılacaksa bu hususta ki duyuruların yapılması ile de mezarlıktaki işlemler bitirilmiş olur (KK-8-; KK-9; KK-10).

2.11. Lokma İkramı

Hakk'a yürüyen canın yakınlarının maddi durumu müsaitse toprağa sırlama hizmetinden hemen sonra ya mezarlık çıkışında ya da evinin önünde lokma verilir. Lokma, Alevî ve Bektaşî geleneğinde her türlü ikram çeşidine verilen isimdir (Üçer, 2005: 359). Bu ikramlar tığlanmış bir kurban, herhangi bir yemek çeşidi veya bir meyve bile olabilir. Yapılan bu ikramla Hakk'a yürüyen canın devr-i dâiminin kolay olacağına ve kendisinden Hakkın razı olacağına inanılır. İkramdan önce dede oradaki canlara hitaben: "*Hakk'a yürüyen can için, verilen lokmalar için, cümle geçmişlerimizin canı için diyelim bir Allah Allah... destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah... evvel Allah diyelim, dâim Allah diyelim, geldi Hak sofrası, Hak versin biz yiyelim, destur lokmaya, evliya keremine, gerçek erenlerin demine devranına hü... Hakk'a yürüyen can için verilen lokmalar kabul ola, muratlarımız hasıl ola, yiyenlere helal, yedirenlere delil ola, pişirip yetireni sofraya getireni Hakk saklaya, Hızır bekleye, Hakk'a yürüyen canın devri dâim ve âsan ola, lokma hakkına, evliya keremine, gerçek erenler demine hü* (KK-2)" diyerek bir gülbenk okur ve verilen ikramlar hep birlikte yenilir.

2.12. Taziye Ziyareti

Hakk'a yürüyen canın toprağa sırlanmasından sonra ailesine ve yakınlarına taziye ziyaretleri yapılır. Bu ziyaretler esnasında eğer orada bir ehil kişi ya da dede varsa onlardan; yoksa bilenler tarafından üç düvaz imam ve bir gülbenk okunur. Hakk'a yürüyen canın hatıralarından ve iyiliklerinden bahsedilir. Toprağa verilen canın ailesi genellikle kırk gün yas tutar. Yas günlerinde oyun ve eğlenceden uzak durulur, tıraş olma ve süslenme gibi kişisel bakımlar yapılmaz. Dede tarafından taziye ziyareti esnasında okunan bir gülbenk örneği şöyledir: "*Hakk'a yürüyen can için, yapılan hizmetler için, cümle geçmişlerimizin canı için diyelim bir Allah Allah... destûru Pîr, Bismişah, Allah Allah... Üçlerin, Beşlerin, Yedilerin, Kırkların, erenlerin, enbiyaların himmetleri üzerimizde hâzır ve nâzır ola. Hakk erenler, Hakk'a yürüyen canımızın geride kalanlarının gözlerinden yaş, duvarlarından taş düşürmeye, bu acıyı unutturacak başka acılar göstermeye, Hakk'a yürüyen can daima gönlümüzde ola, cümle canları Hak erenler katarından, didârından ayırmaya, Nur-u Nebî, Kerem-i Ali, Pîrimiz Hünkâr Hacı Bektaş Veli, gerçeğe hü* (KK-2-KK-3)".

2.13. Dârdan İndirme Cemi

Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi çevresinden vefat etmiş bir can için, cumalığında (vefatının ilk perşembe akşamı), kırkında, elli iki'sinde veya herhangi bir zamanla sınırlı olmaksızın cenaze sahiplerinin müsait olduğu bir günde hayatta iken beraber olduğu eşi, dostu, akraba ve diğer tanıdıklarıyla helalleşmesi amacına yönelik dârdan indirme cemi yapılmaktadır. Bu erkân bir nevi görgü cemidir ve Hakk'a yürüyen canın

göçtüğü yerde rahat etmesi için yapılır. Ölen kişinin varsa musahibi yoksa çocukları veya yakınları cemde, dâr-ı Mansûr'a durur ve ölen kişinin borcunun, vereceğinin olup olmadığı sorulur; varisleri olarak bunları ödemeye hazır oldukları söylenir (KK-6; KK-7).

Dâr cemi en kısa haliyle şöyle yapılmaktadır: Vefat etmiş canın yakınları tarafından ya bir kurban tığlanır ve lokması hazırlanır ya da herhangi bir yemek çeşidi ikram edilmek üzere önceden hazırlanır. Dede cemde Hakk'a yürüyen can için dârına durulmuş musahibine veya ailesine: "*Canlar, şu anda Hakk'a yürümüş olan falanca canın dârına durmuş bulunuyorsunuz, Hakkın ve halkın huzurunda size soruyorum: bu cemden, dışarıdan veya daha sonradan biri gelse Hakk'a yürüyen bu yakınınızdan hak ve hukuk talep etse; talebinde de haklı ise helalleşmeye razı mısınız?* (KK-2)" diye sorar. Dâra duranlar da: *"Allah, eyvallah dedem. Döktüğü varsa dolduracağız, ağlattığı varsa güldüreceğiz, yıktığı varsa kaldıracağız, bu yakınımızı ulu divanda kul hakkı ile bırakmak istemiyoruz* (KK-2)" diyerek cevap verirler. Dede cemaate dönerek: *"Dâra duranları duydunuz, Hakk'a yürüyen canımızdan razı mısınız?* (KK-2)" diye üç kere sorar, oradakiler de üç kere "*Allah eyvallah*" der. Hakk'a yürüyen kişiden hak talep eden olursa yakınları hemen vazifeyi üstlenir ve helalleşme işlemi tamamlanır. Bundan sonra da hazırlanan yemekler veya tığlanan kurban lokması ikram edilir (KK-1; KK-2; KK-3; Banaz, 2024: 196-210). Bu erkân sonunda mutlaka lokma verilmektedir. Nitekim gelenekte "can aşı" olarak da zikredilen bu erkânın lokmasız olarak icra edilmesi mümkün değildir.

Sonuç

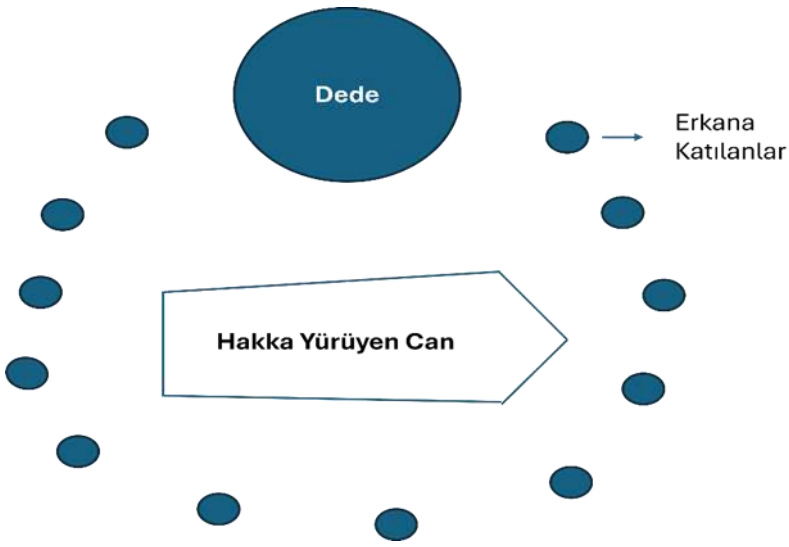
Anadolu'da Alevî ve Bektaşî nitelemeli ocak ya da gruplar tarafından gerçekleştirilen gelenekteki bazı âdâb ve erkânlar, şehirleşme, ulusallaşma ve sekülerleşmenin getirdiği modern Alevîlik anlayışı içerisinde son zamanlarda değişime ve dönüşüme uğramaktadır. Bu değişim ve dönüşümün sebeplerinin başında Sünnî uygulamalara muhalif olma düşüncesi ilk sırada yer almaktadır. Bununla birlikte, 1990'lı yıllardan sonra ülkemizdeki Alevî ve Bektaşî çevrelerin şehirlerde teşkilatlanmalar kurması, bu yıllardan sonra çok sayıda cemevinin açılması ve dedelik kurumunun yeniden canlanması sonucu dedelerin toplumda aktif rol almaları gibi birtakım sebepleri de buna ilave etmek mümkündür. Alevî ve Bektaşîlerde yaşanan son zamanlardaki sosyal ve kültürel değişim neticesinde aynı çevrenin bazı gruplarında cenazelerin artık cemevlerinden kaldırılması ve cami hocaları yerine dedelerin bu hizmeti icra etmesini gündeme getirmiştir. Bununla birlikte bu gruplar birtakım zorunluluklardan ötürü geçmişteki Sünniliğe benzediğini düşündükleri cenaze hizmetlerinin artık yapılmayacağı konusunda kararlar almış ve Hakk'a yürüme erkânında olduğu gibi bazı erkân ve âdâblarda yenilikler ve değişiklikler yapmışlardır.

Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi bünyesinde gerçekleştirilen başta Hakk'a yürüme olmak üzere dârdan indirme, görgü, ikrar ve nikah, muhabbet cemleri ve musâhiplik erkânı gibi diğer erkân ve hizmetler,

modern Alevîlik anlayışı içerisinde icra edilmeye çalışılmaktadır. Nitekim bu grubun dedeleri 2011 yılında gerçekleştirilen, erkânlardaki değişim kararlarının alındığı "Dergâhta Birlik" toplantılarının önemli bir paydaşı olmuştur. Bu sebepten cemevi hizmetlerini yürütenler zaman zaman Türkiye'nin diğer il ve ilçelerine hizmet içi eğitim kapsamında, yeni erkânlar hakkında bilgi vermeye ve uygulamalı olarak göstermeye gitmektedirler. Pir Sultan Abdal Cemevinde modern bir anlayışla düzenlenen Hakk'a yürüme erkânı ilk olarak 2014 yılında gündeme gelmiş; dört-beş yıl gibi uzun bir süre konunun anlatılması ve tartışılması sürmüş, 2018 yılında ve sonrasında ise dedelerden bazılarının yakınları için ilk defa bu erkân uygulanmıştır. Yöre halkının hazır olmadığı gerekçesi ile şimdiye kadar cemevinden saz veya bağlama eşliğinde hiçbir cenaze kaldırılmamış; ancak çevre il ve ilçelerde buranın dedeleri tarafından zaman zaman icra edilmiştir. Bununla birlikte yeni bir anlayışla icra edilen Hakk'a yürüme erkânı, yılda bir veya iki kere olmak kaydıyla daha çok yurtdışından gelen cenazelerle, Anadolu'nun büyük şehirlerinden getirilen cenazelere uygulanabilmektedir. Yöre halkından olup da cemevinden kaldırılan cenazelere modern anlayışa göre Hakka yürüme erkânı yapılsa bile, yakınlarının itirazları sebebiyle mezarlıkta cenaze namazı kılınmakta, zaman zaman da Kur'an okunarak defin yapılmaktadır. Müşahede ettiğimiz bu durum ise Pir Sultan Abdal Cemevi dedelerinin modern bir anlayışla yapmaya çalıştıkları Hakka yürüme erkânını uygulamada birtakım zorluklar yaşadıklarını, cemevi çevresinden olan Alevî yurttaşlarda geleneksel Alevîlik anlayışının halen baskın olduğunu göstermiştir.

Ekler:

Şekil-1: Cemal Cemale (Yüz Yüze) Duruş Şekli



Tablo-1: Kaynak Kişiler (KK) Tablosu

Kod	Yaş	Ocağı	Tahsili	Mesleği	Dede-Talip Durumu	Görüşme Tarihi
KK-1	62	Hıdır Abdal	Üniversite	Emekli	Dede	08.11.2024
KK-2	57	Şah İbrahimî Velî	Orta Okul	Esnaf	Dede	22.11.2024
KK-3	32	Kul Himmet	Üniversite	Özel sektör	Dede	20.10.2024
KK-4	62	Ali Seyyidî	Lise	Emekli	Talip (Cemevi Görevlisi)	22.11.2024
KK-5	40	Erdebil	Lise	Esnaf	Talip	22.11.2024
KK-6	35	Pir Sultan	Yüksek Okul	Serbest Meslek	Talip	22.11.2024
KK-7	50	Eraslanlı	Orta Okul	Çiftçi	Talip	08.12.2024
KK-8	48	Pir Sultan	Lise	Esnaf	Talip	08.12.2024
KK-9	55	Kızıldeli	Lise	Emekli	Talip	08.12.2024
KK10	60	Güvenç Abdal	İlk Okul	Emekli	Talip	08.12.2024

KAYNAKÇA

Aktaş, A. (2015). Alevîliklerde ölüm, cenaze, yas ile ilgili inanış ve ritüeller. *Alevîlik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi,* 12, 17-65.

Akturan, U.- Dinçer, D. (2008). Etnografya. *Nitel Araştırma Yöntemleri*, (ed.: T. Baş – U. Akturan): 41-62, Ankara: Seçkin Yayınları.

Anonim. (2012). *Kitâb-ı dâr*. (hzl. O. Eğri). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Banaz, Ş. (2024). Pir Sultan Abdal Derneği Tokat Şubesi'nin kuruluşu, faaliyetleri, sorunları ve beklentileri. *e-makâlât Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 17(1), 3-31.

Banaz, Ş. (2024). Alevî ve Bektaşî geleneğinde dâr merkezli kavram ve pratikler. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19(2), 196-210.

Baudrillard, J. (2002). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (çev.: O. Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Beler, İ. (2018). *Koçgiri Aşireti'nde ölüleri anma ritüelleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Benli, Y. (2019). Alevî-Bektaşî öğretisinde hakk'a yürüme erkânında müzik. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 91, 169-192.

Birdoğan, N. (2015). *Anadolu'nun gizli kültürü Alevîlik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Bozkuş, M. (2006). Alevî yurttaşlara yönelik dini hizmetlerin icrası bağlamında bir teklif Denemesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 1-12.

Bozkuş, M. (2006). *Sivas Alevîliği*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Bulut, H.İ. (2016). *İslam mezhepleri tarihi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Büyükokutan, A. (2007). Muğla yöresi Alevî Türkmenlerinde ölümle ilgili inanç ve pratikler. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 21, 64-86.

Alevîlikte cem ve Hakk'a uğurlama erkânı. (2019). Devrimci Alevîler Birliği (DAB) Ankara: Favori Yayınları.

Er, P. (1997). Anadolu Alevîliğinde ölüm. 5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: 180-190, Ankara: Kılıçaslan Matbaacılık.

Erginer, G. (2004). *Bir halk bilimcisinin gözünden ölüm*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkânları İnceleme ve Derleme Komisyonu, (2014). *Hakk'a yürüme erkânı*. İstanbul: Serçeşme Yayınları.

Gölpınarlı, A. (1958). *Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî (Vilâyet-nâme).* İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.

Gül, İ. (2022). Kültürel değişimin gelecek kuşaklara etkisi: Alevîlik-Bektaşî inancında hakk'a yürüme erkânı örneği. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(3), 175-196.

Karaköse, G.-Selçuk, A. (2022). Sıraç Alevîliklerinde ölüm ritüelleri üzerine bir araştırma". *Kültür Araştırmaları Dergisi*. 14, 86-101.

Karaoğlan, H. (2003). Pazarcık yöresi Alevîliklerinde ölüm ve ölü ile ilgili uygulamalar. *KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 37-52.

Keskin, M. (2003). Sarısaltık ocağına bağlı Alevîler'de ölüm ile ilgili inanç ve ritüeller. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 115-130.

Keskin, M. (2009). *Kentleşme sürecinde Alevîlik (gelenek ve modernizm arasında gelgitler-Elâzığ örneği)*. İstanbul: Kıvılcım Ajans.

Kılboz, M. A. (2024). Alevîlik kültüründe ölüm ritüelleri ile İslam öncesi Türklerin ölüm ritüellerine karşılaştırmalı genel bakış. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*. 13 (37), 153-165.

Kutlu, S. (2005). İslam mezhepleri tarihinde usul sorunu. *İslami İlimlerde Metodoloji/Usûl Meselesi I*, (ed.: İ. Kurt-S. A. Tüz), 391-440, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Püsküllüoğlu, A. (1975). *Türk halk şiiri antolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Rençber, F. (2018). *Tarihsel ve kültürel boyutlarıyla Alevîlikte cem ve cemevleri.* Mardin: Şırnak Üniversitesi Yayınları.

Sağlam, L. (2019). *Elâzığ Türkmen Alevileri örneğinde ölüm ritüeli*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Sarıkaya, M. S. (2021). Prof. Dr. Hasan Onat'ın Alevilik-Bektaşilikle ilgili görüşlerine dair bir inceleme. *e-makâlât Mezhep Araştırmaları Dergisi,* 14(1), 281-306.

Selçuk, A. (2009). Evci Alevîlerinin ölüm ile ilgili inanış ve uygulamaları". *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 178, 101-110.

Subaşı, N. (2010). *Alevîlik modernleşmesi (sırrı fâş eylemek)*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Subaşı, N. (2002). Türk modernleşmesi ve Alevîlik. *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 8 (29), 91-122.

Şahin, H. (2020). *Virani divanı*. İstanbul: Sarissa Yayınları.

Onat, H.-Kutlu, S. (2009). *İslam bilimlerinde yöntem*. Ankara: Ankuzem Yayınları.

Onay, İ. (2013). İslamiyet'ten önce Türklerde ölüm anlayışı ve defin yöntemleri. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi*, 7, 234-244.

Özmen, İ. (1998). *Alevî-Bektaşî şiirleri antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uluocak, Ş. (2014). Kazdağı Tahtacı Türkmen kozmolojisinde hakk'a yürümek. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 71, 55-82.

Uyanık, Z.-Kala, A. (2013). Ardahan yöresi (Damal) Alevîlerinde hakk'a yürüme erkânı: Ölümle ilgili inanış ve uygulamalar. *Folklor/Edebiyat*, 19 (76), 163-172.

Üçer, C. (2005). *Tokat yöresinde geleneksel Alevîlik*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

Üzüm, İ. (1997). *Günümüz Alevîliği*. İstanbul: İsam Yayınları.

Velî, H.B. (2011*). Makâlât*. (hzl.: A. Yılmaz vd.), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yıldırım, R. (2012). Geleneksel Alevilikten modern Aleviliğe: Tarihsel bir dönüşümün ana eksenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* 62, 135-162.

Yıldız, H. (2007). Alevî geleneğinde ölüm ve ölüm sonrası tören ve uygulamalar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 42, 93-112.

Yıldız, H. (2004). *Anadolu Alevîliği (Amasya yöresi bağlamında bir inceleme).* Ankara: Araştırma Yayınları.

Yörükan, Y. Z. (2006). *Anadolu'da Alevîler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Extended Summary

In Alevism and Bektashism, the ritual of walking to God refers to the services of taking the blessing, uniting, and placing the deceased in the ground during the funeral ceremony. Unlike traditional Alevism, these services at the Tokat Pir Sultan Abdal Cemevi are performed without the call to prayer from mosques, the recitation of the Quran, funeral prayers, or the offering of prayers at the graveside. Instead, they are performed with the Turkish recitations of gülbenk, deyiş, nefes, duvaz, and devriye. When we examine the activities of the Pir Sultan Abdal Cemevi in Tokat Center and the attitudes and ideas it displays regarding Alevism, we see that the dedes serving there possess a modern understanding of Alevism and are striving to change certain traditional rituals, seeking to return them to their original form. This is particularly evident in the performance of funeral services, known as the "walking to God" ritual.

This study examines how funeral ceremonies, considered a ritual of walking to God in Alevi and Bektashi circles, are performed at the Pir Sultan Abdal Cemevi in Tokat Center and how they differ from traditional Alevism. This study, centered on qualitative research techniques, first conducted a literature review to access relevant research and then examined previous studies to create an original study. Afterward, interview questions were prepared and ethics committee approval was obtained; the fieldwork was conducted, and cultural analyses were conducted using ethnography. Indeed, ethnography, which allows for a general understanding of a community, offers the opportunity to observe, learn, and document people's relationships and behaviors in their natural environments. Because the study included field research, we also observed the funeral ceremonies of some individuals who were laid to rest at the Pir Sultan Abdal Cemevi in Tokat, using participant observation techniques. The research was limited to Alevi citizens who gathered around the Pir Sultan Abdal Association, one of the Alevi lodges or groups in Tokat, and who received services from this association's cemevi. For this purpose, dedes and disciples from the association and the cemevi were included in the study and interviews were conducted with them. The questions were open-ended to allow participants to easily explain and elaborate on the topic, and the data obtained was collected

personally by the researcher through interviews. Participant confirmation was also obtained during the questioning process, and the information obtained was validated by consulting with experts in the field. Finally, each form was numbered and coded after the interviews; these codes are provided at the end of the study.

At the end of the study, it was seen that other rituals and services such as the ritual of walking to God, etiquette, confession and marriage, love cems and companionship rituals, which were performed in the Tokat Merkez Pir Sultan Abdal Cemevi, were performed within the modern Alevi understanding. Indeed, the dedes of this group were important stakeholders in the "Unity in the Dervish Lodge" meetings held in 2011, where decisions were made about changes to rituals. For this reason, those who run the cemevi services occasionally travel to other provinces and districts in Turkey as part of in-service training to provide information about new rituals and demonstrate them in practice. The modernized ritual of walking to God, held at the Pir Sultan Abdal Cemevi, first came to the fore in 2014. The topic continued to be discussed and discussed for four or five years, and in 2018 and thereafter, this ritual was performed for the first time for the relatives of some of the dedes. No funeral procession has been conducted from the cemevi to the accompaniment of saz or bağlama, as the local population was not prepared, but it has been performed occasionally by local dedes in surrounding provinces and districts. However, the ritual of walking to God, performed with a new understanding, is performed once or twice a year, mostly for funerals brought from abroad and from the larger cities of Anatolia. Even if the ritual of walking to God is performed according to the modern understanding for funerals of local people removed from the cemevi, funeral prayers are performed in the cemetery due to objections from relatives, and sometimes the burial is carried out with a recitation from the Quran. This observation demonstrates that the Pir Sultan Abdal Cemevi dedes encountered some difficulties in implementing the ritual of walking to God, which they attempted to implement with a modern understanding, and that the traditional Alevi understanding still dominates among Alevi citizens within the cemevi 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Bu çalışma için Tokat Gaziosman Paşa Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'ndan 26.11.2024 tarih, 19 nolu oturum, 01-52 nolu karar sayısıyla izin alınmıştır./ *Permission for this study was obtained from the Ethics Committee for Social and Human Sciences Research at Gaziosman Paşa University in Tokat, with decision number 01-52, dated November 26, 2024, session number 19.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Bu çalışmanın yapılmasında büyük destekleri olan Tokat Pir Sultan Abdal Derneği başkanı ve cemevinde hizmet yürüten dedeler başta olmak üzere, saha araştırması kapsamında görüştüğümüz, bizden sevgi ve ilgilerini esirgemeyen bütün canlara teşekkürlerimi sunuyorum./ *I would like to express my gratitude to the president of the Tokat Pir Sultan Abdal Association and the elders serving at the cemevi, who provided significant support for this study, as well as to all our friends whom we interviewed during the field research and who showed us their love and attention.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 25.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.09.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1607398
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1362-1382.

İnceleme Makalesi
Review Article

FREUDYEN SEMBOLİZMİN İZİNDE: NAR TANESİ MASALINA PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

♦

IN THE FOOTSTEPS OF FREUDIAN SYMBOLISM: A PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE ON THE TALE OF NAR TANESİ

Hakan TİKDEMİR*

ÖZ: Psikanalitik kuram, insan zihninin dinamik etkileşimlerini bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı gibi kavramlar ışığında anlamayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Sigmund Freud tarafından temellendirilen bu kuram, bireylerin duygu, düşünce ve davranışlarının çocukluk deneyimleri ve bilinçdışı arzular tarafından şekillendirildiğini öne sürer. Psikoseksüel gelişim dönemleri ile id, ego ve süperego kavramları aracılığıyla kişilik yapısını ve çatışmalarını analiz eder. Modern psikoterapinin temellerinden biri olan bu yaklaşım, bireyin kendini anlaması ve duygusal sorunlarını çözmesi için önemli bir araç sunar. Freud'a göre bireyin çocukluk döneminde yaşadığı çatışmalar ve bastırılmış duygular, bilinçdışında depolanıp rüyalar, mitler, masallar gibi sembolik anlatılar yoluyla dışa vurulur. Freud'un yaklaşımında bu tür ürünler, bilinçdışı arzuların özellikle de cinselliğin, semboller aracılığıyla ifade edildiği araçlar olarak görülür. Bu nedenle halk bilimsel anlatılar, cinsel sembolizmin birer yansıması olarak ele alınır. Masallar, bu kuramın uygulanabilirliği açısından özellikle zengin bir alan oluşturmaktadır; çünkü masallar, bilinçdışının derinliklerindeki cinsel arzuları, çatışmaları ve çözüm çabalarını simgesel bir dil aracılığıyla ifade eder. *Nar Tanesi* masalı, Türk masallarının kendine özgü sembolik dili ve olağanüstü motifleriyle bireyin iç dünyasına ışık tutan bir halk anlatısıdır. Bu masalda, genç bir kızın gelişiminde karşılaştığı zorluklar ve bu zorlukları aşmak için sergilediği mücadeleler, masalın ana temasını oluşturur. Masal, bilinçdışındaki arzuların, çatışmaların ve tabuların psikanalitik bir perspektiften analiz edilmesini mümkün kılan zengin bir sembolizm barındırır. Çiçekten taya, iğneye ve buluta dönüşüm gibi motifler, bireyin kimlik arayışını ve bilinçdışında bastırılmış duyguların ortaya çıkışını temsil eder. Bu çalışmada, Freud ve takipçilerinden hareketle psikanalitik kuram çerçevesinde *Nar Tanesi* masalı incelenmiş, masalın bilinçdışını yansıtan yönleri ele alınmıştır. Masal kahramanının erginleşme sürecinde karşılaştığı engeller ve bu engelleri aşma çabaları, Freud'un psikoseksüel gelişim evreleri ile kişilik yapısını şekillendiren unsurlar ışığında değerlendirilmiştir. Ayrıca, masalda yer alan üvey anne, çingene, tay ve sabun gibi unsurların sembolik anlamları çözümlemeye tabi tutulmuştur. Masalın seyrinde, Nar Tanesi'nin şekil değiştirme motifleriyle preödipal ve ödipal çatışmaları işaret ettiği ve aynı zamanda bireyselleşme yolculuğunu tamamlamaya çalıştığı görülmüştür. Bu incelemeyle, *Nar Tanesi* masalının psikanalitik kuram doğrultusunda Türk masallarına dair önemli ipuçları sunduğu ve insan psikolojisinin temel meselelerini anlamada güçlü bir araç olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Freud, Psikanaliz, Sembolizm, Masal, Nar Tanesi

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Bursa-hakan.tikdemir@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6248-6240)

This article was checked by Turnitin.

ABSTRACT: *Psychoanalytic theory is an approach that aims to understand the dynamic interactions of the human mind through concepts such as the conscious, the subconscious, and the unconscious. Founded by Sigmund Freud, this theory suggests that individuals' emotions, thoughts, and behaviors are shaped by childhood experiences and unconscious desires. It analyzes personality structure and internal conflicts through the concepts of psychosexual development stages, as well as the id, ego, and superego. As one of the foundations of modern psychotherapy, this approach offers a significant tool for individuals to understand themselves and resolve emotional issues. According to Freud, conflicts and repressed emotions experienced during childhood are stored in the unconscious and are expressed through symbolic narratives such as dreams, myths, and fairy tales. In Freud's approach, such narratives are seen as tools through which unconscious desires—especially those of a sexual nature—are expressed through symbols. Therefore, folkloric narratives are treated as reflections of sexual symbolism. Fairy tales, in particular, represent a rich field for the applicability of this theory, as they express unconscious sexual desires, conflicts, and resolution efforts through symbolic language. The tale Nar Tanesi (The Pomegranate Seed) is a folk narrative that sheds light on the individual's inner world through the unique symbolic language and extraordinary motifs of Turkish fairy tales. In this story, the challenges a young girl faces during her development and her efforts to overcome them form the main theme. The tale contains rich symbolism that allows for the analysis of unconscious desires, conflicts, and taboos from a psychoanalytic perspective. Motifs such as transformation into a flower, a foal, a needle, and a cloud represent the search for identity and the emergence of repressed feelings from the unconscious. In this study, based on Freud and his followers, the Nar Tanesi tale is examined within the framework of psychoanalytic theory, focusing on the aspects of the tale that reflect the unconscious. The obstacles the heroine encounters during her maturation process and her efforts to overcome them are evaluated in light of Freud's psychosexual development stages and the elements shaping personality structure. Additionally, the symbolic meanings of elements in the tale such as the stepmother, the gypsy, the foal, and the soap are analyzed. Throughout the tale, the protagonist's shape-shifting motifs are interpreted as indications of pre-Oedipal and Oedipal conflicts, as well as efforts to complete the journey of individuation. Through this analysis, it is concluded that Nar Tanesi offers significant insights into Turkish fairy tales from the perspective of psychoanalytic theory and serves as a powerful tool for understanding the fundamental issues of human psychology.*

Keywords: *Freud, Psychoanalysis, Symbolism, Fairy Tale, Nar Tanesi*

Giriş

Sigmund Freud, 1856-1939 yılları arasında yaşamış Avusturyalı bir psikiyatristtir. 20. yüzyılın en etkili kuramlarından biri olan psikanalizi ortaya koymuş ve bu kuramını bilinç sınıflandırması, kişilik yapısı ve psikoseksüel gelişim dönemleri olarak üç kategoriye ayırmıştır (Tekelli ve Akto, 2022: 969). Freud'un kuramının temelini, öncelikle bilinç kavramları oluşturur. Bilinç, bireyin iç ve dış algılarının açık ve seçik olarak farkında olduğu zihinsel durumdur (Gürün, 1991: 20). Bu durum, insanın kendi düşüncelerini ve çevresindeki olayları anlamasını, kontrol etmesini sağlar. Bilinçaltı, bireyin farkında olmadığı ancak davranışlarını ve düşüncelerini dolaylı yoldan etkileyen zihinsel bir katmandır. İnsanın dikkatini yoğunlaştıramadığı algılar, otomatik hareketleri, bilinçli şekilde düşünülmeyen ancak zihinde varlığını sürdüren olgunlaşmamış fikirleri bilinçaltının kapsamına girer. Bilinçdışı ise bireyin veya toplumun kabul etmediği, bastırılmış arzu ve dürtülerin yer aldığı zihinsel alandır. Bu alan,

bilinç seviyesinin dışında kalır ve bireyin farkında olmadan düşünce ve davranışlarına yön verir (Tura, 2021: 33).

Bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı gibi kavramların üzerine inşa edilen psikanaliz, psikanalitik halk bilimi kuramının temelini oluşturur. Psikanalitik halk bilimi kuramı, bireysel ve toplumsal bilinçdışının semboller, arketipler ve kolektif anlatılar aracılığıyla dışavurumunu inceleyen disiplinlerarası bir yaklaşım sunar. Bu kuram, Sigmund Freud'un yanı sıra her birinin farklı okulları olan Carl Gustav Jung, Wilhelm Wundt gibi düşünürlerin etrafında şekillenmiş, halk anlatılarının psikolojik temellerini araştırmaya odaklanmıştır. Freud'un ekolü, halk bilimi ürünlerini sıklıkla cinsel organların veya cinsel birleşmelerin simgeleri olarak değerlendirmiş ve halk kültürünü oluşturan her türlü halk bilimi ögesini bu perspektifle yorumlayarak analiz etmeye çalışmıştır (Çobanoğlu, 2019: 167). Freud'un *Rüyaların Yorumu* adlı eserinde, bireyin bastırılmış arzularının ve korkularının rüya ve benzeri anlatılarla sembolik biçimde ifade edildiği tezi, bu ekolün temel yaklaşımlardan birini oluşturmuştur (Dorson, 2011: 42). Freud'a göre bilinçdışı, toplumsal ve kültürel normların bastırdığı dürtülerin bir yansımasıdır. Rüyalar gibi halk anlatıları da bilinçdışının açığa çıktığı alanlardır. Freud'un yöntemine göre, bu anlatılar bilinçdışının simgesel ifadeleri olarak incelenebilir ve rüyaların yorumlanmasında kullanılan tekniklerle çözümlemeye açık bir yapı sunar.

Freud, rüyaların ardındaki bilinçdışı süreçleri anlamaya çalışırken mitlere, masallara, tabulara ve batıl inançlara yönelir. Ona göre bu anlatılar, rüyalarla benzer psikolojik temellere dayanır. Rüya yorumlarının, mit ve masalların psikanalitik çözümlemesinde kullanılabileceğini savunur. Çünkü her iki anlatım biçimi de bireylerin bastırdığı korku, arzu ve çatışmaları semboller aracılığıyla dışa vurur (Karabulut, 2022: 762). Bu nedenle Freudyen psikanalistler, halk anlatılarının altında ne tür baskılanıp bilinçdışına itilmiş malzemenin bulunduğunu ve bunların rüyalarla nasıl bir ilişki içinde olduklarını tespit etmeye çalışmışlardır**.** Önde gelen psikanalistlerden Karl Abraham, *Rüyalar ve Mitler* adlı eserinde, "Mit, bir halkın çocuksu ruhsal yaşamından kalan bir parçadır, rüya ise bireyin mitidir" (Abraham, 2017: 93) diyerek rüyalar ile mitler arasındaki derin bağlantıyı vurgulamıştır. Benzer şekilde, Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitler* adlı eserinde, "Uyku anındaki yaratıcılığımız ile ortaya çıkan rüyalar, insanların en eski eserlerinden olan mitlere çok benzerler" (Fromm, 2024: 19) ifadesiyle rüyaların ve mitlerin ortak sembolik yapısına dikkat çekmiştir. Araştırmacılara göre, rüyaların sembolik dilini çözümlemek halk anlatılarının gizemlerini anlamak için bir anahtar görevi görmektedir. Bu bağlamda halk anlatıları, bilinçdışı ve semboller arasında psikolojik ve kültürel çözümleme için önemli bir köprü işlevi görür.

Halk masallarında, hayata dair en saf, en doğru ve en yalın gerçeklerin ifade bulduğu görülür. Bu masallar, yalnızca dış dünyaya ait gerçekleri değil aynı zamanda insanın ruhsal dünyasını yansıtır. Özellikle, bilinçdışından ve ruhun diğer derin katmanlarından izler taşımaları nedeniyle büyük bir etki

gücü içerir ve insanın varlığına yön verirler (Graber, 1998: 29). Bu doğrultuda psikanalitik kuram, halk masallarını bireysel ve toplumsal bilinçdışının sembolik bir yansıması olarak ele alır. Masallar da rüyalar gibi alegorik bir dil kullanarak bireyin ve toplumun bilinçdışı dünyasına ayna tutar. Fromm'a göre "Gündüzleri rüyalarımızı hatırlamakta çektiğimiz zorluklar, birçok masalda semboller yardımıyla anlatılmıştır" (2024: 47). Rüyalar ve masallar arasındaki bu bağ, her iki anlatının da bilinçdışında saklanan arzular, korkular ve çatışmaların birer dışavurumu olmasıyla açıklanır. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi masallar da mantığın sınırlarını aşarak absürt unsurlar, zaman ve mekân atlamaları ve olağanüstü olaylarla bir hayal dünyası yaratır (Bilkan, 2020: 34). Bu dünyada, bireyin ve toplumun bilinçdışında saklı olan anlamlar semboller yoluyla ifade edilirken aynı zamanda bu semboller kültürel belleğin korunmasına ve aktarılmasına da hizmet eder (Gezgin, 2007: 30-35). Bu özellikleriyle masallar, bireysel ve toplumsal bilinçdışı etkileşimlerini anlamak için önemli bir çözümleme alanı sunar.

Freud'un psikanalizi, bilinç ve bilinçdışı arasındaki dinamik etkileşimi merkeze alarak bireyin psikolojik yapısını anlamayı amaçlar. Bu kuramın temel unsurları olan id, ego ve süperego kavramları ile psikoseksüel gelişim dönemleri, bilinç ve bilinçdışının derinliklerinden beslenen önemli teorik yapı taşlarıdır. Freud'un bu yaklaşımı, bireysel ruhsal süreçlerin yanı sıra masallar gibi kolektif bilinçdışının ürünü olan anlatılara da uygulanabilir. Masallar, bir toplumun sözlü edebiyat geleneğinden türeyen ve içinde çeşitli bilinçdışı verileri barındıran sembolik anlatılar olarak psikanaliz için zengin bir inceleme alanı sunar (Sarı ve Ercan, 2010: 19). Psikanalitik kişilik modellerini yansıtarak bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışı mesajlar verir (Bettelheim, 2019: 10). Bu bağlamda masallar; bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışının kesiştiği, psikoloji ve halk biliminin ortak analiz alanı olarak değerlendirilebilir.

Freud'un id, ego ve süper ego (altben-ben-üstben) kavramları bireyin zihinsel ve psikolojik gelişiminin temel taşları olup kişilik yapısını oluşturur. Freud, bu kavramları detaylı şekilde açıklarken insan davranışlarının ve zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurlarla şekillendiğini ifade eder. Freud'a göre id, bireyin temel dürtülerinin ve arzularının kaynağıdır. İd, tamamen bilinçdışı olup haz ilkesine göre çalışır. Bu yapı, bireyin doğuştan getirdiği ilkel yönlerini temsil eder ve anlık tatmin ihtiyacı duyar. Ego, kişiliğin yürütme organı olup id ve gerçeklik arasında bir köprü görevi görür. Gerçeklik ilkesi doğrultusunda çalışarak bireyin arzularını çevresel koşullarla uyumlu bir şekilde yerine getirmesine olanak tanır. Süper ego, bireyin toplumsal normları ve ahlaki değerleri içselleştirdiği yapı olarak tanımlanır. Bu yapı, bireyin doğru ve yanlış kavramlarını şekillendiren aynı zamanda vicdan olarak adlandırılabilecek bir işlev üstlenir (Geçtan, 1998: 44-48). Freud'a göre "Dürtü kontrolü ve ahlak açısından, idin tümüyle ahlak dışı olduğu söylenebilir, ben ahlaklı olma çabasındadır, üstben ise aşırı ahlaklıdır" (2011: 112). Bu üç yapı arasındaki dinamik etkileşim, bireyin

davranış ve düşünce biçimlerini şekillendirir. Masallar, bilinçdışının ürünü olarak id ile süperego arasındaki çatışmayı sıkça sembolik bir dille yansıtır.

Freud, insan gelişimini psikoseksüel bir temel üzerine oturtmuş ve bu süreçte bireyin bedeninde bulunan cinsel haz bölgelerine odaklanmıştır. Bu bağlamda gelişimi beş ayrı dönem halinde açıklamıştır. Bu dönemler sırasıyla oral, anal, fallik, latent ve genital dönemlerdir. Freud'a göre her bir dönem, libidonun belirli bir vücut bölgesine odaklandığı farklı bir gelişim evresini temsil eder. İlk aşama olan oral dönem (0-1,5 yaş), ağız yoluyla haz alma odaklıdır. Emme, beslenme gibi aktiviteler bireyin tatmin kaynaklarıdır ve bu dönemde annenin rolü belirleyicidir. Eğer bu dönemde tatminsizlik yaşanırsa, bağımlılık ya da aşırı bağımsızlık gibi kişilik özellikleri gelişebilir. İkinci aşama olan anal dönem (1,5-3 yaş), bireyin tuvalet eğitimiyle kontrol ve düzen duygusunu öğrenmeye başladığı süreçtir. Freud, bu dönemin aşırı katı ya da gevşek tuvalet eğitimi ile bireyde düzenlilik ya da dağınıklık gibi karakteristik özelliklerin oluşmasına neden olabileceğini belirtir. Üçüncü aşama olan fallik dönem (3-6 yaş), bireyin cinsel kimlik farkındalığının geliştiği dönemdir. Bu dönemde çocuk, ebeveynleriyle güçlü sevgi bağları kurar. Ancak bu bağlar aynı zamanda rekabet, kıskançlık ve özdeşim duygularını da içerir. Freud, bu karmaşık ilişkiler ağını Oidipus Kompleksi olarak tanımlar. Çocuk, karşı cinsten ebeveyne yönelik bir sevgi ve bağlılık hissederken aynı cinsten ebeveyne karşı bir rekabet ve kıskançlık geliştirir. Bu duygusal çatışmalar, toplumsal kurallar ve aile dinamikleri nedeniyle bastırılarak bilinçdışına yönelir. Latent dönem (7-12 yaş), bireyin cinsel dürtülerinin bastırıldığı ve sosyal becerilere odaklanıldığı bir süreçtir. Freud, bu dönemi bireyin arkadaşlık ve öğrenme gibi sosyal etkinliklere enerjisini yönlendirdiği bir aşama olarak tanımlar. Son aşama olan genital dönem (12 yaş ve üzeri), ergenlik döneminden başlayarak yetişkinlikte cinsel kimlik ve olgun ilişkilerin geliştirildiği süreçtir. Freud'a göre bu dönem, önceki evrelerde yaşanan çatışmaların çözümlenmesine bağlı olarak bireyin sağlıklı ilişkiler kurabileceği veya sorunlarla karşılaşabileceği bir aşamadır. Her bir dönem, bireyin kişiliğini şekillendiren ve yaşam boyunca taşıyacağı psikolojik temelleri atan kritik bir süreç olarak görülür (Tekkeli ve Akto, 2022: 89; Geçtan, 1998: 34-43). Bu bağlamda masal kahramanlarının yaşadığı dönüşümler, insan psikolojisinde önemli bir yer tutan iki ana dönemi sembolik olarak yansıtır: Doğum ile Oidipus Kompleksinin ortaya çıkışı arasındaki "Preödipal Dönem" ve Oidipus Kompleksinin ortaya çıkmasıyla yetişkinlik arasındaki "Ödipal Dönem" (Parmaksız, 2023: 20). Her bir masal karakteri, bireyin yaşamında karşılaşabileceği bu gelişim dönemlerini temsil eden bir metafor sunar.

Bu çalışmada, psikanalitik halk bilimi kuramı çerçevesinde, Ayşe Benek Kaya'nın *Gel Zaman Git Zaman Derleme Masallar* adlı çalışmasından seçilen "Nar Tanesi" masalı incelenecektir. Bu masal, bilinçdışındaki arzuların, çatışmaların ve tabuların psikanalitik bir perspektiften analiz edilmesini mümkün kılan zengin bir sembolizm barındırmaktadır. Bu

nedenle Freud'un psikanaliz kuramındaki id, ego, süperego kavramları ve psikoseksüel gelişim dönemlerinden hareketle masaldaki sembolik dilin ve bilinçdışı mekanizmaların işleyişi çözümlenecektir. Bu analiz, masalların birey ve toplum üzerindeki psikolojik işlevlerine dair daha derin bir anlayış geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Nar Tanesi Masalının İncelenmesi

Nar Tanesi masalı, bir kadının çocuk sahibi olma arzusu etrafında şekillenen dileği ile başlar; "Kan ile kar ne güzel görünüyor. Eğer bir çocuğum olursa ismini Nar Tanesi koyacağım" (Benek Kaya, 2023: 290). Bruno Bettelheim'e göre beyaz kar üzerindeki kırmızı kan, cinsel masumiyetin ve cinsel arzunun bir karşıtlık içinde sunulmasını ifade eder. Ona göre masallardaki bu semboller çocuklara, cinsellikle ilgili doğal süreçleri öğretmeye yardımcı olur. Kanama, üreme ve doğumla ilişkilendirilir; böylece regl döngüsü ve cinselliğin yaşamın doğal bir parçası olduğu vurgulanır (Bettelheim, 2019: 259). Bu bağlamda dilek tutan kadın, aradan geçen dokuz ayın, dokuz günün sonunda bir kız çocuğu dünyaya getirir ve ona "Nar Tanesi" adını verir. Kahramana bu ismin verilmesi, "bereket ve kesiksiz bir zürriyetin sembolü" (Ersoy, 2000: 388) olarak doğurganlık, dayanıklılık ve yaşam döngüsü gibi güçlü anlamlar taşır. Nar, geleneksel olarak üreme ve yaşamın devamlılığını simgeleyen bir meyve olup annenin çocuğuna olan umudunu ve doğumun mucizesini yansıtır. Nar, aynı zamanda güzellik kaynağı olarak görülüp kahramanın hem fiziksel hem de ruhsal güzelliğe sahip olmasını sağlar. Kolektif bilincin, nesnenin güzellik gücünü parçadan bütüne yayma çabası, bu sembolik ad ile çocuğun ruhsal ve bedensel kimliğini bütünleştirir (Şenocak, 2016: 230). Bunun yanında karla karışan kanın hatırlattığı yaşam ve ölüm döngüsü, narın kırmızı rengiyle de örtüşerek bu ismin derin anlamını güçlendirir. Narın dışındaki koruyucu kabuk ve içindeki değerli tanecikler, Nar Tanesi'nin dış dünyadan korunmuş ancak özünde paha biçilmez bir varlık olduğunu metaforik bir şekilde ifade eder. Bu isim, kahramanın masal boyunca karşılaşacağı zorlukları aşarken sergilediği fiziksel dayanıklılığını ve ruhsal narinliğini simgeler.

Freud'a göre çocuk için ilk arzu nesnesi, onu besleyen, hayatta tutan ve haz veren özellikleriyle anne figürüdür. Anne, aynı anda hem koruyucu hem de çocuğun gelişimindeki ilk güçlü bağın temsilcisidir (Korucu, 2019: 134). Çocukluk döneminde anneyle kurulan bağ, bireyin ileriki yaşamındaki nesne seçimlerinde ve kişilik gelişiminde belirleyicidir (Freud, 2012: 107-108). Bu nedenle çocuğun gelişim sürecindeki en önemli eşiklerden biri, anne ile kurulan bu yakın bağın kesilmesidir. Annenin yokluğu, çocuğun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik bağımsızlaşma sürecini başlatır ve bireyleşme yolculuğunun temel bir aşamasını oluşturur. *Nar Tanesi* masalında kahramanın gelişimi bu temel mesele etrafında işlenir. Nar Tanesi, üç-dört yaşındayken annesini kaybeder. Freud'un fallik dönemiyle örtüşen bu dönem, çocuğun cinsel kimliğini fark ettiği, neden-sonuç ilişkileri kurmayı öğrendiği ve dünyayı anlamlandırmaya başladığı bir süreçtir. Bu dönemde, sınırsız sevgi ve ilgiyi temsil eden "iyi anne" figüründen uzaklaşan

çocuk, ebeveynlerin koyduğu kurallar ve sınırlarla tanışır. Nar Tanesi'nin annesinin ölümü, bu kurallar dünyasıyla yüzleşme ve kendi ayakları üzerinde durma zorunluluğunu kahraman için kaçınılmaz hale getirir. Aydın Parmaksız'a (2019: 20) göre iyi annenin ölümü, çocuğun sadece özgürlüğünü değil, aynı zamanda sınırları ve sorumlulukları da kabullenmeye başladığı bir gelişim aşamasını temsil eder. Masalda annenin kaybı, kahramanın kendi gücünü keşfederek bağımsızlık kazandığı zorlu bir yolculuğun başlangıcıdır.

Nar Tanesi'nin annesini kaybetmesinin ardından hayatına giren üvey anne, onun yaşamında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturur. Üvey annenin birkaç yıl sonra kendi kızının doğumuyla birlikte aile içinde Nar Tanesi'ne karşı adaletsizlik ve kıskançlık başlar. Üvey annenin, Nar Tanesi'nin güzelliğini kıskanarak sürekli kendi kızını ön plana çıkarması, aile içinde bir gerilim yaratır. Nar Tanesi'ne kötü davranan üvey anne, onun hayatını zorlaştırmak için planlar yapar. İki testi hazırlayıp, yeni ve güzel olan testinin içine gizlice bir yılan koyarak Nar Tanesi'ne verir. İki kız hayvanları otlatmaya gittiğinde, Nar Tanesi testideki suyu içip farkında olmadan karnına giren yılanın büyümesine neden olur. Nar Tanesi'nin karnı şişmeye başlayınca, üvey anne hemen fırsatı değerlendirir. Kocasına, "Bak, kızın gizlice hamile kaldı" diyerek Nar Tanesi'ni iffetsizlikle suçlar. Ailenin namusunu temizlemesi için kocasından onu öldürmesini ister (Benek Kaya, 2023: 290-291).

Masalda üvey annenin gelişi ve kendi kızının doğumu, Nar Tanesi'nin hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Üvey annenin Nar Tanesi'ne kötü davranması ve kendi çocuğunu kayırması, masallarda sıklıkla görülen bir çatışma dinamiğini temsil eder. Masallarda üvey anne figürü, çocuğun hayatındaki ilk sınır koyucu ve otoriter figürün temsili olarak karşımıza çıkar. Çocuğu evden uzaklaştıran ya da öldürmeye çalışan üvey anne, günlük hayatta çocuğa kurallar koyan ve "hayır" diyebilen ebeveyni simgeler (Parmaksız, 2019: 20). Üvey anne, kıskançlığı nedeniyle öz çocuğu ile üvey çocuk arasında belirgin bir ayrım yapar; kendi çocuğunu korur, zor görevlerden muaf tutar ve onun rahat bir yaşam sürmesini sağlar. Buna karşılık üvey çocuğunu çeşitli zorluklarla baş başa bırakır ve her türlü kötü muameleyi reva görerek ondan kurtulmaya çalışır (Demir, 2023: 471). Üvey annenin Nar Tanesi'ni kıskanması, Oidipus Kompleksinin kız çocuğundaki karşılığı olan Jung'un (2006: 30) Electra Kompleksi kavramıyla da ilişkilendirilebilir ve üvey annenin çocukluk döneminde babasına duyduğu aşkın bilinçdışı bir yansımasını açığa çıkarır. Nar Tanesi'nin güzelliği ve babasıyla olan özel bağı, üvey annenin onu bir rakip olarak görmesine neden olur. Bu kıskançlık, üvey annenin geçmişte çözülmemiş duygusal bağlarının etkisiyle Nar Tanesi'ne karşı düşmanca bir tavır almasını açıklar. Nar Tanesi, üvey annenin gözünde hem bir tehdit hem de geçmişte erişemediği sevgiyi temsil eden bir figür haline gelir. Nar Tanesi'nin yaşadığı bu durum ise, Freud'un psikoseksüel gelişim evrelerinden genital evreye denk düşer. Bu evrede bireyler, cinsel hormonların yoğun şekilde salgılandığı fizyolojik

olgunluğa ulaşır. Üvey anne, bu bağlamda Nar Tanesi'nin rekabet halinde olduğu ödipal anne figürünü temsil eder. Üvey annenin Nar Tanesi'ni ortadan kaldırma arzusu, ödipal dönemdeki bir kız çocuğunun annesine yönelik algılarını yansıtır. Masalda üvey annenin düşmanca tutumu, Nar Tanesi'nin ödipal çatışmayı çözme ve bireyselleşme yolunda karşılaştığı bir engel olarak yorumlanabilir.

Freud'a göre erkek çocuk, çevresindeki herkesin kendi üreme organına benzeyen bir organı olduğuna inanırken, kız çocuğu erkek çocuğun üreme organını gördüğünde, kendi organından farklı bir cinsiyetin varlığını kabul eder ve bu farkındalık güçlü bir "penis isteği" geliştirmesine yol açar (Freud, 2012: 79). Erkekle özdeşleşmenin yansıması olan bu istek, kadınlığa ve anneliğe karşı bir savunma biçimi olarak tepkisel bir şekilde doğar (Graber, 1998: 106). Kız çocuğunun kadınlığa geçişi, ancak erkeksi cinselliğin bastırılmasıyla mümkün olur ve bu süreçte penis isteği, zamanla çocuk sahibi olma arzusuna dönüşür (Freud, 2012: 121). Freud, kız çocuğunun erken yaşlarda bebeklerle oynamasını dişiliğinin bir işareti olarak değil, annesiyle kurduğu özdeşimin bir sonucu olarak değerlendirir. Ancak penis-bebek isteğinin babaya yönelmesiyle kız çocuğu Ödipus karmaşasına girer. Bu süreçte, kız çocuğu annesini ilk sevgi nesnesi olarak algılarken annesiyle rekabet içine girer. Bu rekabet ve bağlılık karışımı, kız çocuğu için bu süreci daha uzun ve karmaşık hale getirir (Freud, 1998: 141-145). Bu bağlamda annesinin yokluğu ve babasının yeni bir eş bulması, Nar Tanesi'nde annesiyle özdeşleşme ve babadan vazgeçme duygusunu tetikleyerek çocuk sahibi olma isteğiyle birleşir. Hamilelik arzusu Nar Tanesi için yalnızca büyüme ve bireyselleşme zorunluluğunu değil, aynı zamanda annesinin yerini alma ve babasıyla olan bağını farklı bir şekilde sürdürme arzusunu simgeler.

Üvey annenin seçtiği testi ve yılan nesneleri, Freud'un psikanalitik teorisinde cinsiyet sembollerine dair görüşleriyle anlam kazanır. Freud'a göre erkek cinsel organı genellikle biçimsel benzerliklerinden dolayı uzun ve yukarı kalkık nesnelerle (sopa, direk, ağaç gibi) veya bedene girme ve yaralama özelliği taşıyan nesnelerle (bıçak, kılıç, tabanca gibi) sembolize edilir. Özellikle yılan, erkek cinsel organını temsil eden en belirgin semboller arasında yer alır. Kadın cinsel organı ise içine alma ve saklama özellikleri nedeniyle testi, kap, kutu gibi nesnelerle ifade edilir (Freud, 2018: 195-197). Masalda yılanın testiye yerleştirilmesi, Nar Tanesi'nin içine giren bir tehdit olarak sembolize edilirken aynı zamanda masalda cinselliğin ve dönüşümün metaforu olarak karşımıza çıkar. Bu metaforla Nar Tanesi'nin gebeliği simgelenir. Bu durum, masalın yalnızca yüzeysel bir anlatı değil, aynı zamanda derin bir psikanalitik anlam taşıyan bir anlatı olduğunu gösterir.

Masalda üvey annenin Nar Tanesi'ne attığı namus iftirası üzerine baba, kızının masumiyetine inanarak onun böyle bir şey yapmayacağını söyler. Ancak üvey anne, kararlı bir şekilde kızını öldürmesini ya da kendisini boşamasını ister ve babayı bir karar vermeye zorlar. Çaresiz kalan adam, kızını yanına alıp uzaklara gider. Yolculuk sonunda bir göl ve ağacın

bulunduğu bir yerde durur ve kızından gölden su getirmesini ister. Nar Tanesi göle yaklaştığında bir yılan görür ve ona kızgınlıkla, kendilerini kızların karnına bırakıp onların bahtını kararttıklarını söyler. Ardından, karnındaki yılana dönerek hemen kendini göle bırakmasını ister. Bu sözlerin ardından yılan, kızın ağzından çıkar ve göle düşer. Nar Tanesi, heyecanla babasının yanına dönerek karnındakinin yılan olduğunu ve onun göle düştüğünü söyler. Ancak babası, hiçbir şey söylemeden kızı orada bırakıp sessizce uzaklaşır. Gece olunca Nar Tanesi büyük bir korkuya kapılır ve kendi kendine ne yapacağını düşünür. Çevresine bakındığında en güvenli yerin ağacın tepesi olduğuna karar verir. Ağaca çıkar ve orada kimsenin kendisine zarar veremeyeceğini düşünerek geceyi ağaçta geçirir (Benek Kaya, 2023: 291).

Freud'a göre yasaklar, insanların güçlü bir şekilde eğilim gösterdiği davranışlarla ilgili olup toplumun ve ebeveynlerin otoritesiyle temin edilir ve kuşaktan kuşağa aktarılır. İçinde cinsel ögeler de barındıran bu yasakların tehlikelerden koruma işlevi bulunmaktadır (Freud, 2020: 23, 34). Bu doğrultuda, namus kavramı toplumu tehlikelerden koruyan bir denetim aracı olarak işlev görür. Namus kavramı, toplumda "ideal" kadın ve erkek kimliklerini şekillendiren bir ölçüt olarak öne çıkar. Namusun zedelendiği ya da buna dair şüphelerin ortaya çıktığı durumlarda, aile bireyleri toplumda kabul edilebilirliklerini yeniden kazanmak adına, bu duruma neden olan kişilere karşı şiddet kullanmayı bir çözüm olarak görür. Bu bağlamda namus sadece bireysel değil, aynı zamanda aileyi ve toplumu da ilgilendiren kolektif bir değer taşır. Halk anlatılarında, namusunu koruma arzusuyla hareket eden erkeklerin, durumu genellikle "ölüm-kalım" meselesi olarak değerlendirdiği ve tehlike anında şiddete başvurarak sosyal varlıklarını koruma çabasına girdikleri gözlemlenir (Tunç, 2021: 17, 30). Masalda üvey annenin Nar Tanesi'ne attığı namus iftirası, toplumdaki namus kavramının birey üzerindeki baskısını ve toplumsal kabulün aile içindeki ilişkilere nasıl yön verdiğini gösterir. Baba, kızının masumiyetine inanmasına rağmen, üvey annenin ısrarı karşısında sosyal ve ailevi dengeyi korumak adına bir seçim yapmak zorunda kalır. Bu durum, namusun kolektif bir değer olduğunu ve bireyin bu baskı karşısında çoğu zaman çaresiz kaldığını yansıtır.

Masalda Nar Tanesi'nin gölün yanına götürülmesi ve karnındaki yılanın göle düşmesi, dişil ve eril semboller arasındaki ilişkiyi vurgular. Su, dişil bir yapıya sahip olup yaşamın kaynağını simgeler (Ersoy, 2000: 189). Göl, suyun yüzeyinde buharlaşıp yağmurla geri dönerek sürekli bir döngü yaratır: Doğum, ölüm ve değişim. Bu nedenle göl, bir hazine ve geçit yeri olarak kadın bedeninin sembolüdür (Graber, 1998: 113). Erkeklik ve penis sembolü yılanın göle düşmesi, eril ve dişil enerjilerin bir birleşimi, dolayısıyla doğurganlık ve dönüşüm metaforu olarak yorumlanabilir. Salih Gülerer'e göre (2013: 939) kız karnındaki yılanları çıkarmasıyla kötü yüklerden arınır ve özbende temizlenir. Özben ise erkekten çok kadına özgü olup kadınsal nitelik taşır çünkü kadının içinde gelişir.

Masalda Nar Tanesi'nin çaresizce ağaca çıkması, Freudyen bir perspektiften bakıldığında regresif* bir davranış olarak yorumlanabilir. Ağaç, sembolik olarak penisle ilişkilendirilen bir yapıdır ve eril gücü temsil eder. Nar Tanesi'nin hamileliği elinden alındığında, doğurganlık özelliği ve kadınsı kimliği zedelenir. Bu kayıp, kız çocuğunun kadınlığa geçiş sürecinde bastırılan penis isteğinin yeniden su yüzüne çıkması olarak değerlendirilebilir. Ağaç, bu bağlamda eril bir güç arayışını ve yeniden güven inşasını simgeler. Ağaç aynı zamanda mitolojide, sıklıkla dişil bir unsur ve anne figürü olarak da karşımıza çıkmaktadır (Ersoy, 2000: 375). Çaresiz durumda kalan Nar Tanesi'nin ağaca çıkması, annenin koruyucu ve güven verici varlığına geri dönme isteği olarak da okunabilir. Bu durum, Freud'un preödipal dönemiyle ilişkilendirilebilir; Nar Tanesi, annesel bir sığınağa dönerek kaybolan güven duygusunu yeniden kazanma çabasına girişir. Böylece ağaç hem eril güç arayışını hem de preödipal anneye geri dönme isteğini iç içe yansıtan bir sembol haline gelir.

Sabah olduğunda, paşanın oğlu atını sulamak için göle gelir ancak at su içmeyi reddeder. Atın bu garip davranışının sebebini merak eden paşanın oğlu, suya eğilip baktığında suda yansıyan kızın görüntüsünü fark eder. Yukarı baktığında ağacın tepesinde oturan Nar Tanesi'ni görür. Kızın başına gelenleri öğrenince, onu kurtaracağını ve eve gelin olarak götüreceğini söyler. Ancak paşanın oğlu oradan ayrıldıktan sonra, çirkin bir çingene kadın gelir. Kızın güzel elbisesine göz koyan kadın, ağaca çıkarak Nar Tanesi'ni kandırır, elbisesini alır ve onu ağaçtan aşağı atar. Nar Tanesi yere düşünce bir reyhan çiçeğine dönüşür, çingene kadın ise onun yerine geçer. Paşanın oğlu, davulcular ve zurnacılarla ağacın yanına gelir ve çingeneyi gelin olarak yanına alır. Ancak yoldaki reyhan çiçeğini görüp koparır. Çingene çiçeğin atılmasını ister, aksi halde onunla gitmeyeceğini söyler. Çiçeği atan oğlan, çiçeğin bir taya dönüştüğünü görür. Çingene, tayı öldürmekte ısrar eder ve tay vurulunca bir buluta dönüşür. Çingene, bulutun da yok edilmesini ister, oğlan buluta ateş eder ve bulut iğneye dönüşür (Benek Kaya, 2023: 291-293).

Freud'a göre insan benliğine egemen olan bir tür karanlık güç, adeta bizi gölge gibi takip eder. Bu güç, mutluluğa yaklaştığımız an bizi engellemek için hazır bekler. Hayatın nimetlerine el uzattığımızda, yüzümüze inen bir tokat gibi bizi durdurur. Ancak bu engelleme yalnızca içimizdeki "üstben" (süperego) tarafından yapılmaz. Çevremiz de bir tür dışsal "ben" olarak bu sürece dahil olur. Çevre, tıpkı üstben gibi baskılayıcı ve sınır koyucu bir tutum sergileyerek insanın mutluluğa ve huzura ulaşmasına engel olur. Hem içsel hem de dışsal güçlerin bu baskısı, insanı acı ve ıstırap zincirlerinden kurtulma çabasında sürekli zora sokar (Graber, 1998: 60). Masalda Nar Tanesi'nin kendisini gören paşanın oğlu tarafından kurtarılamaması Freud'un insan mutluluğuna ulaşma çabasının sürekli engellendiği görüşüne

* Regression (gerileme), gelişimin daha önceki bir evresine dönme durumu olarak tarif edilir. bk. (Gürün, 1991: 59; Budak, 2003: 325).

bir metafor olarak okunabilir. Paşanın oğlu burada bilinçli bir "ben" olarak hareket eder ve mutluluğa (Nar Tanesi'ni kurtarma arzusu) ulaşmak için çaba gösterir. Ancak bu süreçte karşılaştığı çingene engelli, Freud'un "üstben" ve "çevre" kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Masalda baba, güçlü bir otorite figürü olarak değil, zayıf ve kararsız bir karakter olarak görünür. Kızını üvey annenin iftiralarına karşı savunur fakat boşanma tehdidi karşısında geri adım atar. Freud'un ego işlevine benzer şekilde denge kurmaya çalışsa da idin arzularına boyun eğerek kızını öldürmek yerine uzak bir yere götürüp terk eder. Kız çocuğunun bağımsız bir kişilik geliştirme sürecinde baba figürü önemli bir rol oynar. Baba, çocuğun hayatındaki ilk "yabancı" olarak dış dünyayı temsil eder ve bu rolüyle, kız çocuğunun kadın olarak ilişki kurma kapasitesini şekillendirmesine yardımcı olur. Masaldaki baba ise pasif baba rolünde olduğu için Nar Tanesi'nin karşısına çıkan paşanın oğlu, bu bağlamda kızın gelişimini sağlayacak baba figürünü simgeler. Regresif bir tavırla preödipal evreye dönen ve kendi başına ağacın tepesinden inemeyen Nar Tanesi'nin paşanın oğlu tarafından kurtarılmak istenmesi kızın bilinçdışı senaryosunun dışavurumu olarak yorumlanabilir. Ancak çingene kadının Nar Tanesi'ni kandırarak elbiselerini alması, Nar Tanesi'nin preödipal regresyonunun derinleştiğini ve bu evrede savunmasız kaldığını açıkça ortaya koyar.

Masallarda, gelişim sürecinin getirdiği zorluklar karşısında çocukların regresif tercihlere yönelmesi ve bu tercihlerinin olumsuz sonuçlarını deneyimlemeleri, sonunda gelişimi seçmeleri gerektiğini anlamaları için sıklıkla kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkar (Parmaksız, 2023: 162). Masalda Nar Tanesi'nin yaşadığı durum da bu kalıbı takip eder. Regresyonun bir sonucu olarak ağaçtan düşer ve kendi bedenini kaybederek sırasıyla reyhan çiçeği, tay, bulut ve iğneye dönüşür. Bu dönüşüm, sembolik olarak "büyü ya da hadım edilirsin" mesajını taşıyan bir tür "kastrasyon" olarak yorumlanabilir. Nar Tanesi'nin kastrasyon sonucunda farklı canlı ve cansız varlıklara dönüşüm geçirmesi Ahmet Yaşar Ocak'ın ifade ettiği şekil (don) değiştirme motifinin halk anlatılarındaki anlamıyla örtüşmektedir. Ocak'a göre şekil değiştirme, bireyin bilinçaltındaki arzularını ve bilinçdışında taşıdığı kimlik arayışını dışavuran bir motif olarak değerlendirilir. Henüz benliğini tam anlamıyla benimsememiş, bireyselleşme yolunda mücadele eden bir karakter için şekil değiştirme hem bir korunma aracı hem de içsel çatışmalarının bir sembolü olarak karşımıza çıkar (Ocak, 2003: 206). Bu bağlamda Nar Tanesi'nin bu dönüşümleri, dışsal koşullara uyum sağlama, tehditlerden korunma ve kendi kimliğini yeniden inşa etme çabalarının metaforik bir yansımasıdır.

Nar Tanesi'nin çiçekten taya, buluta ve iğneye dönüşmesi, Freud'un psikoseksüel gelişim dönemleri ışığında farklı sembolik temsiller olarak ele alınabilir. Çiçek, narin yapısıyla oral dönemdeki bebeğin hassasiyetini ve yağmurla beslenmesi üzerinden bu dönemin doyum arayışını temsil eder. Aynı zamanda çiçek, toprağa bağımlılığı ve gübre üretimi gibi işlevleriyle anal dönemin kontrol ve üretkenlik temalarını çağrıştırır. Bu, bireyin temel

ihtiyaçlarının karşılanması ve ilk kontrol deneyimlerini sembolize eder. Tay, enerjik yapısıyla fallik döneme işaret eder; bireyin cinsel kimliğinin farkına vardığı bu süreçte özgürlük ve hareket arzusunu temsil eder. Bulut, soyut ve ulaşılamaz yapısıyla latent döneme denk gelir; bu dönemde birey, cinsel enerjilerini bastırır ve zihinsel gelişime yönelir. Son olarak iğne, keskin ve penetratif yapısıyla genital dönemi simgeler; bu dönem, bireyin cinsel kimliğini toplumsal rollerle birleştirdiği ve olgunlaştığı bir süreçtir. Bu dönüşümler, Nar Tanesi'nin bilinçdışı bir yolculukla kimlik ve bireysellik kazanma sürecini anlatır.

Reyhan çiçeği (diğer adıyla fesleğen), hoş kokusuyla bilinen ve cinsel gücü artırıcı özelliklere sahip bir çiçek türüdür. Aynı zamanda şans getirme ve kötülüklerden korunma gibi sembolik anlamlar taşımaktadır (Gezgin, 2015: 76). Freud'a göre çiçekler, bitkilerin cinsel organlarını simgeler ve aynı zamanda bereketin ve kadınsı yaratıcı gücün temsilcisidir (Freud, 2018: 199). Bu perspektiften bakıldığında, Nar Tanesi'nin reyhan çiçeğine dönüşümü kaybedilen kadınlık kimliğini ve aynı zamanda yeniden doğuşunu ifade eden koruyucu bir anlam taşır. Masallarda, insanların hayvanlara doğaüstü dönüşümlerinin altında gizli anlamlar bulunur. "Dönüşümlere insan-oluşluk ve insanın kendi sorunlarına ilişkin göndergelerin derinliği ile bakılmalıdır" (Sarı ve Ercan, 2008: 108). Nar Tanesi'nin taya dönüşümü, Türk mitolojisindeki at sembolizmiyle anlamlandırılabilir. Gülten Küçükbasmacı'nın belirttiği gibi, "atlar ruhlar dünyasıyla bağlantı kurmada bir vasıta olarak görülür" (2016: 215). Bu dönüşüm, Nar Tanesi'nin bilinçdışında bastırılmış arzularını dışa vurduğu ve içsel çatışmalarıyla yüzleştiği bir süreci temsil eder. Bu konuda Bettelheim, genç bir kızın at imgesi ile cinsel hayvansılığını kontrol ettiğini ifade eder (2019: 76). Aynı zamanda tay, olgunlaşmamış bir kimliğin sembolü olarak Nar Tanesi'nin olgunlaşmasının henüz erken bir aşamasında olduğunu gösterir. Nar Tanesi'nin attan buluta dönüşmesi, Türk mitolojisinde atın ruhlar dünyasına ulaşmada bir vasıta olmasıyla anlam kazanır. Ocak'a göre at şamanın gökyüzüne yükselmesini sağlayan bir araçtır ve bu bağlamda ruhsal yolculuğun bir simgesidir (Ocak, 2002: 140). Buluta dönüşüm, Nar Tanesi'nin ruhsal yolculuğunu, fiziksel dünyadan soyut bir varoluşa geçişini temsil eder. Türk inanç sistemlerinde bulut, yalnızca meteorolojik bir olgu değil, aynı zamanda doğanın üretici, yapıcı ve koruyucu gücünü temsil eden bir semboldür. Gökyüzünde serbest bir hava kütlesi gibi görünmesine rağmen yağmur taşıyıcı niteliğiyle bereketin, üretkenliğin ve döngüsel dönüşümün bir işareti olarak algılanır. Özellikle Altay mitolojisinde bulutlar, koruyucu ruhlarla ilişkilendirilir ve dişi bir karaktere sahip oldukları düşünülür; bu da bulutun üretme ve doğurma kapasitesini sembolize eder (Türkyılmaz, 2018: 138). Freudyen bakış açısına göre bulut, bilinçdışındaki arzuların soyut bir form almasını, korunma arayışını ve ruhsal yükselişi temsil eder. Bulutun geçici ve sürekli değişen yapısı, bireyin bastırılmış duygusal çatışmalarını ve özgürleşme arzularını simgeler. Nar Tanesi'nin iğneye dönüşmesi ise masallarda iğnenin koruma ve korunma işleviyle

doğrudan ilgilidir. Masal kahramanları genellikle zorlu maceralar ve kötü niyetli karakterlerle mücadele ederken büyülü nesnelerden yardım alır. Bu anlamda iğne, kahramanı korur ve kahraman iğe sayesinde korunur (Özyavuz, 2024: 90). Aynı zamanda Freudyen bakış açısıyla iğne, sivri ve penetratif yapısı dolayısıyla cinsel bir sembol olarak da okunabilir. Nar Tanesi'nin iğneye dönüşmesi, onun pasif savunmadan fallik ve güçlü bir koruma arayışına yönelmesini, tehditlere karşı daha etkin bir savunma geliştirme çabasını simgeler. Bu dönüşüm, kahramanın yaşadığı travmaların ardından kendini yeniden inşa etme çabasını ve bilinçdışı arzularıyla yüzleşmesini ifade eder. Böylece iğneye dönüşüm, preödipal evreden ödipal evreye geçiş sembolü olarak değerlendirilebilir.

Masalda, bilinçdışının yansıması olarak tezahür eden bu semboller dışında dikkate değer bir diğer husus narsisizmdir. Freud'a göre narsisizm, bireyin kendi egosuna yönelttiği libidinal bir yatırım olup bencilliğin bir tamamlayıcısıdır (Freud, 2018: 489). Böyle bir yaşam biçimini benimseyen bireyler, sevgiyi yalnızca kendilerine yöneltir ve başkalarına sevgi göstermekten uzaklaşır. Zamanla bu durum, sevme yetisinin kaybına ve psikolojik sorunların ortaya çıkmasına yol açar. Bu nedenle Freud, sevgiyi vermekten çok almak isteyen bencil kişilerin narsisist olduğunun üzerinde durur (Fromm, 1985: 63, 65). Masaldaki çingene ve üvey anne, narsisizmin bencillik ve sevgiyi başkalarından alıp kendine yönlendirme dinamiğini somutlaştıran figürlerdir. Çingene, Nar Tanesi'ni kıskanarak onun yerine geçmeye ve paşa oğlunun sevgisini ele geçirmeye çalışır; bu, kendi libidosunu beslemek için başkalarının sevgisini manipüle eden narsisistik bir tutumdur. Benzer şekilde, üvey anne Nar Tanesi'ne duyulan sevgiyi kıskanır ve bu sevgiyi kontrol altına almayı hedefler. Freud'un kişilik yapısı teorisine göre çingene ve üvey anne id'i temsil eder; her iki figür de ilkel dürtülerle hareket eder, anlık hazza odaklanır, doyumsuz bir yapı sergiler. Bu nedenle, her iki karakter de sevgi verme yetisinden yoksun, başkalarının duygusal bağlarını kendi çıkarları doğrultusunda dönüştürmeye çalışan narsisistik kişilik yapısını yansıtırlar.

Masalın devamında yaşlı bir kadın yolda bir iğne bulur ve alıp penceresinin kenarına koyar. Kadın evden çıktığında iğne bir kıza dönüşür, evdeki tüm işleri yapar, evi tertemiz hale getirir ve işi bitince tekrar iğneye dönüşür. Kadın eve döndüğünde işleri kimin yaptığını merak eder ve bunu öğrenmek için bir gün dışarı çıkmış gibi yapıp saklanır. İğne bir kez daha kıza dönüşüp işe koyulduğunda, kadın saklandığı yerden çıkar ve kızı yakalar. Ona, "Sen insan mısın, cin mi, peri mi?" diye sorar. Kız başından geçenleri anlatır ve kadın ona, "Gel benim kızım ol. İşlerimi yapar, yanımda kalırsın. Bir kişiye pişen yemek iki kişiye yeter" der. Kız bu teklifi kabul eder ve birlikte yaşamaya başlarlar (Benek Kaya, 2023: 293).

Masalın bu bölümünde, iğnenin kıza dönüşmesi ve evin işlerini yapması, kızın annelik ve ev içi görevlerin idealize edilmesini çağrıştırır. Burada, ev-anne analojisi yapılarak Nar Tanesi'nin daha önce dış dünyada karşılaştığı ölümcül tehlikelerden sonra evin güvenli bir sığınak olarak

sunulması dikkat çeker. Bettelheim'e göre "ev bilinçdışında vücudunu besin kaynağı olarak sunan iyi anneyi temsil eder" (2019: 207). Bunun yanında masal, dışarının tehlikeli olduğu, kadının ise ev içinde kalması gerektiği mesajını iletir gibi görünmektedir. Bu durum, Freud'un kadınların toplumsal rollerini annelik ve ev içi sorumluluklarla sınırlandırdığı düşüncesini destekler. Freud'a göre kadınlar mesleki özerklik arayışına girmemelidir, iyi bir eş, iyi bir anne olmak kadınlar için yeterlidir. Freud, bu yaklaşımını şekillendirirken kadın fizyolojisini temel alır ve kadın bedeninin fallik modele kıyasla bir kesintiye uğradığını düşünür (Yayla, 2019: 64).

Yaşlı kadın, masalda hem preödipal hem de ödipal özellikler gösteren bir anne figürünü temsil ederken, Nar Tanesi'nin iğne formunda bir nesneye dönüşmesi ve tekrar kıza dönmesi, kadının kendi benliğini bir nesne gibi algılayarak annelik ve ev içi görevler etrafında şekillendirdiği kimliğini yansıtır. Pencere motifi ise Freud'un teorilerinde, insan vücudundaki giriş çıkışları temsil eder (Freud, 2018: 199). Bu bağlamda pencere, hem bireyin dış dünyayla kurduğu bağlantıyı hem de içe dönük bir güvenlik arayışını sembolize eder. Nar Tanesi'nin bu pencerenin kenarında yeniden şekillenmesi, onun dış dünyadan koparak güvenli bir ev ortamında yeniden varlık bulmasını ifade eder. Yaşlı kadının "Bir kişiye pişen yemek iki kişiye yeter" diyerek Nar Tanesi'ni yanına alması, evin üretkenliğini ve kadınlar arasındaki dayanışmayı yücelten bir mesaj taşır. Yaşlı kadının Nar Tanesi'ni sevip onu evlat olarak kabul etmesi ise Fromm'un şu sözleriyle doğrudan ilişkilendirilebilir: "Görünen odur ki anne sevgisinin gerçek başarısı, ananın küçük bebeğe karşı duyduğu sevgide değil, ananın büyüyen çocuğa karşı duyduğu sevgide yatmaktadır" (Fromm, 1985: 56). Nar Tanesi'nin olumlu bir şekilde gelişim göstermesinin temel sebebi, yaşlı kadının ona sevgi dolu bir ortam sunmasıdır. Bu sevgi, Nar Tanesi'nin önceki travmalarını geride bırakmasına, kendini güvende hissetmesine ve bireyselliğini ortaya koymasına olanak sağlamıştır. Fromm'un ifade ettiği gibi sevgi, çocuğun olgunlaşması ve potansiyelini gerçekleştirmesi için en önemli unsurdur.

Bazı masallarda, iyilik perileri sahtekâr ya da kötü karakterlerin etkisini ortadan kaldırarak çocuğun mutluluğunu sağlar (Bettelheim, 2019: 90). Bu bağlamda masaldaki yaşlı kadın, sahtekâr çingene ve üvey annenin haksızlıklarına karşı Nar Tanesi'ne yardım eden adeta bir peri vazifesi görür.

Bir süre sonra paşanın oğlu, her eve bir tay dağıtacağını ve yazın en iyi bakılan tayı seçeceğini duyurur. Kız, yaşlı kadına gidip bir tay istemesini söyler. Kadın, "Taya nasıl bakarız, ot yok, imkân yok," dese de kız, "Sen al getir, ben bakarım," der. Kadın, paşanın adamlarına gidip bir tay ister. Adamlar önce ona güler ve "Sen kendine zor bakıyorsun, taya nasıl bakacaksın?" der. Ancak kadının ısrarı üzerine ahırdaki bakımsız, zayıf bir tayı ona verirler. Bir sabah Nar Tanesi, elini yıkarken sabunu düşürür. Sabunun düştüğü yerden otlar yeşerir ve kısa sürede her yer yemyeşil olur. Kız bu otlarla tayı besler. Zayıf ve bakımsız olan tay, zamanla güzelleşir, tüyleri ışıl ışıl parlar. Kız, yalnızca tayı beslemekle kalmaz, ona dil de öğretir.

Tay, kısa sürede herkesin dikkatini çeken güçlü ve zarif bir ata dönüşür (Benek Kaya, 2023: 294).

Psikanalitik araştırmalar atlarla aşırı ilgilenmenin kız çocuklarının tatmin etmeye çalıştığı pek çok farklı duygusal gereksinimi simgelediğini ortaya çıkarır (Bettelheim, 2019: 76). Nar Tanesi'nin yaşlı kadından bir tay istemesi ve ona bakmayı üstlenmesi, onun olgunlaşmasının ve gelişimini tamamlamış bir birey haline gelmesinin sembolik bir göstergesidir. Taya kendi çocuğu gibi bakmayı istemesi, onun artık yalnızca başkalarından korunmayı bekleyen bir birey olmadığını aynı zamanda koruyup büyütebilecek bir olgunluğa eriştiğini gösterir. At, Türkler için yalnızca bir hayvan değil, dost ve kardeş olarak görülen, insana yakın bir varlıktır (Küçükbasmacı, 2016: 209). Masalda tay, bu anlamın ötesinde evlat olarak görülen bir simgeye dönüşür. Nar Tanesi'nin tayı beslemek ve büyütmek istemesi, onun kadınlığını ve annelik duygusunu ortaya koyar. Tay, Nar Tanesi'nin olgunluğunu, sevgi ve sorumluluk gösterebilme yeteneğini somutlaştırır.

Masalda, sabunun toprağa karışmasıyla otların yeşermesi, sabunun temizleyici ve arındırıcı gücünün doğayı canlandırma kapasitesini simgeler. Bu bağlamda sabun, büyüsel ve sağaltıcı bir işlev üstlenir. Yeşeren otlar, zayıf ve cılız olan tayı besleyerek onu masalın en güzel ve güçlü atına dönüştürür. Böylece, tayın güçlü bir ata dönüşümü, masalda arınma büyüme ve yenilenme temalarının somut bir ifadesi olur. Masalda sabun, arındırıcı ve dönüştürücü gücüyle sütle kurulan besleyici ilişkiyi çağrıştırır. Sabunun toprağa karışarak otları yeşertmesi, bir annenin sütüyle çocuğunu beslemesi gibi, tayın büyümesi ve güçlenmesi için hayat verir. Bu durum, Nar Tanesi'nin annelik duygusunu ve kadınlık kimliğini tamamen benimseyip hayata geçirdiğini simgeler.

Freud'a göre annenin çocukluk dönemindeki tutum ve davranışları, bireyin kişilik yapısını ve psikolojik sağlığını temelden etkiler. Çocuğun erken dönemde duygusal ihtiyaçlarının karşılanması ve güven veren, sevgi dolu bir bağın kurulması, sağlıklı bir kimlik gelişiminin temelini oluşturur. Annenin çocuğa sağladığı bu destek, ilerleyen yıllarda yaşanabilecek duygusal çatışmaları önlemede hayati bir rol oynar (Tekkeli ve Akto, 2022). Ayrıca, anne-çocuk etkileşimindeki yüksek kalite, sadece duygusal değil, aynı zamanda bilişsel gelişim açısından da önemlidir. Araştırmalar, etkili bir anne-çocuk iletişiminin dil gelişimiyle doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir (Yalçın, 2013: 180). Nar Tanesi'nin taya karşı sergilediği sevgi dolu yaklaşım, Freud'un annenin çocuk gelişimindeki rolüne dair vurgularıyla örtüşür. Tayı evladı gibi görerek ona hem fiziksel hem de duygusal anlamda destek sağlaması, aralarında güçlü bir bağ oluşturur. Nar Tanesi'nin bu bağ ile taya dil öğretmesi ise masalda anne-çocuk ilişkisinin sembolik bir yansımasını sunar.

Masalın son bölümünde yaz gelince atlar toplanmaya başlanır ve yaşlı kadına verilen at da geri alınmak istenir. Nar Tanesi, atın yanına giderek ona

talimatlar verir. Kim gelirse gelsin kalkmamasını, yalnızca paşanın karısı geldiğinde ayağa kalkıp onun üzerine pislemesini söyler. Paşanın adamları atı almaya geldiğinde şaşırıp yaşlı kadının bu kadar kötü durumdaki bir tayı nasıl güzelleştirdiğini anlamaya çalışır. Herkes atı ayağa kaldırmaya çalışır ancak at yalnızca paşanın karısı geldiğinde kalkar ve kadının üzerine pisler. Bu olay üzerine paşanın oğlu, atta bir gariplik olduğunu fark eder ve atı takip eder. At bir delikten kaçınca paşanın oğlu peşine düşer ve sonunda Nar Tanesi'ni bulur. Gerçeği öğrenen paşa, çingeneyi evine geri gönderir ve Nar Tanesi ile evlenir. Kırk gün, kırk gece süren düğünle birlikte masal mutlu sonla biter (Benek Kaya, 2023: 294-295).

Freud, dışkı ve para arasında bir özdeşlik ilişkisi kurar ve bunu anal erotizmle ilişkilendirir (Freud, 2018: 375). Bu durumu üreme öncesi *sadistik-anal* dediği evrenin bir tezahürü olarak değerlendirir (Freud, 2012: 82). Anal karakter özellikleri biriktirme, vermeme, cimrilik ve hırs gibi tutumlarla kendini gösterir (Parmaksız, 2023: 80). Bu bağlamda masaldaki çingene karakteri, hırsıyla Nar Tanesi'nin hayatını çalmış, paşanın karısı olarak mal ve mülk elde etmeye odaklanmıştır. Çingene, bu özellikleriyle anal karakterin tipik bir örneğini sergiler. Masallarda hayvanlar, çocuğun alt benliğinin çeşitli unsurlarını ve içsel meselelerini yansıtan sembolik öğelerdir (Parmaksız, 2023: 169). Freud'un yapısal teorisi perspektifinden değerlendirildiğinde at Nar Tanesi'nin egosunu temsil etmektedir. Bu bağlamda Nar Tanesi'nin taya, çingenenin üzerine dışkı atmasını söylemesi, çingenenin hırsla biriktirdiği ve elde etmeye çalıştığı "pislik/para" ile sembolik bir hesaplaşmayı temsil eder. Masalda bu eylem, çingenenin hırsına ve ahlaki yozlaşmasına yönelik bir eleştiri niteliği taşır.

Nar Tanesi ödipal gelişimin zıt yönlerine sembolik bir biçim verir. Çocuk, erken evrelerde hemcins ebeveynin aslında haksız bir şekilde kendi hakkı olan sevgiyi çalarak karşıt cinsiyetteki ebeveynin sevgisini kazandığına inanır. Bu durum, çocuğun hemcins ebeveyni sahtekâr ve haksız bir rakip olarak görmesine neden olur. Ancak zamanla, bu algının gerçekle örtüşmediğini ve hemcins ebeveynin aslında adil bir şekilde bu konumda olduğunu fark etmeye başlar (Bettelheim, 2019: 178-179). Masalda, Oidipus Kompleksi yaşayan Nar Tanesi, üvey annesini babasının sevgisini haksızca çalarak kendisini bu sevgiden mahrum bırakan bir sahtekâr olarak görür. Ancak zamanla bu algısının gerçeklikle örtüşmediğini, üvey annenin babasıyla olan ilişkisinin aslında doğal bir düzenin parçası olduğunu anlamaya başlar. Nar Tanesi, çingene gibi kendisinin de bir noktada annesinin yerini almaya çalıştığını fark eder. Gerçek eşin yerine geçmeye kalkışan Çingene'nin cezalandırılması, çocuğun bu tür yanılsamalardan sıyrılmasını ve daha olgun bir bakış açısına ulaşmasını temsil eder. Bu durum, hak edilmeyen bir rolü üstlenmenin sonuçlarını ve doğal düzenin korunmasının önemini güçlü bir şekilde yansıtır.

Masalın sonunda paşa oğlunun atı takip ederek Nar Tanesi'ni bulması, gerçeği öğrenmesi ve çingeneyi evine göndermesi, Freud'un kuramında yer alan bilinçdışının bastırılmış gerçekleri açığa çıkarma süreciyle

ilişkilendirilebilir. Bu süreç, masalda adaletin sağlanması ve hakikatin ortaya çıkışıyla sembolize edilir. "Masallarda evlilik kadın için hep çok mutlu bir olaymış gibi sunulur" (Sarı ve Ercan, 2008: 82). Bu nedenle Nar Tanesi'nin sonunda paşanın oğlu ile evlenmesi, Freud'un bilinçdışındaki arzuların tatmin edilmesiyle sağlanan psikolojik bütünlük anlayışına benzer bir şekilde değerlendirilebilir. Masalın mutlu sonla bitmesi, Freud'un psikoseksüel gelişim teorilerinde yer alan ödipal çatışmanın çözülmesi ve bireyin sağlıklı bir kimlik geliştirme aşamasına ulaşmasıyla bağdaştırılabilir. Nar Tanesi'nin hak ettiği sevgi ve statüye kavuşması, bireyin bilinçdışı çatışmalarını çözerek içsel bir dengeye ulaşmasını temsil eder. Masal, bu bağlamda adaletin tesis edildiği ve hakikatin zafer kazandığı bir içsel yolculuğun alegorik anlatımı olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Masallar, toplumun bilinçdışı süreçlerini anlamaya olanak tanıyan ve bu süreçlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan sembolik anlatılardır. Psikanalitik inceleme yöntemleri, masalların yalnızca olağanüstü birer öykü olmadığını aynı zamanda insan zihninin derinliklerindeki çatışmaları, arzuları ve korkuları yansıttığını ortaya koyar. Freud ve takipçileri, masallardaki temaları bireyin psikoseksüel gelişimsel süreçleri ve kişilik yapılarıyla ilişkilendirerek bu anlatıların insan doğasına dair güçlü içgörüler barındırdığını savunur. Kahramanların sergilediği davranış kalıpları ve karşılaştıkları zorluklardaki mücadeleleri, psikanalitik teorilerin bireyin içsel yolculuklarını açıklamak için verdiği bilgileri doğrular niteliktedir. Bu bakımdan masalların psikanalitik yönden incelenmesi, bireylerin çocukluk döneminden yetişkinliğe kadar olan psikolojik gelişim süreçlerindeki temel meseleleri anlamak için işlevsel bir olanak sağlar.

Bu çalışmada, *Nar Tanesi* masalı Freud ve takipçilerinin perspektifiyle ele alınmıştır. Masalda preödipal döneme ilişkin sorunları büyük ölçüde aşmış olmasına rağmen regresif eğilimler sergileyen ve temel ödipal çatışmalarla yüzleşmek zorunda olan bir kız çocuğunun hikâyesinin işlendiği görülmüştür. Masal boyunca kahramanın, anneden ayrılışın getirdiği kayıpları, babayla olan ilişkisindeki gerilimleri ve kendini yeniden tanımlama çabalarını derin sembollerle ifade ettiği belirlenmiştir. Çiçekten taya, buluta ve iğneye dönüşüm gibi şekil değiştirme motiflerinin, kahramanın bilinçdışı çatışmalarını ve bireyselleşme yolundaki çabalarını metaforik bir dille aktardığı tespit edilmiştir. Nar Tanesi'nin çingeneye karşı mücadelesinin bilinçdışındaki çatışmaların çözüm sürecini, paşanın oğlu ile evliliğinin ise tatmin ve psikolojik bütünlüğe ulaşma çabasını simgelediği ortaya konulmuştur. Freud'un geliştirdiği teorilerin masalın her bir ögesine ışık tuttuğu ve bireyin kimlik arayışındaki yolculuğunu anlamamıza yardımcı olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak, *Nar Tanesi* masalının psikanalitik çözümlemesi, bireyin bilinçdışı dünyasında preödipal ve ödipal dönemlere dair temel çatışmaların nasıl deneyimlendiğini gözler önüne sermiştir. Kahramanın sergilediği

davranışlar, Freud'un psikoseksüel gelişim evrelerine ve kişilik yapılarına dair öne sürdüğü teorilerle büyük ölçüde uyumlu bir şekilde ilerlemiştir. Bu masal yalnızca bireysel gelişimi değil, aynı zamanda evrensel insan deneyimlerini anlamada bir araç sunmaktadır. Masalların psikanalitik açıdan incelenmesi hem bireysel hem de kolektif bilinçdışına dair derinlemesine bir bakış sağlar ve bu açıdan *Nar Tanesi* masalı, insan doğasının psikolojik meselelerine ışık tutan bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Abraham, K. (2017). *Rüyalar ve mitler. (*çev.: Emine Nur Gökçe), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Benek Kaya, A. (2023). *Gel zaman git zaman derleme masallar.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Bettelheim, B. (2019). *Masalların büyüsü: masalların işlenişi, önemi ve psikanalitik anlamları.* İstanbul: İnkılâp Kitapevi

Bilkan, A. F. (2020). *Masal estetiği.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Budak, S. (2003). *Psikoloji sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Demir, R. (2023). Anadolu masallarında kıskançlık olgusu ve cezaları. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 464-478.

Dorson, M. R. (2011). *Günümüz folklor kuramları.* Ankara: Geleneksel Yayınları.

Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları.* İstanbul: Dönence Yayımları.

Freud, S. (1998). *Ruhçözümlemesine yeni giriş konferansları*. (çev.: Emre Kapkın, Ayşen Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id.* (çev.: Ali Babaoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2012). *Cinsiyet üzerine.* (çev.: Avni Öneş), İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2018). *Psikanalize giriş dersleri.* (çev.: Selçuk Budak), İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, S. (2020). *Totem ve tabu.* (çev.: Zehra Aksu Yılmazer), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Fromm, E. (1985). Sevme sanatı. (çev.: Işıtan Gündüz), İstanbul: Say Yayınları.

Fromm. E. (2024). *Rüyalar masallar mitler sembol dilinin çözümlenmesi.* (çev.: Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten), İstanbul: Say Yayınları.

Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası.* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gezgin, İ. (2007). *Masalların şifresi.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gezgin, D. (2015). *Bitki mitosları.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Graber, G. H. (1998). *Kadın psikolojisi.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Gülerer, S. (2013). Bir genç kız masalının psikanalitik yöntemle incelenmesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* 8 (13), 935-942.

Gürün, O. A. (1991). *Psikoloji sözlüğü.* İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji.* (çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınları.

Karabulut, M. (2022). Freud ve Jung ışığında masal ve psikanaliz. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 756-764.

Korucu, A. (2019). Freudyen ve Jungiyen yaklaşımlarla anne olgusu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(1), 133-143.

Küçükbasmacı, G. (2016). Türk mitolojisinde at. *Türk Mitolojisine Giriş,* (ed.: Fatma Ahsen Turan – Meral Ozan), 207-225, Ankara: Gazi Kitapevi.

Ocak, A. Y. (2003). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özyavuz, S. (2024). Kültür tarihi içinde iğnenin anlamları üzerine bir inceleme. *UHAD/Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi,* 7 (1), 81-99.

Parmaksız, A. (2023). *Freud bana masal anlatsa.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları**.**

Sarı, A. – Ercan, C. A. (2008). *Masalların psikanalizi.* Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Şenocak, E. (2016). Halk anlatı ve inanışlarında mitolojik bir meyve: nar. *Avrasya Uluslarası Araştırmalar Dergisi,* 4 (8), 228-251.

Tekkeli, H. S. - Akto, A. (2022). Sigmund Freud'un görüşlerinin eğitime yansımaları. *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi,* 14 (3), 964-982.

Tunç, E. (2021). Halk hikâyelerinde ataerkil bir ideoloji olarak "namus" ve erkek kimliğinin kurgulanmasında namus düşüncesinin üstlendiği işlevler üzerine. *Avrasya Uluslarası Araştırmalar Dergisi,* 9 (26), 11-33.

Tura, S. M. (2021). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz.* İstanbul: Metis Yayınları.

Türkyılmaz, D. (2018). "Bulut bulut üstüne": Türkülerde bulut kavramının düşündürdükleri. *Gazi Türkiyat,* 23, 137-153.

Yalçın, H. (2013). Anne-çocuk iletişimi eğitiminin etkileri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 179-194.

Yayla, E. (2019). Nardaniye hanım masalı'nın psikanalitik halk bilimi kuramı çerçevesinde inceleme denemesi. *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 57-66.

Extended Summary

Psychoanalytic theory, shaped by Sigmund Freud, provides a framework for understanding the human mind by examining the conscious, subconscious, and unconscious layers. This theory emphasizes the role of childhood experiences and unconscious desires in shaping emotions, thoughts, and behaviors. Folkloric narratives such as myths and fairy tales are viewed in this context as symbolic expressions of unconscious conflicts and desires.

This study presents a psychoanalytic examination of the Turkish folk narrative *The Pomegranate Tale*. The tale offers a rich ground for exploring unconscious desires, conflicts, and the journey of individuation through its symbolic language. By analyzing motifs such as transformation into various forms, this research aims to uncover the psychological layers of the narrative and its reflections of Oedipal and pre-Oedipal conflicts. The study seeks to answer the following research questions:

1. How does *The Pomegranate Tale* symbolically reflect unconscious desires and psychological conflicts?
2. What role does psychoanalytic theory play in explaining the symbolic motifs within the narrative?

3. What insights does the tale provide into Freud's psychosexual development stages and personality structure?

This study is based on the psychoanalytic theory pioneered by Freud and developed by his followers. Previous research on folklore and psychoanalysis highlights that myths and fairy tales function as symbolic representations of unconscious psychological processes. Researchers have explored the role of archetypes, symbolic motifs, and narrative structures in expressing deep emotions and conflicts.

While there has been extensive research on the psychoanalytic interpretation of Western fairy tales, studies focusing on Turkish folk narratives in this context are limited. By providing a detailed analysis of the psychological dimensions of a Turkish tale, this study contributes to filling this gap. It offers a new perspective on the intersection of Turkish folk tales and psychoanalytic theory, enriching the existing body of knowledge.

This study employs a qualitative research design utilizing a textual analysis approach grounded in psychoanalytic theory. The primary source for analysis is *The Pomegranate Tale*, selected from Ayşe Benek Kaya's collection *Gel Zaman Git Zaman Derleme Masallar*. The narrative is analyzed through the lens of Freud's concepts such as psychosexual development stages and personality structure (id, ego, and superego).

Key symbolic motifs in the tale, including transformation, the stepmother, the gypsy, the colt, and the soap, are analyzed to uncover their psychological significance. The research focuses on the narrative structure and symbolic language of the tale to identify underlying unconscious conflicts and their resolutions. Scholarly interpretations of Freud's theories and relevant literature are also incorporated into the analysis process.

The analysis reveals that *The Pomegranate Tale* contains symbolic representations of unconscious desires and conflicts. The protagonist's journey reflects a search for identity and the emergence of repressed emotions, symbolized by transformation motifs such as becoming a flower, a colt, or a needle. These transformations are interpreted as indicators of Oedipal and pre-Oedipal struggles.

In the tale, the stepmother is perceived as a rival who occupies the father's affection, representing the protagonist's sense of displacement. Similarly, the gypsy symbolizes the consequences of assuming roles that do not belong to her, disrupting the natural order. These motifs align with Freud's interpretation of symbolic narratives as expressions of unconscious conflicts and attempts at resolution.

The findings demonstrate that the tale serves as a significant tool for understanding the process of individuation and the resolution of psychosexual conflicts. The symbolic language of the narrative acts as a reflection of the unconscious, providing insights into the relationship between cultural narratives and universal psychological themes.

This study illustrates the applicability of psychoanalytic theory to Turkish folklore, offering a framework for understanding how cultural narratives reflect and shape psychological processes. The analysis of *The Pomegranate Tale*provides new interpretations in the fields of folklore studies and psychoanalytic theory, revealing deeper meanings embedded in the symbolic language of traditional stories. The research highlights the value of integrating psychological and cultural approaches to uncover the profound meanings within traditional tales.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*
Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.07.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 20.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1732076
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1383-1406.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÂŞIK EDEBİYATININ GÜNCEL DURUMUNUN AKADEMİK LİTERATÜR ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRMESİ

◆

THE EVALUATION OF CURRENT STATE OF MINSTRELSY THROUGH ACADEMIC LITERATURE

Sibel KARADENİZ YAĞMUR*

ÖZ: Bu çalışma, âşıklık geleneğinin günümüzdeki durumunu akademik yayınlar, tez çalışmaları ve kütüphane koleksiyonları çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, 2000–2025 yılları arasında âşık edebiyatı üzerine yapılan akademik üretim niceliksel ve niteliksel olarak incelenmiş; Google Akademik, Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi ve Şahinbey Millet Kütüphanesi katalog taramaları temel kaynak olarak kullanılmıştır. Google Akademik taramasında, "âşık edebiyatı" anahtar sözcüğüyle yapılan sorgularda 550 Âşık edebiyatı konulu makaleye rastlanmış ve bu makalelerin 370 adetinin son 5 yıl içinde yazıldığı görülmüştür. YÖK Tez Merkezi'nde 2000–2025 yılları arasında âşık edebiyatı üzerine toplam 155 yüksek lisans ve doktora tezi tespit edilmiştir. Bu tezlerin en yoğun şekilde üretildiği yıl 2019 olup bu yılda 24 tez hazırlanmıştır. Ancak 2020 sonrası dönemde tez üretiminde belirgin bir düşüş yaşandığı saptanmıştır. Ayrıca, aynı dönem içinde halk edebiyatı başlığı altında yapılan 1631 tez çalışmasında "destan" konulu 788, "folklor" konulu 896 tez bulunurken, âşık edebiyatı sadece 156 tezle sınırlı kalmıştır. Bu veriler, âşık edebiyatının halk edebiyatı içindeki ağırlığının giderek azaldığını göstermektedir. Şahinbey Millet Kütüphanesi verilerine göre 2000–2023 yılları arasında 178 halk edebiyatı konulu kitap içinde âşık edebiyatı üzerine yalnızca 16 kitap yayımlandığı tespit edilmiştir. Bu kitaplar çoğunlukla bireysel âşıklar üzerine biyografik-monografik nitelikte olup, geleneğin bütününü ele alan kapsamlı çalışmalara nadiren rastlanmıştır. Halk Edebiyatı alanlarında destan konulu (40 eser) ve inceleme konulu kitapların (50 eser) daha fazla yazıldığı görülmüştür. Âşık edebiyatı konulu kitap sayısının diğer alanlara göre az olduğu görülmüştür. Çalışmanın nitel bulguları ise âşıklık geleneğinin yaşamsal sorunlarla karşı karşıya olduğunu ortaya koymaktadır. Sözlü kültürü besleyen unsurların zayıfladığı, usta-çırak ilişkisinin çözülmeye başladığı, icra mekânlarının (kahvehane, köy odası, düğün) işlevini kaybettiği ve geleneğin günümüzde gücünün azalmış olduğu anlaşılmaktadır. Medya ve dijital platformlar, âşıklık geleneğini yaşatmak yerine mevcut ürünleri tüketen bir araca dönüşmektedir. Sonuç olarak bu çalışma; âşık edebiyatının akademik, kurumsal ve kültürel düzeyde yaşadığı gerilemeye dikkat çekmekte; geleneğin yaşatılması için yeni eğitim modellerine, kamu politikalarına ve kültürel teşviklere ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır. Âşıklık geleneği, yalnızca bireysel hatıralarda değil, bilimsel araştırmalarda ve kamusal mekânlarda da varlık gösterebildiği sürece kültürel sürekliliğini koruyabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Edebiyatı, Âşıklık Geleneği, Halk Edebiyatı. Akademik Literatür, Google Akademik

*Dr.Öğr.Üyesi-Gaziantep Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Gaziantep- sibelkaryag@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-5226-2112)

This article was checked by Turnitin.

ABSTRACT: *This study seeks to assess the contemporary status of the minstrelsy tradition by examining its representation in academic publications, graduate theses, and institutional library collections. The research analyzes the academic output on minstrelsy literature between 2000 and 2025 using data from Google Scholar, the Council of Higher Education Thesis Center (YÖK), and the Şahinbey National Library catalog. A Google Scholar keyword search for "minstrelsy literature" revealed a total of 550 related articles, with 370 published in the last five years. According to YÖK Thesis Center records, 155 master's and doctoral theses were produced on minstrel (âşık) literature from 2000 to 2025, with the highest number (24 theses) in 2019. However, the number of theses has notably declined since 2020. Among 1631 theses related to folk literature in the same period, 788 focused on epics and 896 on folklore, while only 156 addressed minstrelsy literature—indicating its decreasing prominence within folk literature studies. According to the Şahinbey National Library data, it was determined that only 16 books were published on âşık literature among 178 books on folk literature between 2000 and 2023. These books were mostly biographical-monographic on individual âşıks, and comprehensive studies that addressed the tradition as a whole were rare. It was observed that more books were written on the subject of epics (40 works) and on the subject of folk literature studies (50 works). It was observed that the number of books on âşık literature was low compared to other fields. Qualitative findings reveal that the âşıklık tradition faces existential challenges. The oral tradition that nourishes it has weakened; master-apprentice relationships have eroded; performance venues such as coffeehouses, village rooms, and weddings have lost their function. Although digital media offers partial visibility, it often transforms the tradition into a consumer product rather than a living cultural form. Moreover, digital spaces fail to replicate the educational role of traditional venues. In conclusion, this study highlights the diminishing academic, institutional, and cultural presence of âşık (minstrel) literature. It emphasizes the urgent need for new educational models, public policies, and cultural incentives to sustain the tradition. The âşıklık tradition can only preserve its cultural continuity if it maintains its presence not only in individual memory but also in scientific research and public spaces.*

Keywords: *Minstrel Literature, Tradition of Minstrelsy, Folk Literature, Academic Literature, Google Scholar*

Giriş

Âşık edebiyatı, sözlü kültür geleneği içinde yüzyıllar boyunca şekillenmiş; halkın duygu, düşünce ve dünya görüşünü yansıtan önemli bir edebi oluşum olarak varlığını sürdürmüştür.

Doktora tezi (Karadeniz, 2016) danışman hocam Prof. Dr. Ensar Aslan (Aslan, 2007), âşık edebiyatının tarihsel gelişimiyle ilgili şu değerlendirmelerde bulunmuştur: Klasik İslam kültürü, 15. yüzyıldan itibaren toplumun çeşitli katmanlarında belirleyici bir etki göstermeye başlamıştır. Bu dönemde tekke ve medreselerde İslami düşünceyle şekillenen mutasavvıf şairler, kendilerini ilahi aşkla yanıp tutuşan, Tanrı'ya gönülden bağlı kişiler olarak tanımlamışlardır. Bu anlayışın bir yansıması olarak, zamanla bu şairlere "âşık" unvanı verilmiş ve "âşık" kavramı tasavvufi şiirin önemli bir kimliği hâline gelmiştir. Daha sonra kahramanlık başta olmak üzere çeşitli konularda saz çalıp türkü söyleyen halk sanatçıları da 'âşık' olarak adlandırılmaya başlandı. On altıncı yüzyıldan itibaren âşık edebiyatının toplumun geniş kesimlerinde ve askerî çevrelerde yaygınlık kazandığı ve bu sayede önemli ölçüde geliştiği görülmektedir. 20. yüzyılda ise bu gelenek, dilini ve anlayışını yenileyerek millî edebiyat ve modern şiir

anlayışına yaklaşmıştır. Aynı dönemde şehir, kasaba ve köylerde halk şiirinin güçlü temsilcileri yetişmiştir. Karacaoğlan, Âşık Ömer, Gevherî, Pir Sultan Abdal ve Ercişli Emrah gibi saz şairleri bu dönemin önde gelen isimlerindendir. Ayrıca Dadaloğlu, Gündeşlioğlu ve Deli Boran gibi göçebe ya da yarı göçebe aşiret yaşamından gelen âşıkların coşkulu deyişleri dikkat çeker (URL-1).

Âşık edebiyatı, tarihsel süreçte Türk halk kültürünün taşıyıcı unsurlarından biri olmuş; saz eşliğinde şiir söyleyen, halkın diliyle konuşan, toplumsal olaylara duyarlılık gösteren âşıklar aracılığıyla hem kültürel hafızayı hem de halk edebiyatının canlı damarını oluşturmuştur.

Yüzyıllar boyunca türkülü halk hikâyelerinin yapıcısı ve anlatıcısı olan âşıklar, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan sosyo-kültürel dönüşümler, modernleşme, kentleşme, kitlesel iletişim araçlarının yaygınlaşması ve dijitalleşme gibi etkenlerle birlikte hem biçimsel hem de işlevsel olarak dönüşüm geçirmiştir.

Bu çalışmanın amacı, âşık edebiyatının 2000 sonrası dönemdeki güncel durumunu, bu alanda yapılmış akademik çalışmalar (makaleler, tezler ve kitaplar) üzerinden değerlendirmektir. Literatür merkezli bu değerlendirme, âşıklık geleneğine yönelik akademik yaklaşımların yönünü ortaya koymayı ve halk edebiyatının diğer türleri olan destan, halk hikâyesi, masal, efsane–mitoloji, bilmece, deyim, tekerleme, fıkra, ninni, folklor ve ağıt gibi alanlarda yapılan çalışmalar içindeki yerini belirlemeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda, son çeyrek asırda âşık edebiyatı üzerine yapılmış nitelikli akademik çalışmalardan hareketle hem mevcut durumun bir panoraması sunulacak hem de geleceğe yönelik değerlendirmelerde bulunulacaktır.

Materyal ve Metot

Bu çalışmada, âşık edebiyatının güncel konumunu değerlendirmek amacıyla 2000–2025 yılları arasında yayımlanmış akademik yayınlar ve basılı eserler taranarak sistematik bir içerik analizi yapılmıştır.

Araştırma kapsamında üç temel kaynak kullanılmıştır: Google Akademik arama motoru üzerinden "*halk edebiyatı*" anahtar kelimesiyle 2000–2025 yılları arasında yayımlanmış makaleler incelenmiştir. Ulusal Tez Merkezi veri tabanında, aynı yıllar arasında tamamlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri taranmış; yalnızca "*halk edebiyatı*" temalı tezler değerlendirme kapsamına alınmıştır. Şahinbey Millet Kütüphanesi katalog sistemi üzerinden "halk edebiyatı" anahtar kelimesiyle yapılmış aramalarla, 2000 sonrası yayımlanmış basılı kitaplar belirlenmiş ve içerikleri analiz edilmiştir.

Toplanan makale, tez ve kitaplar içeriklerine göre, âşık edebiyatı, destan, halk hikâyesi, masal, efsane – mitoloji, deyim – atasözleri, bilmece ve tekerlemeler, fıkralar, ninniler, folklor – halk kültürü çalışmaları, inceleme ve çözümleme çalışmaları, ağıtlar, anılar – halk anlatıları alt başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Bu başlıklar çerçevesinde her bir

akademik yayın, konu içeriğine, türüne ve halk edebiyatı içindeki yerine göre değerlendirilmiştir. Özellikle âşık edebiyatı konulu çalışmalar, diğer halk edebiyatı türlerine dair yayınlarla niceliksel ve niteliksel olarak karşılaştırılmıştır.

Araştırmanın amacı, âşık edebiyatı üzerine yapılan akademik üretimin son çeyrek asırda ne yönde seyrettiğini, halk edebiyatının diğer alanlarıyla kıyaslandığında hangi düzeyde ilgi gördüğünü ve güncel akademik yönelimler içerisindeki yerini ortaya koymaktır. Bu kapsamlı tarama ve sınıflandırma sayesinde, âşık edebiyatının günümüzdeki akademik konumu hem yayın sıklığı hem de tematik çeşitlilik açısından değerlendirilmiş; çalışmanın sonuç bölümünde bu durumun olası nedenleri üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur.

Bulgular ve Tartışmalar

Google Akademik veri tabanında 2000–2025 yılları arasında "*halk edebiyatı*" anahtar sözcüğü ile yapılan taramalarda toplam 1072 makale tespit edilmiştir. Diğer anahtar sözcüklere göre elde edilen makale sayıları şu şekildedir: Âşık edebiyatı 550; destan 406; halk edebiyatı hikâye 255; halk edebiyatı efsane 105; halk edebiyatı mitoloji 131; halk edebiyatı çocuk masalı 81; halk edebiyatı bilmeceler 42; halk edebiyatı deyişler 21; halk edebiyatı tekerlemeler 17; halk edebiyatı fıkralar 50; halk edebiyatı ninni 19; halk edebiyatı folklor 290; halk edebiyatı ağıt 35 (Tablo 1).

	2000-2019	2020-2025	2000-2025 toplam
Halk Edebiyatı	313	759	1072
Âşık edebiyatı	180	370	550
Destan	140	266	406
Halk edebiyatı hikaye	93	255	348
Halk edebiyatı folklor	85	246	331
Halk edebiyatı mitoloji	54	131	185
Halk edebiyatı efsane	37	105	142
Halk edebiyatı çocuk masalı	21	81	102
Halk edebiyatı fıkra	17	50	67
Halk edebiyatı bilmeceler	19	42	52
Halk edebiyatı deyişler	6	21	27
Halk edebiyatı tekerlemeler	10	17	27
Halk edebiyatı ninni	10	19	29
Halk edebiyatı ağıt	14	35	49

Tablo 1. 2000–2025 Yılları Arasında Google Akademik Üzerinden "Halk Edebiyatı" ile İlgili Anahtar Sözcükler ile Yapılan Makale Taramaları

Âşık edebiyatı konulu 550 makalenin yıllara göre dağılımı ise şu şekildedir: 2020–2025, 370 makale; 2015–2019, 125 makale; 2010–2014, 39 makale; 2005–2009, 9 makale; 2000–2004, 7 makale. Bu dağılım, söz konusu yayınların çok büyük bir kısmının (yaklaşık %67'sinin) son beş yıl içinde yapıldığını göstermektedir. Bu artışın sebeplerinden birisi

Yükseköğretim Kurulu tarafından akademik yükselme süreçlerinde TR Dizin kapsamındaki dergilerde yayın yapma zorunluluğu getirilmesi ve bu tür yayınlara verilen puanların diğer yayınlara kıyasla daha yüksek olması gösterilebilir. Bu durum, araştırmacıların son yıllarda bu alana yönelmelerinde etkili olmuş olabilir.

Benzer şekilde, destan konulu 406 yayının 266'sı (yaklaşık %65'i) 2020–2025 döneminde yayımlanmıştır. Halk edebiyatı folklor alanında tespit edilen 331 makalenin 246'sı yine bu son beş yıllık dönemde yayımlanmıştır. Halk edebiyatı efsane konulu 142 çalışmanın 105'i, mitoloji içerikli 185 yayının ise 131'i aynı döneme aittir. Bu veriler, halk edebiyatına yönelik akademik ilginin özellikle 2020 sonrası anlamlı bir şekilde arttığını ortaya koymaktadır.

2000-2023 yılları arasında dijital ortamda kütüphane kayılarından bulunan halk edebiyatı alanındaki 178 kitap incelenmiştir. Bu kitaplar şu kategorilere ayrılmıştır: 40 destan (32 Türk destanı, 8 Altay, Kafkas, Uygur, Kırgız, Özbek destanı); 10 efsane ve mitoloji; 24 hikâye; 10 çocuk masalı; 13 deyişler, bilmeceler, tekerlemeler, fıkralar, ninni; 12 folklor; 50 inceleme; 16 Âşık edebiyatı; 1 anı; ve 2 ağıt. Bu sınıflandırmaya göre "İnceleme" konulu kitaplar 50 sayı ile en fazla yazılan eser kategorisini oluşturmaktadır. Bunu 40 sayı ile "Destanlar" konulu kitaplar izlemektedir. Hikâye ve Âşık edebiyatı kitapları ise nispeten daha az sayıda kalmaktadır. Âşık edebiyatı ile ilgili yazılan kitap sayısının 16 olduğu görülmüştür. Tüm kitaplar arasında Dede Korkut ile ilgili 21 eser yer almakta olup, bu konu en sık kitap yazılan başlık olarak öne çıkmaktadır. İkinci sırada ise 7 defa kitaplaştırılan Kerem ile Aslı hikâyesi yer almaktadır.

Kitaplar; yazar, yayın yılı ve yayınevi bilgileriyle birlikte tasnif edilmiştir. Eserler; Türk destanları, Altay-Kafkas-Uygur-Kırgız-Özbek destanları, hikâyeler, çocuk masalları, efsane ve mitoloji, deyişler ve fıkralar, folklor çalışmaları, incelemeler, Âşık edebiyatı, anı ve ağıtlar başlıkları altında ayrıntılı biçimde listelenmiştir. Bu tasnif, halk edebiyatının hangi alanlarının daha çok yayına konu olduğunu ortaya koymakla birlikte; Dede Korkut ve destan anlatılarının hem akademik hem popüler yazında önemli bir yer tuttuğunu da gözler önüne sermektedir.

Bu dönemde tespit edilen kitaplar; yazarları, yayımlandıkları yıl ve yayınevleri dikkate alınarak tasnif edilmiştir. Türk destanları konusunu ele alan bu eserler aşağıda listelenmiştir:

Destan alanında yapılan yayınlar arasında şu önemli eserler yer almaktadır: *101 Türk Efsanesi* (Saim, Sakaoğlu, 2021), *Anadolu Efsaneleri* (Sevtap Yazar, 2020), *Boğaç Han: Dede Korkut Hikâyeleri 1* (İbrahim Taşkıran, 2021), *Bozoğlan Destanı: İnceleme, Metin ve Dizin* (Hülya Arslan Erol, 2008), *Dânişmend Gazi Destanı* (Mehmet Sert ve Bekir Biçer, 2007), *Dede Korkut* (Adnan Binyazar, 2023), *Dede Korkut: Günümüz Türkçesiyle* (Köksal Aydın, 2018), *Dede Korkut: Tıpkıbasım - Arap Harfli Metin, Çeviri Yazı, Günümüz Türkçesi* (Ali Rıza Tosun, 2021), *Dede Korkut Hikâyeleri* (Ali

Kurt, 2005), *Dede Korkut Hikâyeleri: Kitab-ı Dedem Korkut* (Ayşegül Çakan, 2022), *Dede Korkut Kitabı* (Özcan Tabaklar ve Feryal Korkmaz, 2018), *Dede Korkut Kitabı: Transkripsiyon, İnceleme, Sözlük* (Bekir Sami Özsoy, 2018), *Dede Korkut Kitabı'nın Poetikasına Giriş: Şafak Varyantı* (Kamal Abdula, 2020), *Dede Korkut Okumaları* (Ramazan Korkmaz, 2016), *Dede Korkut'un Paltosu: Bamsı Beyrek Boyu* (Abdulkadir Emeksiz, 2016), *Dedem Korkut Kitabı Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme (1916–2013)* (Salahaddin Bekki, 2015), *Deli Dumrul: Dede Korkut Hikâyeleri 2* (H. İbrahim Taşkıran, 2021), *Erzurum Efsaneleri* (B Seyidoğlu, 1. Basım, 2016), *Fables choisies de Dede Korkut* (Demet Küçük, 2015), *İslamiyet Öncesi Türk Destanları: İncelemeler - Metinler* (Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz, 2022), *Kitab-ı Dede Korkut: Güncel Okumalar* (Yüksel Özden, 2020), *Şirvan Şah ve Şema'il Banu Hikâyesi* (Gülhan Atnur, 2021), *Köroğlu Destanı'nın Harmandeli Kolu Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma* (Halil İbrahim Şahin, 2013), *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut* (Kamal Abdulla, 2019), *Muhammed Hanefi Cenkleri* (Mustafa Kirenci, 2020), *Müseyyeb Gazi Destanı* (Necati Demir, 2007), *Oğuz Kağan Destanı: Türk Destanları* (Ahmet Çelik, 2021), *Şor Kahramanlık Destanları* (Metin Ergun, 2006), *Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar* (Naciye Ata Yıldız, 2015), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği* (Özkul Çobanoğlu, 2023), *Türk Halk Anlatılarında Kahraman Yardımcıları* (Adem Balkaya, 2017) ve *Türk'ün Destanı: Hakanname* (Mustafa Kaya, 2004).

Altay, Kafkas, Uygur, Kırgız ve Özbek destanlarıyla ilgili yayımlanmış başlıca eserler aşağıda sunulmuştur. Bu kültür coğrafyalarına ait epik anlatılar üzerine yapılan çalışmalar, hem sözlü geleneklerin korunmasına hem de karşılaştırmalı edebiyat alanına önemli katkılar sunmaktadır. Bu kapsamda öne çıkan bazı eserler şunlardır: *Altay Destanı: Maaday-Kara* (Emine Gürsoy Naskali, 2021), *Başlangıçtan Günümüze: Türk Destanları* (Bilgehan Atsız Gökdağ, 2021), *Hakas Destancılık Geleneği ve Ay Huucın* (Pervin Ergun, 2010), *Kafkas Halk Destanları: Karaçay ve Malkarların Nart Destanları* (anonim, Tanzilia Hadjieva, 2022), *Kırgız Destanları XIV: Coodarbeşim Destanı* (Cıldız, Alimova 2017), *Özbek Destanları 6: Dalli* (Ergaş Cumanbulbuloğlı, 2017) ve *Sakha Kahramanlık Destanı: Ehe Khara Atlı Eles Bootur* (Metin Ergun ve Tit Zakharov, 2017).

Halk Hikâyeleriyle İlgili Eserler. Bu alanda yapılan çalışmalar, gerek klasik halk hikâyelerinin derlenmesi ve transkripsiyonu, gerekse edebi çözümleme ve karşılaştırmalı incelemeler yoluyla Türk sözlü kültür mirasının belgelenmesine ve yorumlanmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu kapsamda yayımlanmış başlıca eserler şunlardır: *Açık Kitap: Dede Korkut* (Kamran Aliyev, 2018), *Dede Korkut Hikâyeleri* (Salih Mehmet Açın, 2023), *Dede Korkut Hikâyeleri* (Osman Koca, 2021), *Dede Korkut Öyküleri* (Hasan Yiğit, 2021), *Dede Korkut hikayeleri* (Şükran Terzioğlu, 2020), *Elif ile Mahmut Hikâyesi: İnceleme - Metin* (İbrahim Gümüş, 2019), *Ferhat ile Şirin: Mukayeseli Bir Araştırma* (Metin Özarslan, 2019), *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (Pertev Naili Boratav, 2020, İlk Baskı ; Milli Eğitim Basımevi, 1946), *Cahan ile Abdullah Hikâyesi Üzerine Bir*

Araştırma (M. Abdulbasit Sezer, 2018), *Horasan Türklerinden Masallar ve Halk Hikâyeleri* (Sultan Tulu, 2009), *Kerem ile Aslı* (Tamer Erdoğan, 2018), *Kerem ile Aslı* (Hasan Selim Hacıoğlu, 2018); *Kerem ile Aslı* (Osman Koca, 2017), *Kerem ile Aslı* (Hasan Yiğit, 2021), *Kerem ile Aslı* (Mehmet Kanar, 2016), *Kerem ile Aslı Hikâyesi: Araştırma - İnceleme* (Şükrü Elçin, 2017), *Melikşâh ile Güllühan Hikâyesi: İnceleme - Metinler* (Eyüp Akman, 2013), *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzade Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi* (Pakize Pervin Aytaç, 2011), *Şehzade Kerem ile Aslı Han: Giriş, Transkripsiyon, Çeviri, Notlar ve Sözlük* (Sultan Tulu, 2009), *Tahir ile Zühre* (Zühre Değirmenci-Saliha Yavaş, 2020), *Tıfli Hikâyeleri* (David Selim Sayers, 2013), *Tutiname* (Esad Sarmusak, 2014), *Türk Edebiyatının İlk Yûsuf ve Züleyhâ Hikâyesi: Ali'nin Kıssa-yı Yûsuf'u* (Ali Cin, 2011), *Türkülü Aşk Hikâyeleri: Bir Gösterim Olarak* (İlhan Başgöz, 2012) ve *Uygur Harfli Rızvan Şah ile Ruh-Afza Hikâyesi* (Ceval, Kaya, 2014)..

Çocuk Masalı Alanında Tespit Edilen Eserler. Çocuk edebiyatı ve masal araştırmaları kapsamında değerlendirilen bu eserler, hem geleneksel halk anlatılarını çocuklara aktarma işlevi görmekte hem de masal estetiği, yapısı ve kültürel kaynakları üzerine akademik yaklaşımlar içermektedir. Bu bağlamda tespit edilen önemli çalışmalar şunlardır: *Dünya Halklarından Hayvan Masalları 2* (Tarık Demirkan, 2023), *Dünya Halklarından Hayvan Masalları 1* (Tarık Demirkan, 2016), *Kediler Padişahı* (Tahir Alangu, 2023), *Keloğlan Masalları* (Tahir Alangu, 2023), *Masal Araştırmaları 1* (Saim Sakaoğlu, 2021), *Masal Araştırmaları 2* (Saim Sakaoğlu, 2018), *Masal Estetiği* (Ali Fuat Bilkan, 2020), *Masal Masal İçinde* (Ahmet Ümit, 2022) ve ve anonim olarak masal geleneği dışında bir eser *Olmayan Ülke* (Ahmet Ümit, 2023).

Efsane ve Mitoloji Alanında Tespit Edilen Eserler. Bu alandaki çalışmalar; Anadolu ve dünya mitolojileri, yerel efsaneler, halk inançları ve anlatı türleri üzerine kuramsal ve metinsel incelemeler sunmakta olup halk bilimi ve edebiyat araştırmalarına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu kapsamda öne çıkan eserler aşağıda sıralanmıştır: *101 Türk Efsanesi* (Saim Sakaoğlu, 2021), *Anadolu Efsaneleri* (Sevtap Yazar, 2020), *101 Anadolu Efsanesi* (Sakaoğlu, 2020), *101 Dünya Efsanesi* (Saim Sakaoğlu, 2023), *Anadolu Efsaneleri* (Yalvaç Ural, 2023), *Bayat ve Afyonkarahisar Çevresi Söylenceleri* (Mehmet Aydın, 2013), *Efsane ve Motifleri Üzerine* (Ali Berat Alptekin, 2018), *Halk Edebiyatı Anlatı Türleri: Fıkra-Masal-Halk Hikâyeleri-Mitoloji-Efsane* (Hayrettin Rayman, 2010), *Klasik Mitler* (Jenny March, 2018, Türkçeye çeviren Semih Lim, eserin Türkçe çeviri ilk baskı yılı 2014), *Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller* (Bilge Seyidoğlu, 2021), *Simurg'un Kanadı: Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri* (Alpay Tekin, 2022) ve *Taş Bebek: Anadolu Efsaneleri* (İsmail Bilgin, 2021).

Deyişler, Bilmeceler, Tekerlemeler, Fıkralar ve Ninniler Alanında Tespit Edilen Eserler. Bu çalışmalar, halk edebiyatının sözlü anlatım biçimlerine odaklanmakta ve özellikle yerel söyleyişler, mizah unsurları, anonim şiirsel formlar ile çocuk folkloru gibi alanlarda derleme ve

incelemeler sunmaktadır. Aşağıda, bu alanda yayımlanmış önemli eserler sıralanmıştır:; *Anlat Trabzon (Masallar, Yaşamdan Kesitler, Deyişler, Tekerlemeler, Dualar ve Bilmeceler)* (Esin Üçüncüoğlu, 2017), *Bilmeceler* (Hasan Yiğit, 2021), *Deyimlerin Kısa Hikâyeleri* (Ahmet Turan Sinan, 2019), *Gaziantep Mani, Ninni, Fıkra ve Tandır Hikâyeleri* (Sakine Hakkoymaz, 2017), *Türk Bilmecelerinin Şiirsel Yapısı* (Hatice İçel, 2010), *Türk Edebiyatında Bektaşi Fıkraları* (Dursun Yıldırım, 2016), *Türk Edebiyatında Deyimler* (Kolektif, 2017), *Türk Fıkra Kültürü: Tanım - Tahlil - Yöntem* (Kürşat Öncül ve Songül Çek, 2017), *Türk Mahalli Fıkra Tipleri Üzerine Araştırmalar* (Saim Sakaoğlu, 2023), *Türk Manilerden Seçmeler* (Ali Berat Alptekin, 2013), *Türk Manilerinden Seçmeler: Mani Kitabın Açtım* (N. Ahmet Özalp, 2006) ve *Anadolu'dan Türk Ninnileri* (Necati Demir, 2018) yer almaktadır.

Folklor Alanında Tespit Edilen Eserler. Türk folkloru üzerine yapılan bu çalışmalar; halk inançları, anlatı türleri, edebiyat-folklor ilişkisi, ritüeller, semboller ve sözlü kültür unsurlarını disiplinlerarası bakış açılarıyla ele almaktadır. Bu kapsamda öne çıkan yayınlar şunlardır: *100 Soruda Türk Folkloru: İnançlar, Töre ve Törenler, Oyunlar* (Pertev Naili Boratav, 2020, ilk basım yılı 1973.), *Dede Korkut Öyküleri* (Hasan Yiğit, 2021), *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Anlatısının Ayna Metaforuyla Okunması: İnsanoğlunun Ejderhası* (Fevziye Deli Alsaç, 2022), *Folklor ve Edebiyat I* (Pertev Naili Boratav, 2017), *Folklor ve Edebiyat: Halk Edebiyatını Tenkit* (Pakize Pervin Aytaç, 2010), *Folklor ve Edebiyat II* (Pertev Naili Boratav, 2017), *Folklor ve Metinlerarasılık* (Kubilay Aktulum, 2022), *Halk Bilimi: El Kitabı* (Mehmet Açа, 2021), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* (Ali Berat Alptekin, 2021), *Saz Şiirinin Kadroları* (M. Kaya Bilgegil, 2021), *Sözlü Edebiyat Gözlemleri [Bütün Eserleri; 9]* (Pertev Naili Boratav, 2021), *Sözlü Tarih-Folklor İlişkisi: Baraklar Örneği - Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Denemesi* (Ruhi Ersoy, 2009) ve *Türk Halk Kültüründe Rüya* (Mehmet Surur Çelepi, 2017).

Halk Edebiyatı Üzerine Yazılmış İnceleme Türündeki Seçkin Eserler. Halk edebiyatının çeşitli alanlarını konu edinen akademik ve popüler eserler, tür, içerik ve yöntem açısından oldukça geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Aşağıda yer alan çalışmalar, halk edebiyatının temel kaynaklarına, biçimsel özelliklerine, tarihsel gelişimine ve kültürel izdüşümlerine dair önemli katkılar sunmaktadır: *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* (Pertev Naili Boratav, 2019), *Anadolu'dan Kıbrıs'a Halk Kültürü Köprüsü* (Ali Berat Alptekin, 2017), *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nazmı: Edebiyat Tarihi / Metinler* (Erman Artun, 2015), *Ansiklopedik Halkbilim / Halk Edebiyatı Sözlüğü* (Erman Artun, 2014), *Aşk ve Kahramanlık Konulu Türk Halk Hikâyelerinde: Düşman Tipi* (Mehmet Özdemir, 2019), *Battal Gazi: Tarihi - Edebi - Menkıbevi Kişiliği* (Ahmet Güzel, 2012), *Bayburtlu Zihni* (Saim Sakaoğlu, 2016), *Bir Başkadır Bizim Eller: Hatırlar, Gözlemler* (Ömer Osman Erendoruk, 2007), *Folklor ve Edebiyat II* (Pertev Naili Boratav, 2017), *Geyik Kitabı* (Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir, 2013), *Gökyüzü Mavi Kaldı: Halk Edebiyatı Seçkisi* (Sabahattin Eyuboğlu ve Kemal Yaşar, 2022), *Hacı*

Bektaş Veli El Kitabı (Abdurrahman Güzel, 2018), *Halk Bilimi Araştırmaları* (Ali Berat Alptekin, 2015), *Halk Bilimi araştırmaları* (Sezer, M. Abdulbasit, 2021), *Türk Halk Edebiyatına Giriş: Edebiyat Tarihi / Metinler* (Erman Artun, 2011), *Halk Edebiyatına Giriş* (Şükrü Elçin, 2020), *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu: Âşık Veysel* (Salahaddin Bekki, 2021), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam* (M. Öcal Oğuz, 2019), *Halk Şiirinde Türkü* (Ali Yakıcı, 2013), *Halk Şiirinden Seçmeler* (Saim Sakaoğlu, 2018), *Halk Edebiyatı Araştırmaları* (Nurettin Albayrak, 2012), *Halk Edebiyatı Dersleri* (Pertev Naili Boratav, 2015), *Hüsne Mağrur Olma* (Hayrettin İvgin, 2005), *Kumuk Halk Anlatmaları* (Osman Uyanık, 2019), *Mevlana Araştırmaları 6* (Adnan Karaismailoğlu ve Yakup Şafak, 2019), *Nasreddin Hoca ve Tasavvuf: İnceleme - Şerh* (Selami Şimşek, 2011), *Nasrettin Hoca: Ironik Hayatında Sonsuza Yürüyen Kahraman* (Ebru Şenocak, 2017), *Orta Asya'dan Toroslar'a Gülnar: Din, Kültür, Toplumsal Yaşam* (F. Saadet Bilir, 2016), *Saz Şiirinin Kadroları* (M. Kaya Bilgegil, 2012), *Sazın ve Sözün Sultanları: Yaşayan Halk Şairleri 9* (Fatma Ahsen Turan, Reyhan Gökben Saluk, 2013), *Tarsus Araştırmaları: Keşbükü Buluntuları* (Deniz Kaplan, 2021), *Tarsus Araştırmaları I* (Deniz Kaplan, 2020), *Tekke ve Halk Edebiyatı Makaleleri* (Rıza Tevfik Bölükbaşı, 2015), *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları* (M. Öcal Oğuz, 2000), *Türk Folklorunda Kesik Baş: Tarih - Folklor İlişkisinden Bir Kesit* (Ahmet Yaşar Ocak, 2020), *Türk Halkbilimi: Dili ve Poetikası, Fikir Hayatı* (Kamil Veli Nerimanoğlu, 2011), *Türk Halklarının Ortak Edebi Eserleri* (Nemat Kelimbetov, 2014), *Türk Romanında Halk Kültürü ve Halk Edebiyatı Unsurlarına Bir Bakış* (Nazire Gamze Ilıcak, 2019), *Türk Saz Şiiri Antolojisi: 14–21. Yüzyıllar* (Ali Berat Alptekin, 2014), *Türk Halk Edebiyatı* (Ignacs Kunos, 2019), *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi* (Alova, 2002), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (Oğuz, 2013), *Türkmen Halk Edebiyatı Bibliyografyası (1920–1969)* (Aşir Seyidov, 2011), *Türkoloji Serisi 3: Uygur Harfleriyle Yazılmış Çağatayca Seyfü'l-Mülûk Hikâyesi'nin Transkripsiyonu, Çevirisi ve Sözlüğü* (Hülya Uzuntaş, 2019), *Uygur Harfli Rızvan Şah ile Ruh-Afza Hikâyesi* (Ceval Kaya, 2014), *Ünlü Türk Nüktedanları ve Hazırcepları* (Önder Göçgün, 2019), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Dergi ve Gazete Yazılarında Halk* (Mümin Topcu, 2022) ve *Yılan Kitabı* (Emine Gürsoy Naskali Naskali, 2014).

Ağıt türlerinde tespit edilen eserler arasında; *Bir Kente Nereden Girilir?* (Halkapınar Çolak, 2021) anı türünde öne çıkarken; *Ağıtlar: Folklor Derlemesi* (Yaşar Kemal, 2023) ve *Türk Edebiyatında Ağıt Yakma Geleneği ve Ağıt-Destanlar* (Mehmet Nuri Parmaksız, 2010) ise ağıt ve destan ilişkisini inceleyen önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

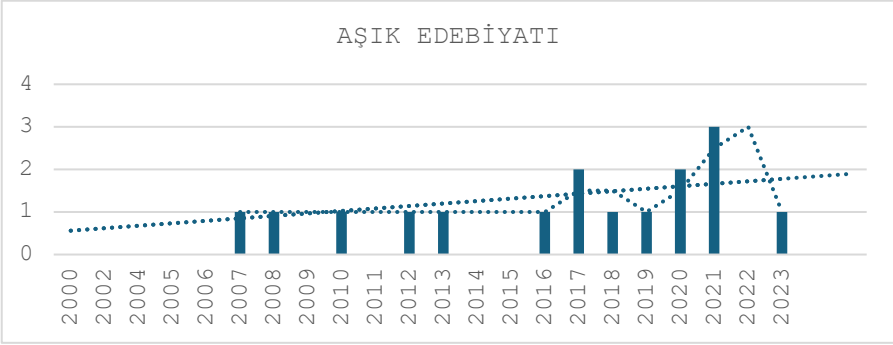
Âşık Edebiyatı Alanında Yapılan Başlıca Eserler. Âşık edebiyatı üzerine yapılan akademik çalışmalar, geleneksel söylem kalıpları, şiir sanatının teknik yönleri, bireysel monografiler ve sosyokültürel temsiller gibi geniş bir yelpazede değerlendirilmektedir. Aşağıda, bu alanda yayımlanmış önemli eserlerden bazıları listelenmiştir: *20. Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar* (Behiye Köksel, 2012), *19. Yüzyıl Âşıklarından Niğdeli Âşık Tahiri* (Nedim Bakırcı, 2017), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*

(Erman Artun, 2008), *Âşık Edebiyatı Metin Tahlilleri* (Erman Artun, 2013), *Âşık Edebiyatı ve Taşpınarlı Halk Şairleri* (Bayram Durbilmez, 2018), *Âşık Edebiyatında Naat* (Sinan Gönen, 2017), *Âşık Edebiyatında Şiir Sanatı: Hasreti'den Örneklerle* (Bayram Durbilmez, 2020), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* (Özkul Çobanoğlu, 2021), *Âşık Türkmenoğlu: Hayatı, Sosyo-Kültürel Çevresi, Âşık Edebiyatındaki Yeri, Şiir Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler* (Bayram Durbilmez, 2020), *Âşık Veysel: Bir Halk Ozanı* (Nazlı N Varlı, 2023), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* (Erman Artun, 2021), *Aşk Çıkrığı: Yedi Halk Âşığı ve Şiirleri – Seyrani, Dertli, Erzurumlu Emrah, Dadaloğlu, Köroğlu, Ruhsati, Süruri* (Ahmet Efe, 2014), *Faziletname Işığında Yemini* (Gökhan Şenyurt, 2014), *Feyzi Halıcı ve Yirminci Yüzyıl Âşıkları Üzerine Araştırmalar 1* (Ali Berat Alptekin, 2016), *Furkani'nin Şiir Evreni Bağlamında Bir Monografi Denemesi* (Şeref Boyraz, 2010) ve *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi* (Umay Türkeş Günay, 2021) yer almaktadır.

Âşık edebiyatı ile ilgili toplam 16 eser tespit edilmiştir (Grafik 1). Bu veri, söz konusu alandaki yayın sayısının son yıllarda artmadığını, aksine sayısal olarak bir düşüş eğiliminde olduğunu göstermektedir. Elde edilen eserlerin büyük çoğunluğu, doğrudan Âşık edebiyatını konu alan inceleme ve monografilerden oluşmaktadır. Bu bağlamda, Prof. Dr. Behiye Köksel'in *20. Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar* adlı eseri, kadın âşıklar üzerine yapılmış özgün çalışmalardan biri olarak öne çıkmaktadır. Köksel, geleneksel Türk âşık edebiyatında erkek âşıkların ön planda olduğu yönündeki yaygın algıyı sorgulayarak, kadın âşıkların da bu geleneğe olan katkılarını ortaya koymayı hedeflemiştir. Çalışmasında âşık kavramı ve âşıklık geleneğini açıklayarak, kadınların bu yapı içerisindeki konumuna da ayrıntılı biçimde değinmiştir (Köksel, 2012). Prof. Dr. Nedim Bakırcı'nın *19. Yüzyıl Âşıklarından Niğdeli Âşık Tahiri* başlıklı çalışması ise, tek bir âşığı merkezine alarak derinlemesine bir inceleme sunmaktadır. Âşık Tahiri'nin hayatı, ailesi ve eğitimi aktarılırken; şiirleri tematik ve biçimsel açıdan incelenmiş hem divan hem de halk edebiyatı geleneği çerçevesinde değerlendirilen eserleriyle Tahiri, zengin bir mutasavvıf-halk şairi olarak tanıtılmıştır (Bakırcı, 2017). Erman Artun'un *Âşık Edebiyatı Araştırmaları* adlı eseri, Türk halk edebiyatı içinde âşıklık geleneğinin oluşumu, türleri, işlevi ve metin analizlerine odaklanan kapsamlı bir akademik çalışmadır. Eser, hem sözlü/geleneksel edebiyatın bir taşıyıcısı hem de akademik incelemelere temel oluşturan bir kaynak olarak değerlendirilmekte; edebî tarihi, folklorik pratikleri ve sosyo-kültürel yapıyı bir araya getirerek âşıklık geleneğini geleceğe aktarmayı amaçlamaktadır (Artun, 2008). Erman Artun'un *Âşık Edebiyatı Metin Tahlilleri* kitabı, âşık edebiyatı ile ilgili seçilmiş şiirlerin ayrıntılı çözümlerini içermektedir. Artun, klasik âşık şiiri örnekleri üzerinden tematik, biçimsel ve yapısal analizler yaparak hem metnin edebî yönünü hem de kültürel bağlamını ortaya koyar. Kitapta; Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan gibi XVI. yüzyıl; Âşık Kuloğlu, Âşık Ömer, Gevheri, Kayıkçı Kul Mustafa, Ercişli Emrah gibi XVII. yüzyıl; Âşık Dertli, Âşık Şem'i, Âşık Dadaloğlu, Âşık Bayburtlu Zihni, Âşık Seyrani, Âşık Tokatlı Nuri, Âşık

Zileli Ceyhuni, Âşık Şenlik, Âşık Ruhsati, Erzurumlu Emrah gibi XIX. yüzyılda öne çıkan halk ozanlarının şiirleri ele alınmış ve bu şiirler üzerine kapsamlı değerlendirmelerde bulunulmuştur.; şiirlerin dili, ölçüsü, teması, söylem biçimi ve gelenekle ilişkisi kapsamlı biçimde incelenmiştir (Artun, 2013). Bayram Durbilmez'in hazırladığı *Âşık edebiyatı ve Taşpınarlı halk şairleri* kitabında Âşık edebiyatı nazım biçimleri ve türleri, halk şairlerinin geçirdikleri aşamalar ve Âşık edebiyatı gelenekleri ve Taşpınarlı halk şairleri ve şiirlerinden örnekler anlatılmıştır (Durbilmez, 2018). (Bayram Durbilmez'in *Âşık Edebiyatında Şiir Sanatı: Hasretî'den Örneklerle* kitabı ise söz konusu âşığın biyografik ve edebî yönlerini bir arada değerlendirmektedir (Durbilmez, 2020). *Âşık Edebiyatında Naat* kitabı Sinan Gönen tarafından hazırlanmış, eserde âşık edebiyatındaki Hz. Peygamber aşkı ayrıntılı olarak ele alınmıştır (Gönen, 2017). *Âşık Türkmenoğlu: Hayatı, Sosyo-Kültürel Çevresi, Âşık Edebiyatındaki Yeri, Şiir Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler* başlıklı kitabında Yozgatlı Türkmenoğlu ve Sosyo-Kültürel Çevresi anlatılmıştır (Durbilmez, 2020). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü* kitabı Özkul Çobanoğlu tarafından hazırlanmıştır. Eserde Âşık tarzı destan türünün dış yapı özellikleri, Âşık tarzı destan türünün içyapı özellikleri anlatılmıştır (Çobanoğlu, 2021). Nazlı N. Varlı'nın *Âşık Veysel: Bir Halk Ozanı* adlı eseri, Türk halk edebiyatının en tanınmış simalarından biri olan Âşık Veysel'in hayatını ve sanatını konu edinmektedir (Varlı, 2023). Erman Artun tarafından hazırlanan *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* kitabı, Türk halk edebiyatının en önemli dallarından biri olan Âşıklık geleneğini ve Âşık edebiyatını derinlemesine inceleyen kapsamlı bir araştırma kitabıdır. Kitap hem tarihsel hem de teorik açıdan Âşıklık geleneğinin kökenlerini, gelişimini ve bugüne kadar olan değişim sürecini ele almaktadır (Artun, 2021). Ahmet Efe'nin *Aşk Çıkrığı: Yedi Halk Âşığı ve Şiirleri* adlı eseri, Seyrani, Dertli, Erzurumlu Emrah, Dadaloğlu, Köroğlu, Ruhsati ve Süruri gibi önemli âşıkları tanıtıcı bilgilerle birlikte ele almaktadır Her âşığın şiirinden özenle seçilmiş örnekler sunularak, şiirlerinin tematik zenginliği ve halk içindeki etkisi örneklerle açıklanır (Efe, 2014). *Faziletname Işığında Yemini*" adlı eser, Gökhan Şenyurt tarafından yazılmış olup bir tekke şairi olan Derviş Muhammed Yemînî'nin hayatına ışık tutacak birçok güncel bilgiyi ele almaktadır (Şenyurt, 2020). Ali Berat Alptekin tarafından hazırlanan *Feyzi Halıcı Ve Yirminci Yüzyıl Âşıkları Üzerine Araştırmalar 1* kitabı, Feyzi Halıcı ile 20. yüzyıl halk şairleri (Âşıkları) üzerine yapılan araştırmaları içeren bir derlemedir. Kitapta, özellikle Feyzi Halıcı'nın edebi kişiliği, halk şiirine katkıları ve 20. yüzyıl Âşık edebiyatı üzerindeki etkisi ele alınmaktadır (Alptekin, 2016). Şeref Boyraz tarafından yazılan *Furkani'nin Şiir Evreni Bağlamında Bir Monografi Denemesi*, Furkanî'nin şiir dünyasını inceleyen bir monografi denemesidir. Kitapta, 20. yüzyıl halk şairlerinden Furkanî'nin hayatı, sanat anlayışı ve şiirlerinin içeriği detaylı bir şekilde ele alınmaktadır (Boyraz, 2010). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi,* Umay Günay tarafından yazılmış ve Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ile rüya motifinin bu gelenek içindeki rolünü inceleyen önemli bir akademik

çalışmadır. Kitap, âşık edebiyatının temel özelliklerini, tarihsel gelişimini ve özellikle "rüya motifi"nin âşıkların sanat anlayışındaki yerini ele almaktadır (Günay, 2021, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından ilk baskı 1986).

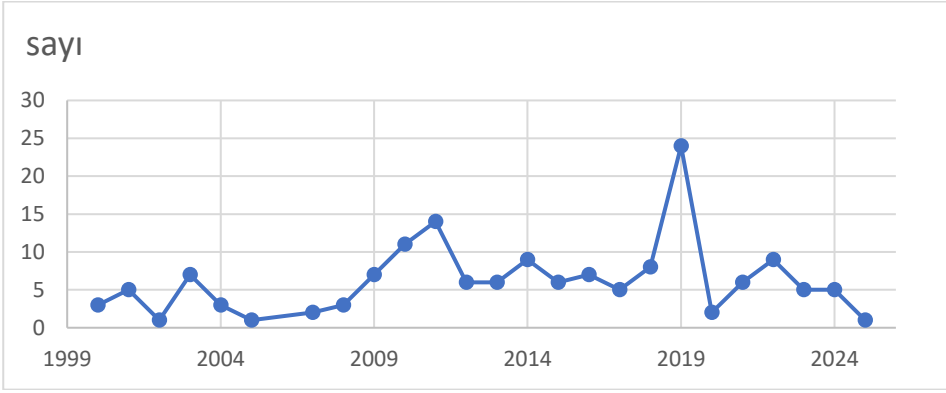


Grafik 1. Âşık edebiyatı konulu kitaplarının yıllara göre dağılımı

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi (URL-2) üzerinden yapılan taramada, 2000–2025 yılları arasında toplam 1633 adet halk edebiyatı konulu yüksek lisans ve doktora tezinin hazırlandığı tespit edilmiştir. Tezlerin dağılımına bakıldığında; destan konulu tez sayısının 788, folklor konulu tez sayısının 896 ve âşık edebiyatı konulu tez sayısının ise yalnızca 157 olduğu görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda, âşık edebiyatına yönelik hazırlanan tezlerin, halk edebiyatının diğer önemli alanları olan destan ve folklor konulu tez sayılarının gerisinde kaldığı dikkat çekmektedir (Tablo 2). Âşık edebiyatı konulu toplam 157 yüksek lisans ve doktora tezi incelendiğinde, bu alanda 2019 yılında, toplam 24 tez ile yazıldığı görülmektedir. 2010–2019 yılları arasında tez sayılarında belirgin bir artış yaşanırken, 2019 sonrasında bu sayının azalma eğilimine girdiği tespit edilmiştir. Bu durum, âşık edebiyatına yönelik akademik ilginin söz konusu dönemde yoğunlaştığını; ancak son yıllarda araştırma odağının başka alanlara kaymaya başladığını göstermektedir (Grafik 2). 138 yüksek lisans 19 doktora tezine rastlanmıştır.

Konu	Yüksek Lisans	Doktora
Halk Edebiyatı	1383	250
Destan	609	179
Âşık edebiyatı	138	19
Halk edebiyatı hikaye	58	10
Halk edebiyatı folklor	785	111
Halk edebiyatı mitoloji	27	14
Halk edebiyatı efsane	64	27
Halk edebiyatı masal	152	55
Halk edebiyatı fıkra	42	14
Halk edebiyatı bilmeceler	33	5
Halk edebiyatı deyişler	5	2
Halk edebiyatı tekerlemeler	8	3
Halk edebiyatı ninni	41	6
Halk edebiyatı ağıt	29	2

Tablo 2. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Tarama Merkezi Verilerine Göre Halk Edebiyatı Konulu Tezlerin 2020–2025 Yılları Arasındaki Dağılımı



Grafik 2. Âşık edebiyatı alanında yapılan (2000-2025) yapılan tezlerin yıllara göre dağılımı

Yüksek lisans tezleri, her beş yıllık dönem esas alınarak; tez yazarı, yılı ve başlığına göre tasnif edilmiştir.

2000–2005 Dönemi – 18 Yüksek Lisans Tezi: Bu dönemde hazırlanan tezlerde genellikle yerel âşıklar, cönkler ve halk hikâyeleri üzerine çalışmalara ağırlık verilmiştir (Tablo 3).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Fatma Terzi (Şimşekoğlu)	2000	Artvin Âşıklık Geleneği ve Artvin'li Âşıklar
Handan Aydın Eyicil	2000	Erzincanlı Âşık Ahmet Cemil'in Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri
Solmaz Bakay	2000	Sivas ve Hafik Kaynaklı Cönkler Üzerinde Tetkik
Sevi Maral	2001	Cahit Öztelli'nin Makale ve Araştırmalarının Derlenmesi, Dil Edebiyat ve Kuram Açısından Değerlendirilmesi
Sevgi Öztosun	2001	Cönkler Üzerinde Tetkik
Fatma Filiz Vural	2001	Hikmet Dizdaroğlu'nun Makale ve Araştırmalarının Derlenmesi Dil-Edebiyat ve Kuram Açılarının Değerlendirilmesi
Canan Demirbuğa	2001	Karacaoğlan, Gevheri, Ercişli Emrah, Âşık Dertli ve Yaşar Reyhani'de Kadın Telakkisi
Oya Gürlek	2001	Kırıkkale halk şairleri
Ali Karaçalı	2002	Maraşlı Âşık Behlül Ali (Hayatı, Sanatı ve Eserleri)
Onur Ünlütürk	2003	Ahmet Şükrü Esen Defterlerindeki Karacaoğlan Şiirleri
Duygu Şeyda	2003	Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Şenlik Yolu
Mehmet Barış Özkır	2003	Gaziantep Halk Şairleri ve Âşıkları
Ahmet Saçkesen	2003	İzmir'de Yaşayan Âşıklardan Derlenen Halk Hikayeleri Üzerine Bir Araştırma
Boray İdem	2003	Türkmen Şairi Kemine ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme
Serpil Erbudak Duran	2004	Hurşit İle Mihri Hikayesinin Varyantlarıyla Karşılaştırılması
Mustafa Gültekin	2004	Latif Şah Hikayesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma
Recep Tek	2004	Türk Halk Şaîrleri: 'Azmi, Şazi, Pervâne' (İnceleme-Metin)
Aynur İnce	2005	Âşık Mahzunî Şerif Ve Şiirlerinde Sosyal Konular

Tablo 3. 2000–2005 Dönemi Âşık Edebiyatı Yüksek Lisans Tezleri (Toplam 18 Tez)

2006–2010 Yılları arasında hazırlanan yüksek lisans tezleri (toplam: 20 tez). Bu dönemdeki yüksek lisans tezlerinde özellikle âşıkların biyografik incelemeleri, şiir analizleri ve bölgesel halk kültürü araştırmaları ön plana çıkmaktadır (Tablo 4).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Fahri Dağı	2007	Âşık Hüseyin Tekerek/Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler
Mirlan İbraev	2007	Âşık Ömer'in Taşkent'te Basılmış Divanı Üzerine Bir İnceleme
Serap Çatal	2008	Alvar Monografi
Volkan Yılmaz	2008	Ercişli Âşık Umman Kadri Poyrazoğlu'nun Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Şiirlerinde Divan Edebiyatı İzleri
Halil Can	2009	19. Yüzyıl Türk Saz Şiirinde Muhtevâ
Alper Tunga Kumtepe	2009	Tanırlı Âşık Yener'in Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi
Yasemin Gökçe	2009	Âşık Battal Dalkılıç'ın Hayatı, Sanatı ve Edebi Kişiliği
Ercan Demirtaş	2009	Âşık Erol Ergani'nin Hayatı, Sanatı, Şiirleri ve Hikayeleri
Bülent Akın	2009	Âşık Mah Turna'nın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Şiirleri
Orhan Utku Özdemir	2009	Âşık Nuri Çırağı'nın Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme
Özlem Yıldırım	2010	Âşık Takş Koçak'ın hayatı, sanatı ve edebi kişiliği
Suat Savur	2010	Adana İli Tufanbeyli İlçesi Halk Kültürü Araştırması
Erdoğan Eskimez	2010	Azerbaycan Âşıklarından Âşık Elesker
Oğuzhan Aydın	2010	Günümüz Âşıklık Geleneğinde Atışma ve Atışma Örnekleri
Muhammed Avşar	2010	Tokatlı Âşık Selmani'nin Âşıklık Geleneğindeki Yeri
Hüsrev Derviş Uğur	2010	Türk İslam Edebiyatında Âşık ve Zâhid
Şahin Bütüner	2010	Ziya Bey Kütüphanesindeki 6707, 6722 ve 6769 nolu cönkler üzerine inceleme
Cavit Güzel	2010	Ziyabey Kütüphanesi kaynaklı cönkler üzerine bir inceleme(6771,6774,6776,6777 numaralı cönkler)
Ahmet Demircan	2010	Âşık geleneği içinde Ali Rıza Malkoç'un hayatı, sanatı ve şiirleri
Mehmet Sarı	2010	Âşık İbrahim Karaçay hayatı, sanatı ve şiirlerinin incelenmesi

Tablo 4. 2006–2010 Dönemi Âşık Edebiyatı Yüksek Lisans Tezleri (Toplam: 20 Tez)

2011–2015 Yılları arasında hazırlanan yüksek lisans tezleri (toplam: 33 Tez)**.** Bu dönemde âşıklık geleneği üzerine yapılan yüksek lisans tezlerinde hem bireysel âşıkların yaşam öyküleri ve eser analizleri hem de halk kültürü ve sözlü gelenekler bağlamında derinlemesine incelemeler yer almaktadır (Tablo 5).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Cihan Demir	2011	Âşık Müslim Seyrani'nin Hayatı, Sanatı ve Eserleri
Sibel Karadeniz Yağmur	2011	Elif Şafak'ın Dört Romanında Halk Bilimi Unsurları
Onur Sömen	2011	Âşık Nusret Toruni'nin Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri
Duygu Arslan	2011	Kahramanmaraş İli Göksun İlçesi Halk Kültürü Araştırması
Esra Uslu	2011	Kars İli Âşıklık Geleneği İçinde Kağızmanlı Âşık Cemâl Hoca'da Gelenek, Etkileşim ve Eğitim
Derya Yılmaz	2011	Kayseri'de Âşıklık Geleneği ve Halk Şairi Habip Karaaslan (İnceleme-Metin)
Füsun Yeşilmurat Şalcı	2011	Sivas Ziya Bey Kütüphanesi'ndeki 6720 Nolu Cönk Üzerine İnceleme
Fazıl Özdamar	2011	Tebriz'de Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali
Şerif Gözütok	2011	Âşık İhsan Yavuzer'in Şiirlerinde Yer Alan Eğitsel Unsurlar
Hüseyin Kürşat Türkan	2011	Âşık Kıraç Ata'nın (Ekrem Kıraç) Hayatı Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme
Ali Atilay	2011	Âşık Mehmet Turabi'nin Hayatı Sanatı Ve Şiirlerinin Tahlili
Cevriye Sezen Gönenç	2011	Âşık Tarzı Türk Şiirinde Muamma Ve Lugaz
Ayşe Aslan	2011	Âşık Yaşar Demir'in Hayatı, Eserleri ve Eserlerinin Analizi
Metin Doğan	2012	Derviş Muhammed Kolunda Gelenek, Etkileşim, Eğitim Ve Âşıkî'nin Şiir Anlayışı
Serhat Koçak	2012	Kayseri'de Âşıklık Geleneği ve Âşık İsmail Karslıoğlu

Serkan Köse	2012	Tanzimat'tan Günümüze Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitolojik Unsurlar
Demet Gülçiçek	2012	Âşık Kollarında Gelenek, Etkileşim, Eğitim ve Pir Sultan Abdal Kolunun Oluşumu
Mehtap Demirel	2013	Aydın'da Âşıklık Geleneğinin Bir Temsilcisi Abdülkadir Güler: Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Salim Ulu	2013	Kahramanmaraş Çağlayancerit'te Âşıklık Geleneğinin Bir Temsilcisi Ali Ataş'ın Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Haydar Kalman	2013	Nimri Dede'nin Hayatı, Eserleri ve Felsefi Görüşleri
Yasemin Yurduşen	2013	Âşık Edebiyatı Halk Şiiri'ndeki Eğitsel ve Öğretisel Unsurlar (Âşık Veysel Örneği)
Abdullah Topcu	2013	Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Zikri Aliyâr'ın Şiir Dünyası Üzerine Kuramsal İncelemeler
Yavuz Selim Memiş	2013	Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyelerinde Değerler Eğitimi
Adem Korkmaz	2014	19. Yüzyıl Âşık Şiirinde Sevgili (Seyranî, Ruhsatî ve Dadaloğlu)
Özlem Özkaynar	2014	Kırşehir Yöresi Âşıklık Geleneği Ve Kırşehirli Âşık Dindarî
Arzu Güllü	2014	Malatyalı Âşık Mürteza Aksüt (Hayatı, Sanatı Ve Şiirleri)
Gülsüm Sadıç	2014	Sözlü Kültürden Âşıkların Hazırlayıp Sunduğu Radyo Programlarına Aktarılan Unsurlar
Maliheh Shamsizadehmaleki	2014	Urmiye Âşıklık Geleneği ve Âşık Garip Hikâyesi İncelemesi
Esra Özkaya	2014	Çukurova Anonim Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatında Sözlü Tarih
Serhat Sabri Yılmaz	2015	Alacahanlı Halk Şairleri Monografisi
Fatma Ayan	2015	Kazakistan ve Türkiye Âşıklık Geleneğinin Karşılaştırılması
Fatma Kaçar	2015	Türk Âşık Edebiyatı Açıklamalı Sözlüğü
Sefa Kaya	2015	Âşık Aslan Uslu'nun Hayatı Sanatı ve Şiirlerinin İncelenmesi

Tablo 5. 2011–2015 Dönemi Âşık Edebiyatı Yüksek Lisans Tezleri (Toplam: 33 Tez)

2016–2020 Yılları arasında hazırlanan yüksek lisans tezleri (toplam: 42 tez). Bu dönemdeki çalışmalar, hem geleneksel âşıklık kültürünün çağdaş yorumlarını hem de bölgesel halk şairlerinin yaşam öykülerini konu edinmiş, ayrıca halk edebiyatı ve eğitim ilişkisiyle tematik ve karşılaştırmalı analizlere yönelmiştir (Tablo 6).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Murat Demir	2016	Ali Rıza Öge'nin Bektaşi Şairleri Antolojisini Tetkik (52-216. Sayfalar)-İnceleme Ve Metin
Nazlı Bağırova	2016	Azerbaycan'da Âşık Peri Meclisi ve Onun Üyeleri (Derleme Ve İnceleme)
Yıldız Erol	2016	Develili Âşık Ali Çatak Hayatı, Şiir Sanatı ve Eserleri
Oğuz Doğan	2016	Elazığlı Halk Şairi Kul Mansur (Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Örnekler)
Faruk Gün	2016	Hemedanlı Âşık Heyder ve Hikâye Repertuvarı Üzerine Bir İnceleme
İskender Korkmaz	2016	Nadir Keskin (Hayatı, Sanatı Ve Eserleri)
Sinan Akkuş	2017	1970'li Yıllarda Âşık Şiirinde Politik Söylem
Metin Sakınç	2017	Ankara'da Âşık Tarzı Şiir Gelenekleri ve Temsilcileri
Yağmur Toprak	2017	Âşık Gülçınar Üzerine Bir İnceleme
İnan Umurbek	2017	Kağızmanlı Âşık Sadık Miskinî(Hayatı-Sanatı-Eserleri)
Derya Bircan	2017	Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Türk Halk Kültürü Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme
Abdulhan Taşbaşı	2018	Âşık Mevlüt Mertoğlu Hayatı Sanatı Eserleri
Yasemin Dede	2018	Kırşehir Âşıklık Geleneğinde Âşık Şemsi Yastıman
Uğur Bilgici	2018	Osmaniye/Bahçe Halk Kültürü Üzerine Bir Araştırma
Elif Topçu	2018	Sivaslı Âşık Halil'in Hayatı, Sanatı Ve Şiirleri
Furkan Aygül	2018	Âşık Deryâmî'nin Şiirlerinin Eleştiri Açısından İncelenmesi
Yeliz Uçgun Yaşar	2018	Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyelerinde Eğitsel Unsurlar
Ayşe Yılmaz	2018	Türk Halk Edebiyatında Mekânsal Bir Hatırlama Figürü Olarak Mısır Ve Âşık Esrarî'nin Vehhâbî Destanı
Elif Eda Sarıkaya	2019	20. Yy. Doğu Anadolu Taşlamalarında Mizahın Protesto İşlevi

Adnan Boyunduruk	2019	Afşinli Âşık Penahi Emirlioğlu Hayatı, Sanatı Ve Eserleri
Beyza Türkkolu	2019	Almanya'da Âşıklık Geleneğinin Bir Temsilcisi İbrahim Alkan'ın (Kemterî Baba) Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Gürel Âşık	2019	Artvinli Âşık Coşarî'nin Hayatı ve Eserleri (Monografi-Derleme-Tasnif)
İlknur Aydemir	2019	Âşık Elesger'in Şiirlerinde Kadının Rolü ve Tasviri
Rumeysa Güneş	2019	Âşık Garib Hikayesi (İnceleme-Metin)
Mustafa Binici	2019	Bertalı Kul Mehmet (Monografi-İnceleme-Metin)
Sabri Yığman	2019	Değerler Eğitimi Açısından Âşık Veysel'in Şiirleri
Hüseyin Aldemir	2019	Hâfız Halil İbrahim Efendi Göngü Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme
Dilan Görgülü	2019	Karacaoğlan, Âşık Veysel İle Neşet Ertaş'ta Kadın
Emre Alkan	2019	Metinlerarasılık Bağlamında Âşık Mikdadî'nin Şiir Evreni
Ahmet Hamdi Salbaş	2019	Millî Kütüphane Cönklerindeki Gedâî Mahlaslı Şiirler Üzerine Bir İnceleme
Hatice Ertekin	2019	Türkülerde Sevgili Tipi
Zübeyde Şirin	2019	Âşık Cemal Hakiroğlu'nun Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme
Adnan Erhayat Fırat	2019	Âşık Dâimî ve Âşık Edebiyatı'ndaki Yeri
Elif Gökçen Başbozkurt Doğanlı	2019	Âşık Kaynarî'nin Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Hamiyet Atalay	2019	Âşık Mevlüt Mertoğlu'nun Şiirlerinde Tema ve Değerler
Kubilay Büyükarslan	2019	Âşık Ruhani'ye Ait Kırık Havaları Üzerine Bir İnceleme
Yiğit Alpkan	2019	Âşık Rüstem Alyansoğlu Hayatı, Sanatı Ve Şiirleri
Abdullah Karaçağıl	2019	Âşık Veysel'in Şiirlerinin Vatan, Millet, Din, Bayrak Kavramları Açısından İncelenmesi
Veysel Çintay	2019	Âşık Şenlik'in Şiir ve Hikâyelerinde Folklor Unsurları
Necdet Kurt	2019	Çıldır Âşık Havaları'nın Ezgisel Yapıları ve Âşık Şenlik Hikâyelerinde Çıldır Âşık Havaları'nın Yeri
Ömer Korkmaz	2020	19. Yüzyıl Âşık Edebiyatında İdeal İnsanın Tutum ve Davranışları
Ahmet Karadeniz	2020	20. Yüzyıl Tokatlı Âşıkların Şiirlerinde Eski Türk İnançlarının Yansımaları

Tablo 6. 2016–2020 Dönemi Âşık Edebiyatı Yüksek Lisans Tezleri (Toplam: 42 Tez)

2021–2025 Yılları arasında hazırlanan yüksek lisans tezleri (toplam: 25 Tez. Bu dönem tezlerinde âşık edebiyatının güncel temsilcileri, farklı anlatım ortamları, karşılaştırmalı şiir incelemeleri ve kültürel mirasın modern bağlamda yorumlanışı öne çıkmaktadır (Tablo 7).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Nurol Genç	2021	Âşık Veysel'in Şiirlerinin Söz Dizimi ve Sözlük Çalışması
Aslı Seda Gökdaş Yangın	2021	Erzurum'lu Âşık Nihânî'nin Eserlerinde Dini-Tasavvufi Öğeler
Mustafa Seçim	2021	Âşık İkrârî'nin Hayatı, Sanatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme
Bilal Kundakçı	2021	Âşık Nuri Çırağı'nın Farklı Anlatım Ortamlarında Derlenen Halk Hikâyelerinin İncelenmesi
Aynur Kahraman	2021	Âşık Sadık Gül (Hayatı-Sanatı ve Eserleri)
Barış Demirkaya	2021	Âşık Şiirinin Politikleşme Sürecinde Âşık İhsani
Ufuk Gürer	2022	Günümüzün Yaşayan Âşıklarından Âşık Cemal Divanî'nin Âşık Edebiyatındaki Yeri
Günel Mammadova	2022	Halkbilimi ve Kültür Bağlamında Azerbaycan Şeki İli Monografisi
Mehmet Çetinkol	2022	Karaca Oğlan'ın Şiirlerinin Tematik Açıdan İncelenmesi
Kasım Gökhan Arbaç	2022	Kayseri Âşıklık Geleneğinde Afşinli Bir Âşık: Âşık Gulfani
Fırat Şirin	2022	Kendi Tanıklığında Âşık Sarıcakız Monografisi
Hatice Karınlı	2022	Âşık Feymânî'nin Hayatı, Sanatı ve Hikâyeciliği
Kadir Karabağ	2022	Âşık Gülabi'nin Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Yeliz Bozoğullarından	2022	Âşık Latif Arslan'ın Hayatı, Sanatı, Şiirleri
Oğuzhan Alpen	2022	Âşık Ruhsati Eroğlu'nun Eserleri Üzerine Derleme Çalışması

Zeynep Betül Yücel	2023	Karacaoğlan ve Şeyhülislâm Yahyâ'nın Şiirlerindeki Âşık, Sevgili ve Rakip Tiplerinin Karşılaştırılması
Valentyna Khorunzha	2023	Ukrayna'daki Kobzar Geleneği ve Türkiye'deki Âşık Tarzı Şiir Geleneği
Fatih Kandemir	2023	Âşık Ruhsatî'nin Şiirlerinde Halk Hayatı ve Kültürü
Zilan Avşar	2023	Âşık Veysel Türkülerinin Edebi ve Prozodi Yönünden İncelenmesi
Tuana Candemir	2024	21. Yüzyıl Âşıklarından Nihat Oltulu'nun (Âşık Kurbanî) Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Merve Ceyda Ölçer	2024	Âşık Hasan Dede
Hamdi Mutlu	2024	Sivaslı Âşık Ali Kızıltuğ'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri
Hızır Dinler	2024	Âşık Garip Ali'nin Hayatı, Sanatı, Tasavvuf Anlayışı ve Şiirleri
Aydın Furan	2024	Âşık Tarzı Şiirde Söz Sanatları Üzerine Âşık Veysel Örnekleminde Bir İnceleme
Gökhan Ateş	2025	19. Yüzyıl Türk Saz Şiirinin Mizah Teorileri Bağlamında İncelenmesi

Tablo 7. 2021–2025 Dönemi Âşık Edebiyatı Yüksek Lisans Tezleri (Toplam: 25 Tez)

2000–2025 Yılları arasında tamamlanmış doktora tezleri (toplam: 19 Tez). Bu dönemde yapılan doktora çalışmaları, hem klasik âşık şiirinin yapısal ve tematik özelliklerini hem de âşıklık geleneğinin icra, anlatı, müzik, halkbilimi ve sosyopolitik yönlerini ele alarak, halk edebiyatı araştırmalarına disiplinlerarası katkılar sağlamıştır (Tablo 8).

Yazar	Yıl	Tez Başlığı
Selçuk Peker	2003	17. Yüzyıl Türk Saz Şiirinde Konu (2 Cilt)
Mehmet Korkmaz	2003	Çukurovalı Âşık Mehmet Demirci (Köroğlu)'Nin Hikaye Anlatıcılığı Üzerine Bir Araştırma
Sıtkı Bahadır Tutu	2008	Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği)
Baki Bora Hança	2009	Garip Adına Bağlı Türkmen Destanları ile Türkmen Oğuznamesi'nin Kaynak ve Motif Olarak Karşılaştırılması
Rezan Karakaş	2010	Kemal Tahir'in Romanlarında Halbilimi Unsurları
Cafer Özdemir	2011	17-19. Yüzyıl Âşık Tarzı Türk Şiirinde Sosyo-Kültürel Hayat
Recep Tek	2011	Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin)
Mehmet Serdal Eglen	2012	Anadolu Sahası Âşık Hikâyelerinde Zaman ve Mekân
Oğuzhan Aydın	2012	Her Yönüyle Âşık Sabit Müdâmî
Hikmet Çığlık	2014	Yirminci Asırdan Günümüze Âşıklık Geleneğinin İcra Ortamları
Rabia Gökcen Kayabaşı	2014	Yirminci Yüzyıl Türkiye Sahası Âşık Şiirinde Eleştiri
Hamza Kolukısa	2014	Âşık Cinasî'nin Hayatı, Sanatı ve Şiirleri
Erhan Çapraz	2015	Sosyo - Kültürel Bağlamda Kayserili Ruzi ve Şiirleri: İnceleme - Tenkitli Metin
Uğur Başaran	2015	Âşık İsmetî Monografisi
Sibel Karadeniz Yağmur	2016	Âşık Günay Yıldız"In Hikâyelerinin Epizot ve Motiflerinin İncelenmesi
Ömer Faruk Elaltuntaş	2019	Türk Halk Edebiyatında Siyaset
Nilgün Aydın	2019	Konya Âşıklık Geleneğinde (18-19. Yy) Âşık Şem'î ve Şiir Dünyası
Fazıl Özdamar	2019	Köroğlu'nun İran Türkleri Anlatmaları Üzerine Bir İnceleme
Dilek Sarıkaya	2023	Halk Anlatılarında Şiddet (Ardahan Örnekleminde)

Tablo 8. 2000–2025 Dönemi Âşık Edebiyatı Doktora Tezleri (Toplam: 19 Tez)

Yapılan yüksek lisans ve doktora tezleri arasında âşıklar arasında en çok "Âşık Veysel " konulu tezler olmuştur ve toplamda 5 farklı çalışmada ele alınmıştır. Karacaoğlan (4), Ruhsatî (2), Âşık Garip (2), ve diğer âşıklar hakkında ise birer tez bulunmaktadır. Bu tezlerde ki âşıklarımız: Âşık Ahmet Cemil, Gevheri, Ercişli Emrah, Âşık Dertli ve Yaşar Reyhani (2), Âşık

Behlül Ali, Çukurovalı Âşık Mehmet Demirci, Âşık Mahzunî Şerif, Âşık Hüseyin Tekerek, Âşık Ömer, Âşık Umman Kadri Poyrazoğlu, Tanırlı Âşık Yener, Âşık Battal Dalkılıç, Âşık Erol Ergani, Âşık Mah Turna, Âşık Nuri Çırağı, Âşık Elesker (2), Tokatlı Âşık Selmani, Ali Rıza Malkoç, Âşık İbrahim Karaçay, Âşık Müslim Seyrani, Âşık Nusret Toruni, Âşık Cemâl Hoca, Tebrizli Âşık Ali, Âşık İhsan Yavuzer, Âşık Kıraç Ata, Âşık Mehmet Turabi, Âşık Yaşar Demir, Âşık Sabit Müdâmî, Âşık İsmail Karslıoğlu, Abdülkadir Güler, Ali Ataş, Âşık Şeref Taşlıova, Seyranî, ve Dadaloğlu, Kırşehirli Âşık Dindarî, Malatyalı Âşık Mürteza Aksüt, Âşık Cinasî, Âşık Aslan Uslu, Âşık İsmetî, Âşık Günay Yıldız, Develili Âşık Ali Çatak, Kul Mansur, Hemedanlı Âşık Heyder, Âşık Gülçınar, Kağızmanlı Âşık Sadık Miskinî, Âşık Mevlüt Mertoğlu, Âşık Şemsi Yastıman, Sivaslı Âşık Halil, Âşık Esrarî, Âşık Deryâmî, Âşık Şevki Halıcı, Âşık Şem'î, Afşinli Âşık Penahi Emirlioğlu, İbrahim Alkan'ın (Kemterî), Artvinli Âşık Coşarî, Bertalı Kul Mehmet, Âşık Mikdadî, Âşık Cemal Hakiroğlu, Âşık Dâimî, Âşık Kaynarî, Âşık Mevlüt Mertoğlu, Âşık Rüstem Alyansoğlu, Âşık Şenlik, Erzurum'lu Âşık Nihânî, Âşık İkrârî, Âşık Nuri Çırağı, Âşık Sadık Gül, Âşık İhsani, Âşık Cemal Divanî, Âşık Gulfani, Âşık Sarıcakız, Âşık Feymânî, Âşık Gülabi, Âşık Latif Arslan, Âşık Kurbanî, Sivaslı Âşık Ali Kızıltuğ,.

Âşık adı ve âşıklık geleneği, her ne kadar 14. ve 15. yüzyıllarda tanınıp şekillenmeye başlamış olsa da, köklerinin çok daha derinlere uzandığı bilinmektedir. Şaman-baksı-ozan geleneği, İslam kültürünün etkisiyle zamanla itibarını kaybetmeye başlamış olsa da, bu geleneğin taşıdığı halk şiiri olgusu tamamen yok olmamış; kopuzcu ozanlar tarafından orduda, köylerde ve obalarda, dini konulardan bağımsız olarak kahramanlık, sevgi ve doğa temalı şiirlerle yaşatılmış ve 17. yüzyıl sonlarına kadar varlığını sürdürebilmiştir (Aslan, 2008).

Âşıklar, tarihsel süreçte geniş bir zaman dilimi boyunca "ozan" olarak anılmışlardır. Ozanlık, İslamiyet öncesi Türk topluluklarında, özellikle Orta Asya'daki eski Türklerin inanç sistemi olan şamanizm ve şaman figürüyle ilişkilendirilmiştir.; bu kişiler aynı zamanda toplumun şairi, müzisyeni ve anlatıcısı işlevini üstlenmişlerdir. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllardan itibaren ise bu geleneği sürdüren gezgin sanatçılar olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Epik anlatılar ve dini motiflerle örülü eserlerini, ilk zamanlarda kopuz, daha sonra saz eşliğinde sözlü olarak icra etmişlerdir. "Âşık" kavramı ise yazılı kaynaklarda ilk kez 15. yüzyılda yer almıştır (Sevindik, 2019: 130).

Âşık, her dönemde eserlerinin hem şairi hem bestekârı olmuş; kendi yazdığı şiirleri, kendi buluşu olan makamlarda ve değişen çalgı aletleriyle icra etmiştir. Bu çok yönlü yetenekleri sayesinde âşıklar, toplumda geçmişi bilen, geleceği sezen, sözleri dinlenen saygın kişiler olarak kabul edilmiştir. Sazın atası sayılan kopuz sözün anahtarı niteliğindedir; önce sazın sesi, ardından söz gelmiştir (Heziyeva, 2010: 85; Kantarı, 1977: 11). Âşık edebiyatı, Divanü Lügati't-Türk'teki destan, sagu ve koşukların Anadolu'da zamanla yeni biçim almasıyla oluşmuştur. Klasik edebiyat gelişmiş olsa da, âşık edebiyatı ondan doğrudan etkilenmemiştir; benzerlikler ise ortak

kültürel zevkin yansımasıdır. Divanü Lügati't-Türk'teki kafiye, hece ve durak düzeni Anadolu'da değişerek koşma ve mani tipi kafiye şekillerine dönüşmüştür (Heziyeva, 2010: 85)

Türk halk kültüründe âşık, genellikle usta-çırak geleneğiyle yetişen; doğaçlama şiir söyleme yeteneğine sahip, bade içtiğine inanılan, atışma yapabilen ya da bu özelliklerin bir kısmını taşıyan kişilerdir (Arı, 2009: 27). Saim Sakaoğlu da bir âşığın sahip olması gereken nitelikleri dört maddede özetlemiştir: (1) Doğaçlama (irticalen) şiir söyleyebilme, (2) Saz çalma becerisi, (3) Karşılıklı şiir söyleme yetisi (atışma), (4) Bade içtiğini ileri sürme (Özarslan, 2001: 209). Bu unsurlar, âşıklık geleneğinin hem sanatsal hem de inanç temelli yönlerini ortaya koymaktadır (Sevindik, 2019: s.130).

Âşıklık Geleneği, toplumsal ve kurumsal dönüşümlerden etkilenerek değişime uğramıştır. Bu değişim hem âşıkların eserlerine hem de icra biçimlerine yansımaktadır. Artun'un (Artun, 2017: 31) tespitlerine göre bu dönüşüm şu şekilde özetlenebilir: Âşıklık Geleneğinin temelini oluşturan sözlü kültür zayıflamış; gelenekte önemli bir yer tutan usta-çırak ilişkisi ise neredeyse çözülme noktasına gelmiştir. Usta âşıkların, yetişen yeni kuşak âşıklar üzerindeki yönlendirici etkileri azalmış; bu da yeni âşıkların geleneği tam anlamıyla öğrenip içselleştirmelerini zorlaştırmıştır. Ayrıca, dinleyici kitlesinin giderek azalması, yeni âşıkların halk tarafından denetlenmesini ve geleneksel kalıplar içinde gelişmesini engellemiştir (Karagöz & Dursun, 2024: 201).

Son yıllarda yapılan çalışmalar, usta âşıkların artık çırak yetiştirmediğini ortaya koymaktadır. Bunun temel nedeni, âşıklığın icra alanlarının daralmasıdır. Bu daralma, geleneği sürdüren ve yeni eserler üreten âşıkların yeterince destek bulamamasına yol açmıştır. Sonuç olarak, geçmişte usta-çırak ilişkisiyle gelişen ve yeni ürünler ortaya koyan bu gelenek duraklama sürecine girmiş; mevcut ürünlerin tekrar edilmesiyle sınırlı kalmıştır. Âşıklık geleneğinin sürdürülmesi, büyük ölçüde zaman ve mekânla ilişkilidir. Düğünler, kahvehaneler ve köy odaları, âşıkların yetiştiği, geleneğin kuşaktan kuşağa aktarıldığı ortamlardır. Ancak toplumsal yaşam biçimlerinin değişmesi ve iletişim araçlarının farklılaşmasıyla bu mekânlar işlevlerini yitirmeye başlamıştır. Her ne kadar günümüzde medya ve dijital platformlar aracılığıyla âşıklık geleneğine kısmen yer verilebilse de bu mecralar, geleneksel icranın doğasını tam anlamıyla yansıtamamaktadır. Ayrıca bu platformlar sadece mevcut eserlerin sunumuyla sınırlı kalmakta, yeni çırakların yetişmesi için gerekli ortamı sağlayamamaktadır (Altunsabak, 2022).

Günümüzde âşıklar, geleneksel kahvehane ortamlarının zayıflamasıyla birlikte sosyal medya ve dijital platformlarda icralarını sürdürmektedir. Şiirlerini paylaşmakta, program duyuruları yapmakta ve sosyal medya uygulamaları üzerine şiirler bile yazmaktadırlar. Âşıklık geleneği teknolojik ortamlarda varlığını önce radyo, kaset, CD ve televizyon, ardından ise internet aracılığıyla sürdürmüştür. Kahvehane ve köy

odalarının kültürel işlevini yitirmesinde medyanın etkili olduğu vurgulanırken, dijital ortamlar bu geleneği yeni biçimlerde yaşatmaya başlamıştır. Her ne kadar birebir geleneksel kahvehane yapısını yansıtmasa da, internet ortamındaki "dijital kahvehaneler" bu geleneğin sürdürülebilirliğine katkı sağlamakta, dinleyicisini yeniden kazanmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, âşıklık geleneğinin gelecekteki seyrini dijital dönüşüm belirleyecektir (Sezgin, 2023: 13).

Türk kültüründe sözün büyülü ve etkili bir güç olarak kabul edilmesi, âşıklık geleneğinin tarihsel ve kültürel önemini pekiştirmiştir. Şamanizmden semavi dinlere uzanan inanç sistemlerinde söz, ritüelin temel unsuru olarak işlevsellik kazanmıştır. Âşıklar da bu sözlü geleneğin taşıyıcıları olarak, toplumsal belleği aktaran ve kültürel sürekliliği sağlayan bir konumda yer almıştır. Ancak günümüzde âşıklık geleneği, hem içerik hem biçim açısından ciddi dönüşümlerle karşı karşıyadır. Modernleşme, kentleşme ve dijitalleşmenin etkisiyle gelenek ritüelistik niteliğini yitirirken; âşıkların özgünlükten uzak, kopyaya dayalı, eğlence temelli icralara yönelmesi geleneği zayıflatmıştır. Geleneksel öğeleri savunduklarını iddia eden birçok âşık ise, modern görüntü, kıyafet ve söylem tarzlarına yönelerek kimlik karmaşasına düşmektedir. Medyanın desteğinden yoksun kalan âşıklık, aynı zamanda devlet politikaları ve halk ilgisizliği nedeniyle kamusal alanda görünürlük kaybı yaşamaktadır. Azem Sevindik makalesinde âşıklık geleneğinin günümüzde karşılaştığı temel problemler şöyle açıklamıştır: Yetersiz ve yeteneksiz temsilcilerin çoğalması; Geleneğin sanattan ziyade geçim kaynağı olarak görülmesi; Medyanın ve kültürel organizasyonların ilgisizliği; Kültürel politikaların ihmalkârlığı; Halkın bilinçsizliği ve ilgisizliği; Pazarlama ve sunum yöntemlerinin çağın ihtiyaçlarına uyarlanamaması; Geleneksel anlam ve tanımlarda yaşanan belirsizlikler; Hızla değişen dünyaya ilişkin yeterli fikrî üretimin yapılamaması (Sevindik, 2019: 141-42).

Geçmişten günümüze uzanan âşıklık geleneği, zaman zaman kesintiye uğrasa da varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Âşıklar, toplumun duygu ve düşünce dünyasını yansıtan önemli halk sanatçılarıdır. Bu kültürel mirasın korunup gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için üniversiteler bünyesinde Âşıklık Geleneği Araştırma ve Uygulama Merkezleri ve üniversitelerin konservatuvarlarında Âşıklık Sanatı'na özel bölümler açılmalı; merkezler aracılığıyla âşıklık geleneğine ilişkin görsel, işitsel, dijital ve basılı materyaller arşivlenmeli, geleneksel sanatın tanıtımına yönelik etkinlikler düzenlenmeli ve farklı disiplinleri kapsayan projeler hayata geçirilmeli; geleneğin yaşayan son temsilcileri yitirilmeden bu sanat yeniden eski canlılığına kavuşturulmalıdır (Heziyeva, 2010: 89; Aykaç, 2017:348).

Sonuç

Son 25 yıllık dönemde Google Akademik taramasında âşık edebiyatı konulu 550 makaleye ulaşılmıştır. Bu çalışmaların büyük çoğunluğunun son beş yıl içerisinde yayımlandığı görülmektedir. Ancak aynı dönemi kapsayan

kütüphane kayıtlarında halk edebiyatı alanında tespit edilen 178 kitaptan yalnızca 16'sının doğrudan âşık edebiyatıyla ilgili olduğu belirlenmiştir. Bu durum, alandaki yayın sayısının son yıllarda artmak bir yana, sayısal olarak düşüş eğiliminde olduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen eserlerin büyük bir kısmı ise doğrudan âşık edebiyatını konu alan monografi ve inceleme türündeki çalışmalardan oluşmaktadır. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi üzerinden yapılan taramalarda ise halk edebiyatı alanında toplam 1633 yüksek lisans ve doktora tezine ulaşılmış, bunlardan yalnızca 157'sinin âşık edebiyatı konusunu ele aldığı ve bu tezlerin büyük bölümünün yüksek lisans düzeyinde olduğu tespit edilmiştir. İncelenen tezler arasında en fazla işlenen âşıklar ise "Âşık Veysel" ve "Karacaoğlan" olmuştur.

Bu edebi geleneğin temsilcilerinin günümüzde giderek azaldığı görülmektedir. Bunun başlıca sebepleri arasında, dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, internet ortamlarının yaygınlaşması ve yapay zekâ teknolojilerinin sanat ve edebiyat üzerindeki etkilerinin artması bulunmaktadır. Ayrıca, bu teknolojik gelişmelerin doğurduğu ekonomik faktörlerin de önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir.

Günümüzde âşıklar, yani saz şairleri ve halk şairleri, geleneksel yöntemlerden farklı olarak internet ortamında sazlarıyla doğaçlama şiirlerini bestelemekte ve bu eserlerini dijital platformlar aracılığıyla diğer sanatçılar ve dinleyicilerle paylaşmaktadır. Özellikle çok sayıda beste yapan sanatçıların, eski âşık geleneğine uygun tarzda eserler üretmeye devam ettikleri görülmektedir. Ancak, on yıllar içinde yazılan eserlerin sayısının azalması, Âşıklık kültürünün gelecekte kaybolabileceği yönünde bir endişe oluşturmaktadır.

Âşık edebiyatının mirasını ve canlılığını korumak için bu çalışma sonucunda şunlar önerilmiştir: Yaşayan âşıkların saha çalışmaları ve belgelenmesi için kurumsal desteği artırılmalıdır. Yeniden yorumlamayı teşvik eden dijital arşivleme projeleri yapılmalıdır. Performatif ve katılımcı öğrenme modelleri aracılığıyla âşık şiirinin ulusal müfredata entegre edilmelidir. Üniversite ve konservatuvar ortamlarında geleneksel usta-çırak çerçevesine göre modellenmiş mentorluk programlarını oluşturulmalıdır. Dijital ortamların sağladığı kayıt, yaygınlık ve erişilebilirlik imkânları sayesinde âşıkların daha geniş kitlelere ulaşabilmesi önemli bir avantaj olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, geleneğin korunması ve yeniden işlevselleştirilmesi için hem özgün içerikli sanatkârların desteklenmesi hem de çağın şartlarına uygun kültürel politikaların geliştirilmesi elzemdir.

Âşıkları ve âşıklık geleneğini konu alan kapsamlı akademik çalışmalar yapılmalıdır. Makalemizde de ayrıntılı biçimde açıklandığı üzere, âşıklar ve âşık edebiyatı üzerine son çeyrek yüzyılda çeşitli makale, kitap ve tezler hazırlanmış olsa da, bu çalışmalar sayıca yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, Yükseköğretim Kurumu, âşıklık geleneği üzerine yapılan lisansüstü tezleri destekleyici programlar geliştirmeli; üniversitelerde bu alana yönelik bölüm ve araştırma merkezlerinin kurulmasını teşvik etmelidir. Ayrıca,

akademisyenlerin âşıklık geleneği üzerine kitap yazmaları desteklenmeli; makale üretimi ve bu çalışmaların indeksli dergilerde yayımlanması için özel teşvik mekanizmaları oluşturulmalıdır.

Öte yandan, yaşayan âşıklar da bu kültürel mirasın yaşatılması konusunda sorumluluk üstlenmelidir. Şiirlerini çağın toplumsal meselelerine uygun temalarla yeniden şekillendirmeli, dijital medya olanaklarını daha aktif kullanmalı ve kendi aralarında düzenleyecekleri programlarla birlik ve dayanışmayı güçlendirmelidirler.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Alptekin, A. B. (2016). *Feyzi Halıcı ve yirminci yüzyıl âşıkları üzerine araştırmalar 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Altunsabak, E. (2022). Somut olmayan kültürel mirasın korunması faaliyetleri kapsamında âşıklık geleneğinin sürdürülebilirliğinde güncel etkenler. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 8(4), 720-732.

Artun, E. (2013). *Âşık edebiyatı metin tahlilleri*. Ankara: Karahan Kitabevi.

Artun, E. (2008). *Âşık edebiyatı araştırmaları.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Artun, E. (2017). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.

Artun, E. (2021). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.

Aslan, E. (2007). *Çıldırlı Âşık Şenlik*. Ankara: Maya Akademi.

Aslan, E. (2008). *Türk halk edebiyatı.* Ankara: Maya Akademi.

Aslan, E. (2021). *Türk halk edebiyatı.* Ankara: Pegem Akademik Yayıncılık.

Aykaç, O. (2017). Avrupa'da âşıklık geleneğinin icrası ve bu geleneği 'geleceğe' taşımanın yolları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 38, 341-352.

Bakırcı, N. (2017). *19. yüzyıl âşıklarından Niğdeli Âşık Tahiri*. Konya: Kömen Yayınları.

Boyraz, Ş. (2010). *Furkani'nin şiir evreni bağlamında bir monografi denemesi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2021). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Durbilmez, B. (2018). *Âşık edebiyatı ve Taşpınarlı halk şairleri.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Durbilmez, B. (2020). *Aşık Türkmenoğlu: Hayatı, sosyo-kültürel çevresi, aşık edebiyatındaki yeri, şiir sanatı ve şiirlerinden örnekler.* Ankara: Varlık Yayınları.

Efe, A. (2014). *Aşk çıkrığı: Yedi halk aşığı ve şiirleri: Seyrani, Dertli, Erzurumlu Emrah, Dadaloğlu, Köroğlu, Ruhsati, Süruri*, Ankara: Akçağ Yayınları

Elçin, Ş. (1993). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gönen, S. (2017). *Âşık edebiyatında naat*. Konya: Palet Yayınları.

Günay, U.T. (2021). *Türkiye'de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Heziyeva, Ş. (2010). Tarihi süreç içinde Türkiye'de âşıklık ve âşıklık geleneği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 10(1), 81-89.

Kantarı, H. (1977). *Doğu Anadolu'da âşık edebiyatının esasları*. Ankara: Demet Matbaacılık.

Karagöz, D. B. Dursun, D. (2024). Türk halk müziğinde kültürel bir değer olarak 'âşıklık geleneği'. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(1), 197-205.

Köksel, B. (2012). *20. yüzyıl âşık şiiri geleneğinde kadın âşıklar.* Ankara: Varlık Yayınları.

Özarslan, M. (2001). *Erzurum âşıklık geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sezer, M. Abdulbasit. (2018). *Cahan ile Abdullah Hikâyesi Üzerine Bir Araştırma*. Gece Akademi.

Sezer, M. Abdulbasit (2021). *Halkbilimi araştırmaları*. Ankara: DBY Yayınları.

Sevindik, A. (2019). Âşıklık geleneğinin güncel durumu ve âşıklar üzerine bazı tespitler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 47, 127-144.

Şenyurt, G. (2020). *Faziletname ışığında Yemini.* Ankara: La Kitap Yayınları.

Sezgin, R. (2023). Geleneğin dijital kültür ortamına aktarımı bağlamında "âşıklar kahvesi". *Folklor Akademi Dergisi*, 6 (1), 12–24.

Varlı, N. N. (2023). *Âşık Veysel: Bir halk ozanı.* İstanbul: Erdem Yayınları.

Yağmur, S. K. (2016). *Âşık Günay Yıldız'ın hikâyelerinin epizot ve motiflerinin incelenmesi.* Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1. https://www.researchgate.net/publication/365052485_ASIK_GUNAY_YILDIZIN_HiKAYELERININ_EPIZOT_VE_MOTIFLERININ_INCELENMESI_DOKTORA_TEZI (Erişim:08.06.2025).

URL-2. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp#top2. (Erişim: 08.06.2025)

Extended Summary

Âşık (minstrel) literature, shaped for centuries within the oral tradition, reflects the emotions, worldview, and cultural memory of the Turkish people. Rooted in the shaman-baksı-ozan tradition of pre-Islamic Central Asia, it evolved under Islamic influence from the 15th century onward. Sufi poets, influenced by divine love, adopted the title "âşık," and over time, folk poets performing with saz became known by the same title. From the 16th century, the tradition spread widely, reaching military and civilian circles. In the 20th century, it adapted to national and modern literary trends.

Prominent minstrels such as Karacaoğlan, Âşık Ömer, Pir Sultan Abdal, and Dadaloğlu helped shape this tradition. However, modernization, urbanization, mass media, and digitalization have significantly transformed both its form and function. Today, traditional performance spaces like coffeehouses and village halls are in decline, and digital platforms have emerged as new stages for contemporary âşıks.

This study analyzes academic attention to âşık literature between 2000 and 2025, using three main sources: Google Scholar (articles), the Turkish National Thesis Center (master's and doctoral theses), and the Şahinbey National Library (books). A total of 550 articles on âşık literature were identified in Google Scholar; 67% were published between 2020 and 2025, likely due to TR Dizin-indexed journal incentives. Despite this, only 16 out of 178 books on

folk literature were about âşık literature. Similarly, of 1633 folk literature theses, only 157 focused on âşık literature (138 master's, 19 doctoral), with the highest number (24) produced in 2019. These findings indicate a recent increase in articles but a decline in books and theses, signaling diminishing academic investment overall.

Thematically, studies include monographs (e.g., on Âşık Veysel, Karacaoğlan, and Âşık Tahiri), textual analyses (Artun, Durbilmez), and sociocultural inquiries (e.g., on female minstrels, dream motifs, religious poetry). Yet, the tradition is experiencing stagnation. According to Artun (2017), the weakening of the master-apprentice model and shrinking performance spaces hinder transmission. The decline of public engagement and institutional support further aggravate this.

Today's âşıks use social media, digital archives, and online videos to share poetry, moving away from traditional improvisation and performance formats. While digital platforms help preserve visibility, they often lack the interactive, community-driven dynamics of oral culture. Moreover, many contemporary âşıks face identity confusion, drifting into commercialized or entertainment-based production rather than artistic authenticity.

In light of these developments, several key recommendations are proposed to preserve and revitalize the âşık tradition. Institutional action should be taken to establish Minstrel Tradition Research Centers and dedicated departments in universities and conservatories. Comprehensive digital archiving projects must be developed to document the works and biographies of living âşıks using modern technological tools. The integration of âşık poetry into educational curricula through participatory and performative learning models is essential to ensure cultural transmission. The traditional master-apprentice mentorship system should be adapted and revived within contemporary academic frameworks. Cultural policies and funding mechanisms must support the production of theses, articles, and books while promoting originality and sustainability. Community engagement should be fostered to encourage solidarity among âşıks, motivating them to address current social issues through their art and utilize digital platforms to expand their reach. At the same time, living minstrels must take active responsibility in keeping the tradition alive by updating their thematic content, embracing digital media, and collaborating with one another to strengthen and sustain this cultural heritage.

Although modern technologies present challenges, they also offer opportunities for revitalizing the âşık tradition. Preserving its vitality requires both scholarly attention and proactive participation by artists and institutions. Without targeted support, this unique oral tradition risks fading into history.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 07.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.09.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1615081
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1407-1419.

İnceleme Makalesi
Review Article

KÜLTÜREL ÇEŞİTLİLİK BAĞLAMINDA RİTÜELLER: GAZİANTEP HAMAM GELENEĞİNDE KURT BAŞI RİTÜELİ VE GULLEYTİN

♦

RITUALS IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIVERSITY: THE KURT BAŞI RITUAL AND GULLEYTIN IN GAZIANTEP'S HAMMAM TRADITION

Atiye GÜNER*

ÖZ: Kültür olguları statik kavramlar halinde toplumsal varlığını sürdüremez ve topluma yayılamaz. İnsanların kültürel anlamlara ve kültürel kimliğe ihtiyaç duyduğu varsayımından hareketle kültürel kavramların görünür ve etkin biçimde somutlaşması toplumlar için evrensel bir ihtiyaçtır. Kültür olgularının görünür olarak somutlaştırılması ritüellerde gözlemlenir. Ritüel, toplumların geleneksel, gözlemlenebilir, tekrarlamalar ve semboller ile karakterize edilen, anlam içeren eylem biçimi olarak tanımlanabilir. Bir toplumun kültürel kimliğini ve sahip olduğu kültürel çeşitliliği ritüellerde görmek mümkündür. Ritüeller, somut olmayan kültürel miras bağlamındadır ve uygulanışları kültürün sürdürülebilirliğini sağlamak açısından önemlidir. Bu çalışmanın evreni bir toplumun sahip olduğu kültürel çeşitliliği gösteren ritüellerdir. Bir toplumun sahip olduğu kültürel çeşitliliği göstermek amacıyla Gaziantep geleneksel hamam kültüründen Kurt Başı ve Gulleytin ritüelleri örneklem seçilmiştir. Seçilen ritüellerin kültürel kökenleri araştırılmıştır ve ritüellerdeki sembolik kodlar okunarak kökenleri tespit edilmiştir. Kurt Başı ritüelinin kökeni eski Türk inanç sistemlerine ki bunlardan biri Şamanizm'dir, dayanmaktadır. Gulleytin ise Musevilerin içine girip çıkarak ruhsal arınma sağladıkları ritüelin gerçekleştiği havuza Gaziantep halkının verdiği isimdir. Ritüel, Yahudilerin dini inanç sistemi olan Museviliğe dayanmaktadır. Bu çalışmada iki farklı kültüre ait ritüellerin, uzun yıllar boyunca aynı mekânda bir arada varlık gösterdiği tespit edilmiştir. Bu durum, kültürel çeşitliliğin somut bir örneği olarak çalışmada analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Çeşitlilik, Kimlik, Ritüel, Geçiş Ritüelleri, Gaziantep Hamam Kültürü

ABSTRACT: *Cultural phenomena cannot sustain their existence in society as static concepts and cannot spread throughout society. Based on the assumption that people need cultural meanings and cultural identity, the visible and effective embodiment of cultural concepts is a universal necessity for societies. The manifestation of cultural phenomena in a visible and tangible form is observed in rituals. Rituals can be defined as meaningful forms of action characterized by traditional, observable, repetitive, and symbolic elements within societies. The cultural identity and diversity of a society can be observed in its rituals. Rituals are part of intangible cultural heritage, and their practice is crucial for ensuring the sustainability of culture. The scope of this research is the rituals that represent the cultural diversity of a society. To illustrate the cultural diversity of a society, the traditional bath culture of Gaziantep, specifically the rituals of Kurt Başı" and Gulleytin, were selected as case studies. The cultural origins of these selected rituals*

* Doç. Dr.-Hasan Kalyoncu Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü/Gaziantep-atiye.guner@hku.edu.tr (Orcid: 0000-0003-4984-109X)

This article was checked by Turnitin.

were examined, and symbolic codes within the rituals were analyzed to identify their roots. The Kurt Başı ritual originates from ancient Turkish belief systems, including Shamanism. Gulleytin is the name given by the people of Gaziantep to the pool where the ritual of spiritual purification, performed by Jews, takes place. This ritual is rooted in Judaism, the religious belief system of the Jewish people. This research identifies how rituals from two distinct cultures have coexisted in the same space for many years. This phenomenon is analyzed in the study as a concrete example of cultural diversity.

***Keywords**: Cultural Diversity, Identity, Ritual, Rites of Passage, Gaziantep Hammam Culture*

Giriş

Kültür toplumları bir arada tutan önemli bir öğe olarak çeşitli tanımlar almıştır. Cevizci, Felsefe Sözlüğünde (2005:1048) kültürü 'toplumların sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı; insan faaliyetlerinin genetik değil de toplumsal olarak aktarılan yönlerinden oluşan bütün' olarak tanımlamıştır. Kültür birbirine bağlı bireylerden oluşan gruplar arasında, parçalar ve aktarılan bir bilgi, anlam ve uygulama sistemidir (Şeker ve Gül, 2023:132). Chistyakov ve Chistyakova (2020:305), kültürün, çağdaş dünyada insan grupları arasında uluslararası iletişimsel işlev taşıdığını vurgulamışlardır. Birçok etnik kültürün temelinde yatan ritüeller ise, hem belirli bir kültürün taşıyıcısı olan bir toplumu birleştirme rolünü üstlenir hem de gelenekleri ve davranışsal adetleri diğer topluluklara tanıtır.

Tarih boyunca çeşitli nedenlerle ve daimî olarak kültürlerin karşılaşmaları ve farklı kültürler arasında etkileşimler olmuştur. Bu nedenle toplumların çoğunda kültürel çeşitlilik (cultural diversity) içeren bir yapı vardır. Kültürel çeşitlilik ve çok kültürlülük (multiculturalizm) çoğu zaman eş anlamlı iki kavram gibi düşünülse de aynı şey değildir; ancak birbirleriyle yakından ilişkilidir (Ökeli Ulusoy, 2017:167-168). Kültürel çeşitlilik, bir toplumda farklı etnik kökenlere, dillere, dinlere, geleneklere, inançlara ve yaşam biçimlerine sahip bireylerin veya grupların bir arada bulunmasını ifade eder. Bu, bir toplumda *var olan gerçekliği* tanımlar. Kültürel çeşitlilik, insanların doğrudan bir seçim yapmadan, tarihsel, coğrafi ve sosyal süreçler sonucunda şekillenmiş bir durumdur. Çok kültürlülük, Bir toplumda farklı kültürlerin eşit haklarla varlığını sürdürmesini sağlama ve bu kültürlere saygı duyma anlayışını içerir ve kültürel çeşitliliğin nasıl yönetileceği veya teşvik edileceği üzerine bir yaklaşım ve bir politikadır denilebilir (Yanık, 2013: 12-13). Çok kültürlülük, Britannica Ansiklopedisi (URL-1) tarafından, 'kültürlerin, ırkların ve etnik kökenlerin, özellikle azınlık gruplarının, baskın bir siyasi kültür içindeki farklılıklarının özel olarak kabul edilmesini hak ettiği görüşü' olarak tanımlanmaktadır. Yukarıdaki tanımlara dayanarak, kültürel çeşitliliğin çok kültürlülük kavramından farklı olduğu ve içerik, yapı itibariyle farklılıklar olabilen bilgi, anlam ve kullanım çoğulluğunun insanlar, toplumlar ve örgütler içinde bir arada bulunmasıdır denilebilir.

Bu çalışma, bir toplumun kültürel farklılığını ortaya koyan uygulama örnekleri bağlamında o topluma ait kültürel çeşitliliği gösteren ritüelleri incelemeyi amaçlamaktadır. Kültürel çeşitliliğin örneği olarak Gaziantep' te yaşayan iki farklı kültüre ait iki ritüel örneklem seçilmiştir. Makalede ilk olarak değinilen Kurt Başı ritüeli, kökeninin eski Türkler ve etkilendikleri Şamanist inanışlara dayandırıldığı varsayımıyla araştırılmıştır. Makalede araştırılan diğer ritüel ise Gaziantep'te yaşamış olan Yahudilerin dini inançları olan Musevilikten kaynaklanan ruhsal arınma ritüelidir. Yahudiler, bu ritüelin yapıldığı küçük havuzu *Mikveh, Mağtas, Mikve* gibi adlarla tanımlamışlardır. Gaziantep halkı tarafından ise *Gulleytin* diye adlandırılmıştır. Çalışmada, Gaziantep hamam geleneğinde uygulanan; Gulleytin ve Kurt Başı ritüelleri kültürel çeşitlilik bağlamında incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda alanyazın taraması yapılmış; kültür, ritüeller ve kültürel çeşitlik kavramlarına ulaşılmıştır. Kurt Başı ritüelini canlandıran balmumundan yapılmış heykeller ve Musevilerin ruhsal arınma gerçekleştirdikleri Gulleytin, 2015'te Gaziantep Hamam Müzesine dönüştürülen Lala Mustafa Paşa Vakfı Paşa Hamamı'nda incelenmiştir. Çalışma; Giriş, 1. Gaziantep Hamam Kültürü, 2. Kültürel çeşitlilik bağlamında Ritüeller ve Sonuç olmak üzere dört bölümde incelenmiştir. Kültürel Çeşitlilik Bağlamında Ritüeller Bölümü; 2.1. Kurt Başı Ritüeli ve 2.2. Gulleytin olmak üzere iki alt bölümde incelenmiş ve sonuca gidilmiştir.

1. Gaziantep Hamam Kültürü

Gaziantep, antik Dülük kenti ile anılan, Hitit, Asur, Makedonya ve Bizans uygarlıklarına ev sahipliği yapan bir şehirdir. Emeviler, Abbasiler, Eyyubiler, Anadolu Selçukluları, Moğollar, İlhanlılar, Dulkadirliler, Karakoyunlular, Memlükler ve son olarak Osmanlılar hüküm sürmüştür (Darıcı, 2022: 135). Tarihi İpek Yolu üzerinde bulunması ticaret ve kültür alanında etkileşimini arttırmış, farklı inanış ve etnik kökene sahip insanların bölgeyi yaşam alanı olarak seçimlerinde etkili olmuştur (Karadayı Yenice ve Ararat, 2022: 199). Gaziantep'te de tarih boyunca birbirinden farklı etnik grupların ve alt kültürlerin varlığı, kültürel çeşitliliğin bir arada görülmesine neden olmuştur. Yahudiler Gaziantep'te uzun müddet yaşamış olan etnik bir topluluktur. Osmanlı Devleti henüz kuruluş aşamasındayken Balkanlar'da, Mezopotamya'da ve Anadolu'da Yahudiler yaşamışlardır. Osmanlı Yahudilerinin büyük çoğunluğunun İstanbul, İzmir ve Trakya'da yaşamış olduğu düşünülür. Oysa Gaziantep, Urfa, Siverek, Diyarbakır, Çermik, Mardin, Nusaybin, Cizre, Başkale ve Van gibi güneydoğu doğu kesimlerinde yaşayan önemli sayıda Yahudi toplulukları da olmuştur (Şanlı,2018:1281-1284). Bu toplulukların ekonomik, sosyal ve politik faktörlerin etkisi ile başlayan göçleri 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından başlayarak İsrail devletinin kurulmasıyla birlikte belli aralıklarla devam etmiştir. Bugün, bu yörede Yahudilerin yaşadığı düşünülmemektedir.

Gaziantep'te tarih boyunca çok sayıda hamam yapısı inşa edilmiştir. Osmanlı arşiv belgelerinden adına ve yerine ulaşarak belgelenebilen hamam sayısı ise 19'dur. Bu hamamlardan; Eski, İki Kapılı, Keyvanbey, Şeyh

Fethullah (Şıh), Tabak, Göymen (Pazar), Hüseyin Paşa, Lala Mustafa Paşa (Paşa), ve Naip hamamları günümüze ulaşabilenlerdir. Gaziantep Hamam yapıları plan özellikleri açısından incelendiğinde, Osmanlı hamam tipolojilerine uygun mimari plana göre yapıldıkları görülmektedir (Karadayı Yenice ve Ararat, 2022: 201-202). Tarihi Gaziantep hamamları plan dizilişi, taşlık, soğukluk, aralık, ılıklık, sıcaklık, su deposu ve külhan şeklinde sıralanmıştır. Bu mekânların büyüklüğü ve iç mekân düzenlemesi yerel halk kültürüne bağlı olarak farklılıklar göstermektedir. Bu yapıların varlığı somut birer tarihi miras olmasının yanı sıra somut olmayan kültürel mirasın gelişimine de katkı sağlamıştır (Karadayı Yenice ve Ararat, 2022: 199).

Gaziantep hamam kültürü olarak adlandırılan bu mirasın halk ile birlikte oluşan birtakım gelenekleri vardır. Her hamam ziyareti tören havası içinde gerçekleştirilmiştir. Çünkü hamam Gaziantep halkı için salt temizlenme değil aynı zamanda önemli sosyalleşme mekânlarından biridir. Özellikle geçmiş dönemlerde kadınların içe dönük yaşamlarında hamam toplantıları önemli rol oynamıştır. Gaziantep hamam kültüründe kadın hamamı, 'nevse hamamı, gelin hamamı, damat hamamı, kırk hamamı, asker hamamı gibi değişik isimlerde adlandırdıkları tören ve bunlara ait ritüeller oldukça dikkat çekicidir ve birçoğu bazı bölgelerde halen uygulanmaktadır (Bali, 2024:167).

2.Kültürel Çeşitlilik Bağlamında Ritüeller

Ritüel, topluluk veya bireyler tarafından tekrarlanan sembolik anlamlar taşıyan ve bir dizi ritmik kurala göre gerçekleştirilen toplumsal, dini ya da kültürel etkinliklerdir. Ritüeller toplumsal adetleri korumak, kimlik inşa etmek, önemli geçiş dönemlerini kutlamak ya da dini amaçlarla yapılmaktadır. Bir kültüre ait sözlü anlatımlar, sözlü gelenekler, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüel ve festivaller, halk bilgisi, evren ve doğa ile ilgili uygulamalar, el sanatları geleneği gibi kültürel ürünler ve üretim süreçleri Somut Olmayan Kültür Mirası (2003) olarak kabul edilmiştir (URL-2). Ritüeller, toplum, kültür gelenek ve bilgi arasında birbirini bütünleyen ilişkiler ağıdır. Ritüeller uygulandıkları her seferde toplumsal belleği yeniden kurarak toplumsal bilgiyi aktarır ve böylece toplumsal kimliğin devamlılığını sağlar (Bali, 2024:166). Bu bağlamda ritüellerde toplumun ortak kültürleri ve kültürel çeşitlilik görülür.

Ritüellerin biçim ve amaçları toplumun inançlarına, kültürel yapısına ve sosyal değerlerine göre değişkenlik göstermektedir. Ritüelin bilinen işlevlerinden birisi toplumu oluşturan kişiler arasındaki bağı sürdürmek, dolayısıyla grubun varlığını sürdürmesine olanak sağlamaktır (Kasap,2021:124-125). Geleneksel toplumlarda günlük yaşam neredeyse baştan sona ritüeller üzerine kurgulanmıştır; ritüelleri sınıflandırmanın güçlüğünün nedeni bu sayılabilir. Ritüelleri işlevlerine ve bağlamlarına göre farklı kategorilere ayırmak gerekirse 7 farklı kategoride incelenebilir (Canatan,2024:2). Dini ritüeller; kutsal sayılan varlık ve güçlere yapılan ibadet, dua ve ayinleri içerir. Geçiş ritüelleri; yaşamdaki önemli dönüm

noktalarını (doğum, ölüm, ergenlik, evlilik vb) simgeleyen ritüellerdir. Toplumsal ritüeller; toplumların ortak değerlerini, kimliklerini ve birlikteliğini pekiştiren ritüellerdir. Terapötik ritüeller; toplumun veya bireylerin sağlık, ruhsal rahatlama ve iyileşme için gerçekleştirdiği ritüellerdir. Tüketim ve ticarileşmiş ritüeller; tüketim kültürüyle iç içe geçmiş ritüellerdir. Doğa ritüelleri mevsimsel değişimlerle veya doğanın döngüleriyle ilgili ritüellerdir. Eğlence ve kutlama ritüelleri: eğlence ve kutlama amaçlı yapılan ritüellerdir. Sosyal medya ve küreselleşmenin etkisiyle yaygınlaşan ritüeller de bu kategoriye girer.

Her ritüel belirli bir sosyal düzeni güçlendirmek ve toplumsal dayanışmayı sağlamak için sembolik anlamlar içerir. Ritüeller toplumsal yaşamda dayanışmayı sağladığı düşünülen, toplumların ve bireylerin kimliklerini inançlarını ve sosyal rollerini belirlemelerine yardımcı olan uygulamalardır (Canatan, 2024: 3-4). Ritüel, çok geniş anlamda, gündelik hayatın dışında, belirli bir zaman ve mekân bağlamındaki bir dizi yinelenen davranış olarak görülebilir. Her toplum doğaya kendince biçim verir, onu öznelleştirir, kurallar koyar, gerçekliği kendince yorumlar. Eski ve yeni toplumlar yaşamın doğal akışının bir parçası olan doğum ve ölüm gibi olguları ritüellerle (toplumsal ve kültürel anlamlar yükleyerek) dönüştürerek yinelerler. Öyleyse ritüel, biçim verilmiş bir olgudur, ona çözümlenebilir anlamlar yüklenir. Kasap'a (2021:127) göre her ritüel bireysel ve toplumsal yaşanmışlığın özgül bir somutlaşmasıdır. Arnold Van Gennep, geçiş ritüellerinin (doğum, evlenme, ölüm vb.) yapılarını irdeleyerek her safhanın içerisindeki işlevleri açıklamaya çalışır. Toplumu değiştiren unsurları araştırırken geçişlerin toplumun varlığını sürdürmesine katkı sağladığı üzerinde çalışır (Kasap,2021:124-125). Toplumsal yapı içerisinde bulunan kurumlar ritüellerin gücü ile kendi meşruiyetlerini korumuş olur. Bu kurumlar düzenli ritüeller sayesinde gözle görülebilen bir varlık kazanır (Kaya,2024:25).

2.1 Kurt Başı Ritüeli adlı bölümde incelenecek olan Kurt Başı ritüeli, Gaziantep' te kırk hamamı geleneği içinde uygulanan bir ritüeldir. Geçiş dönemi ritüeli olarak sınıflandırılabilir çünkü bir insan yaşamında yeni bir dönemin başlangıç noktasında yer alan bir ritüeldir. Kurt Başı Ritüeli adlı bölümde ritüelin kültürel kökeni araştırılacaktır.

2.1.Kurt Başı Ritüeli

Kırk hamamı diğer adıyla Nevse (Loğusa) hamamı adı verilen hamam geleneği, yeni doğan bebeğin ve annesinin doğumun 40. gününde yıkanması, tuzlanması işlevlerini içerir. Bu ritüeller genellikle yaşça büyük kadınlarca dualar eşliğinde yapılır (Evişen2008a: 42-43). Ritüelin ardından bebek annesinin kucağına alınır ve bebeğin üzerinde curunda suda bekletilmiş kurt başı kemiği tutulur. Kurt başından aşağıya su dökülür. Kurt başından akan suyun anne ve bebeği kötülüklerden koruyacağı düşünülmektedir (Köylüoğlu, 2009: 118). Kurt Başı ritüel'i bir geçiş ritüelidir ve halk arasında çok eskilerden kalan bir adet olarak görülür. Görsel 1'de Gaziantep Hamam

Müzesi'nde balmumundan yapılan heykellerle ritüelin canlandırması görülmektedir.

Görsel 1. Kurt Başı Ritüeli Gaziantep Hamam Müzesi (URL-3).

Geçmişe ait kültürel kodlar birer temsil alanı olarak işlev görürler. Bu temsil alanlarının tamamı semboliktir. Geniş sembol alanını oluşturan kodlar simgesel ve işlevsel bir bütün olarak ele alınabilir. Orta Asya Türk topluluklarının tarihsel süreçlerinde oluşturulan bu kodların bir kısmı eski inanç sistemleri ve mitlerde bulunabilir. Bu inanç sistemlerinden birisi de şamanlıktır (Alp ve Mutlu,2021:1009-1010). Şamanizm milattan önceki yıllardan bu yana Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde uyguladıkları ve şaman ya da kam adı verilen din adamları aracılığıyla gerçekleştirilen bir inanç ve uygulamalar bütünüdür (Çoruhlu,2006:15). Bazılarına göre bir dini ifade eden bu terimin karşılık geldiği inanç sistemi aslında tam anlamıyla teşekkül etmiş bir din değil tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında bir ilişki sağladığı düşünülen bir sistem ve tekniktir Şamanizm erken devir Türkleri ve komşuları arasında çok daha eski çağlardan itibaren totemist inançlar, ata kültleri, hayvan kültleri, doğa kültleriyle birlikte görülmektedir. Şaman kültürünün hayvan figürleri coğrafi açıdan farklılık göstermiştir. Bunun nedeni yaşanan coğrafyadaki veri farklılığıdır (Alp ve Mutlu, 2021:1016).

Türklerin kutsiyet atfettiği kurt motifi Türk tarihinde en çok kullanılan kutsal sembollerden biri olmuştur. Başlangıçta muhtemelen Şamanist düşünce sisteminden kaynaklanan kutsallık, zamanla seçilen hayvanın o millet veya topluluğun simgesi, sembolü haline gelmesinin nedenidir (Altun, 2019: 93). Bağcı (2016:14), Türk kültüründe kurdun kutsiyetini ve şaman mitleri ile ilişkisini araştırdığı makalesinde; Türk boylarının mitolojik tasavvurlarında kurt kültünün Şamanizm düzeniyle sıkı ilişkiler içerisinde olduğunu ortaya koyar. Araştırmaya göre kurt, göksel bir varlık olarak ve

göksel varlıklar ile orta dünya insanı arasında bir araç varlık konumundadır. Oluşan hayvan kültü, Türklerin bütün hayat safhalarında ve kültür unsurlarında kendini göstermeye başlamıştır. Kurt, eski Türk topluluklarında bir totemken Hun devrinde ata kültünün bir parçası haline gelmiştir. Türk dünyasının çeşitli yerlerinde kaya ve mezar taşları üzerinde ve şaman elbisesi ve malzemelerinde tanrı-kurt tasvirlerine rastlanır. Kurdun Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Kültigin yazısının doğusundaki 'Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş' ifadesi (Çoruhlu, 2006:139) buna işaret etmektedir. Türk halkları kültüründe kurdun, uğurlu, hayırlı bir hayvan olduğu gibi, şifa verici özelliklerine dair de farklı inançlar vardır. Onlardan bazıları günümüzde hala devam etmektedir (İmanov, 2021: 16).

Mitolojik anatomide baş daima üst âlem ile ilişkilendirilmiştir. Bu anlamda baş kavramı öncü, ilk, başlangıç gibi anlamlara sahiptir ve kutsala yakın olmayı simgelemiştir (Taş, 2020: 90). Mitolojide tanrısallığı simgeleyen baş kavramı yanı sıra hayvan başlarının veya kafataslarının kutsal gücüne, koruyuculuğuna ve uğur, bereket, şans getirdiğine inanılmaktadır. Şamanların da birtakım törenlerinde hayvan başlı bir asa kullandıkları bilinmektedir (Çoruhlu, 2006: 88). Türk kültüründe kurt kutsal sayılmakta, ışık süzmesi halinde gökten indiğine inanılmaktadır. Eski Türklerin evleri ve ailelerini kötü ruhlardan korumak için çadırlarının önüne kurt başı veya dişi kurt astıkları söylenmektedir (Taş, 2020: 91-99). Çoruhlu (206:140), birçok hayvan gibi kurtların da İslamiyet'ten sonra eski kutsal anlamlarını büyük ölçüde yitirdiğini fakat yine de kurdun bazı olumsuz anlamlar kazanması dışında, özellikle yiğitlik, güç simgesi olması, nazardan koruyucu sayılması gibi bazı anlamlarının sürdüğünü vurgulamaktadır.

Kurt Başı ritüelinde, kırk hamamı geleneği kapsamında yıkanan, kırklanan ve tuzlanan bebek, annesinin kucağında iken üzerine yıkanıp temizlenmiş ve curunda bekletilmiş kurt başından su dökülerek arındırılır. Bu ritüelin, bebeği ve annesini nazardan ve kötülüklerden koruma ve aynı zamanda çocuğun kurt gibi güçlü ve dayanıklı olması dilekleriyle gerçekleştirildiği bilinmektedir (Özdal, 2023:1006). Bu durum, ritüelin eski Türklerin inançlarını da etkilemiş olan Şamanist etkilerden kaynaklandığı görüşünü kuvvetlendirmektedir.

2.2. Gulleytin

Ritüeller uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin kullanıldığı davranış modelleridir. En etkili olduğu sosyal kurum din olsa da ritüelin etki alanı seküler ve gündelik hayata kadar uzanır (Marshall'dan akt. Bali,2024:166). Bu bölümde incelenecek olan Gulleytin Ritüeli Yahudilerin dinsel inançlarından kaynaklıdır. Fakat geçiş dönemi ritüeli ve teröpatik ritüel özellikleri de taşımaktadır. Gulleytin, Yahudilerin dini inançlarına göre; bazı durumlarda mutlaka yapılması gereken suyla arınma ritüelinin gerçekleştirildiği küçük havuza Gaziantep halkı arasında verilen isimdir.

Musevi inançlarına göre, 'Mağtas, Mikveh veya Mikve' diye isimlendirilen bu havuzlardaki suya dalıp çıkarak günahlardan da arınmanın mümkün olduğu düşünülmektedir (Dağtekin, 2007: 62). Gulleytin'in yapımında temel düşünce Musevi inancına bağlı insanların yaptığı dinsel törene dayanmaktadır (Karadayı Yenice ve Ararat, 2022: 24-206). Gulleytin, Gaziantep hamamlarının ılıklık bölümünde bulunur (Yetkin, 2024: 69). Ilıklık bölümünden karanlık bir dehlizle Gulleytin'e geçilir (Görsel 2). Günümüzde Gaziantep'te, Gaziantep Hamam Müzesi'ne dönüştürülmüş olan Lala Mustafa Paşa Hamamı ve İki Kapılı Hamamda Gulleytin bulunmaktadır. Gaziantep Hamam Müzesinde, Gulleytin havuzuna, bu bölüme girişten sonra birkaç basamakla inilir (Görsel 2, 3, 4).

Görsel 2,3,4. Gulleytin,
Gaziantep Hamam Müzesi (Fotoğraflar Tülay Karadayı Yenice ve Meltem Ararat'tan alınmıştır.

Gulleytin kelimesi, Roma ölçü birimi Culeus'dan gelmektedir. Culeus, yaklaşık bir gaz tenekesi 19-20 litre sıvı alan bir anfora türü için kullanılır (URL-4). Gulleytin ya da mikve havuzunun içerisinde ortalama bir insanın göğsüne kadar gelecek su bulunur. Mikve, en az 120 cm. derinliğinde 2-3 m genişliğinde ve 750 litre hacmindedir. Zemine kazılmıştır. Museviler için çok önemli olan bu ritüelde havuzun doğal su ile doldurulmuş olması önemlidir. Doğal suyun gücüne inanılarak önceden tamamen yağmur suyu ile doldurulan bu havuz günümüzde musluk suyu ile doldurulur ama yan tarafında yağmur suyu ile doldurulan 'Bor' adındaki daha küçük bir havuzdan bir boru yardımıyla havuza doğal su karıştırılmaktadır. Böylece mikve havuzları, doğal su ve taşıma suyunun bileşik olarak veya ayrı oluklardan gelmesiyle doldurulmuş olur (URL- 5 ve URL-6).

Gulleytin havuzu, her gün sonunda boşaltılarak temiz su ile doldurulur ve bu işlem her gün tekrar edilir. Musevi inanışına sahip vatandaşlar sıcaklıkta yıkanıp çıktıktan sonra Gulleytin'in içindeki soğuk suya girerek "arındım mı?" diye orada hazır bulunan hahama sorar. İlk seferinde "hayır" cevabını alırlar. İkinci kere suya dalıp çıkarak tekrar "arındım mı?" diye sorar. Hahamın "arındın" cevabı sonrasında havluya sarınıp soğuklukta dinlenmeye geçerler (Evişen, 2008b: 23). Musevi inançlarına göre mikve

havuzuna girmek bazı durumlarda kesin gereklidir. Mikve havuzunda arınma ritüeli gerektiren şeyler şunlardır: Yahudiliğe kabul edilmek, nikâhtan önce kadın ve erkeğin mutlu bir evlilik için havuza dalması, leşe dokunmak, sekiz tür sürüngenden birine dokunmak, adet gören kadınlar dönem bittikten sonraki 7 temiz günün sonunda, loğusa yatan kadınların bu dönem bittikten sonra, deri hastalığından kurtulan kişi, akıntısı olan kimseler temizlendikten sonra mikve havuzuna girerek bu arınma suyu ile yıkanmalıdır. Bu ritüelde, insanlar şifalanmak için Mikve havuzu veya Gulleytin'e, çıplak olarak, makyajsız, takısız veya vücutlarıyla su arasında bariyer oluşturabilecek herhangi bir şey olmadan girmelidirler. Sadece elleri yıkamak veya elleri ve ayakları bu suya daldırmak sureti ile yıkamak ise Musevilikte bir abdest şeklidir. Görüldüğü gibi Gulleytin ritüeli hem dini hem toplumsal hem de terapötik (şifa) özellikli bir ritüeldir.

Mikvelerin Orta Çağ'dan itibaren Batı ülkelerinde yaygın olduğu bilinmektedir. Jevish Museum'dan alınan görsel 5'te 13. Yüzyıla ait bir Mikve görüntülenmektedir. Görseldeki Mikve, 2001'de Londra'da bir inşaat sahasında, Orta Çağ'da, bölgede yaşayan Musevi cemaatinin üyeleri olan Crespin ailesinin evinde bulunmuş ve Jewish Museum'a taşınmıştır (URL-5).

Görsel 5. Mikveh. 13.yüzyıl. Jevish Museum.Londra

Gulleytin ritüelinde Musevilerin yağmur suyunu şifalandırıcı ve ruhsal olarak arındırıcı buldukları görülmektedir. Gulleytin ritüeli, yıkanıp temizlendikten sonra içi soğuk su dolu çok küçük bir havuza batıp çıkarak maddi-manevi arınmayı sağlamak hızlıca gerçekleşen bir eylemdir. Bu hızlı eylem günümüzde de söylenen *Gulleytine batmış gibi* deyimini ortaya çıkarmıştır (Özdal, 2023:1018). Gaziantep halkı tarafından hala kullanılan bu deyiş, çok hızlı yıkanmak anlamına geldiği gibi acele yapılan şeyler için de kullanılır. Ayrıca, Gaziantep'te günümüzde de kullanılan karanlık, rutubet, konforsuz yer anlamını içeren *Gulleytin gibi yer* tanımlaması da bulunmaktadır (URL-7). Gulleytinde gerçekleştirilen arınma ritüeli, dilsel

bağlamda mecazi anlamlar taşıyan deyimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Sonuç

Kültür, geçmişi ve geleceği şimdiki zamanın içine alan dinamik bir yapıya sahiptir. Güçlü toplumlar ise kültürlerini canlı tutan toplumlardır. Gelenekler ve ritüeller topluma kimlik ve aidiyet duygusu kazandıran öğelerdir. Kültürel çeşitlilik ise korunması gereken bir zenginliktir. Bu çalışmada kültürel çeşitliliğin örnekleri olarak Gaziantep hamam hültüründe önemli yerleri olan Kurt Başı ritüeli ve Gulleytin ritüeli seçilerek incelenmiş ve kültürel kökenleri araştırılmıştır. Her iki ritüelin seçilme nedeni iki ritüelde de kültürel çeşitliliğin görülmesidir. İncelemeler sonunda ve alanyazına dayanarak, Kurt Başı ritüelinde eski Türkleri etkileyen Şamanist etkiler taşıyan inanç sistemlerinin derin etkisi olduğu görülmüştür. Gulleytin ritüelinde Musevilerin dinsel inançlarından ileri gelen etkiler ile toplumsal ve şifa özellikli inançlar tespit edilmiştir. Museviler'in Gulleytin'de gerçekleştirdikleri ruhsal arınma ritüeli mecazi anlamlar taşıyan ve halk arasında hala kullanılan deyimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Gaziantep'te uzun bir zaman diliminde, farklı kültür ve inanışa sahip olan iki farklı topluluk aynı mekânda kültürel farklılıklarından doğan geleneklerini ve ritüellerini gerçekleştirmişlerdir. Gaziantep hamamlarında bir yapı unsuru olarak Gulleytin'in bulunması, aynı topraklarda yaşamış iki farklı kültürün birbirlerine duyduğu saygı ve hoşgörünün önemli bir örneğidir. Yahudi topluluğu, bu coğrafyada kaldıkları süre boyunca geleneklerini ve ritüellerini, Türklerle ortak mekânları paylaşarak sürdürebilmiştir. Yahudilerin bölgeden göç etmelerine kadar bu ritüellerin hoşgörü içinde aynı mekânda uygulanabilmesi, birlikte yaşama kültürünün bir göstergesidir.

Sonuç olarak kültürel kimlikler ve ritüeller karmaşık bir şekilde birbirine bağlıdır. Ritüeller kültürel kimliğin sembolik ifadeleridir. Ritüeller, kültürel mirasın unsurlarını dahil ederek farklı dini gelenekler arasında kültürel kimliklerin zenginliğine ve çeşitliliğine katkıda bulunmaktadır. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen farklı kültürlere ait ritüellerin uzun yıllar boyunca aynı mekânda sürekli olarak uygulanmış olması; hoşgörüyü ve kültürel çeşitliliği gösterdiği gibi toplumların kültürel kimliklerini tanımlamada ritüellerin önemine de işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Alp, K. Ö-Mutlu, S. (2021). Şaman sembollerinin işlev ve anlam kodları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(35), 1008-1028.

Altun, Z. (2019). Türk kültüründe "kurt kavramı" üzerine bir inceleme. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 8(22), 91-108.

Bağcı, A. (2016). Türk kültüründe kurdun kutsiyetinin şaman mitlerindeki yeri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 42, 7-15.

Bali, A. (2024). Gaziantep gelin hamamı törenlerinde "şamşırak dökme" ritüelinin kültürel kökenleri üzerine bir inceleme. *Korku Ata Külliyat Araştırmaları Dergisi*, 14, 165-174.

Canatan, K. (2024). 20. yüzyılda dünyada ve Türkiye'de ortaya çıkan popüler ritüeller. *Sosyal Aktörler ve Deneyimler Dergisi (SADED)*, 3, 1-16.

Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chistyakov, D. I-Chistyakova, O. V. (2020). Ritual as a means of intercultural communication. *Proceedings of the 7th International Conference on Education, Language, Art and Inter-cultural Communication (ICELAIC 2020)*, 305-309, Amsterdam: Atlantis Press.

Çoruhlu,Y. (2006). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Dağtekin, E. (2007). *Güneydoğu Anadolu bölgesi geleneksel hamam tipolojisi ve buna bağlı koruma ölçütlerinin oluşturulması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Evişen, A. (2008a). Gaziantep'te hamam kültürü. *Gaziantep Tarih Kültür Dergisi,* 3(16), 38-43.

Evişen, A. (2008b). Gaziantep'te hamam kültürü. *Gaziantep Tarih Kültür Dergisi,* 3(15), 22-27.

İmanov, A. (2021). *Mitoloji ve modern dünya halklarının kültüründeki "kurt" imgesinin rolü ve işlevi ile dünya sinema filmlerindeki kurt imgesinin karşılaştırılması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaya,İ. (2024). Ritüellerin çevrim içi alanda yeniden tasarlanmasına mekânsal ve zamansal bir eleştiri aura'nın yok oluşu. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 22 – 33.

Karadayı Yenice, T.- Ararat, M. (2022). Turkish bath tradition: The example of Gaziantep, Turkey. *International Journal of Intangible Heritage,* 17, 198-210.

Kasap, Ö. (2021). Ritüel/ritüellik kavramları ve ritüelliğin anlamsal değişimi üzerine. *Milli Folklor,* 17(131), 123-130.

Köylüoğlu, A. (2009). *Kadim şehir Gaziantep.* İzmir: Neşa Ofset.

Ökeli Ulusoy, H. (2017). Kültürlerarasılık, çokkültürlülük ve etnisite: Eskişehir'deki Çerkeslerin kültürlerarası iletişim pratikleri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 27, 165-181.

Özdal, A. (2023). Gaziantep kent merkezinde hamam kültürü. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(43), 1000-1023.

Şanlı, S. (2018). Türkiye'nin doğu Yahudileri üzerine etnografik bir alan araştırması. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ANARSAN Sempozyumu Özel Sayısı, 11(2), 1281-1293.

Şeker, G.-Gül, H. (2023).Kamu yönetimi ve politikalarında kültürel çeşitlilik kavramı. *Dumlupınar Üniversitesi İİBF Dergisi*, 12, 131-141.

Taş, E. (2020). Türk halk kültüründe baş. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 77-108.

Yanık, C. (2013). *Dünyada ve Türkiye'de çokkültürlülük*. Bursa: Sentez.

Yetkin, T. (2024). *Çağdaş müzecilik üzerine bir değerlendirme: Gaziantep hamam müzesi örneği.* Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Britannica. https://www.britannica.com/search?query=multiculturalizm (Erişim: 20. 11. 2024)

URL 2: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-132353/somut-olmayan-kulturel-miras-ne-demektir.html (Erişim 20. 12. 2024)

URL-3: https://kulturenvanteri.com/tr/yer/hamam-muzesi-gaziantep/5c52bc27-2194-4c2e-93d0-1fa888c53a22/ (Erişim: 20. 11. 2024)

URL-4: Tuzcu Ünsal, A. (2022). Antep Yahudileri. *Sabah*, https://gaziantepsabah.com/index.php/makale/6415/antep-yahudileri-3 (Erişim:30.12.2024)

URL-5. Jewish Museum Curriculum.

https://jewishmuseum.org.uk/schools/asset/mikveh/ (Erişim.15.02.2025)

URL-6. Beşalel, Y. (2009). Yahudilikte Temel Kavramlar/Mikve 1.Şalom https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/68840/yahudilikte-temel-kavramlar-mikve-%7B1%7D (Erişim.15.02.2025)

URL-7. Şahin, H. (2018). Gulleytin Hamamı. Akşam. https://www.aksam.com.tr/yazarlar/h-humeyra-sahin/gulleytin-hamami/haber-726075 (Erişim.15.02.2025)

Extended Summary

Culture is a system of knowledge, meaning, and practices transmitted among interconnected groups of individuals and serves as an international communicative function in the contemporary world. Throughout history, cultures have continuously encountered and interacted with one another for various reasons. Consequently, most societies embody a structure that encompasses cultural diversity. Although cultural diversity and multiculturalism are often considered synonymous, they are not identical concepts; however, they are closely interrelated. Cultural diversity refers to the coexistence of individuals or groups within a society who possess different ethnic origins, languages, religions, traditions, beliefs, and lifestyles. Multiculturalism, on the other hand, involves the understanding that ensures the survival of different cultures with equal rights and respects these cultures, addressing how cultural diversity is managed or encouraged.

The rituals underlying many ethnic cultures serve both to unite the society that carries a particular culture and to introduce its traditions and behavioral customs to other communities. Rituals form an interrelated network among society, culture, tradition, and knowledge. Each time rituals are performed, they reconstruct social memory, transmit social knowledge, and thus ensure the continuity of social identity. In this context, rituals reflect both the shared cultures of a society and its cultural diversity.

This study aims to examine the rituals that illustrate the cultural diversity of a society through examples that reveal cultural differences. As a representation of cultural diversity, two rituals belonging to two different cultures living in Gaziantep have been selected. The first ritual, the *Kurt Başı* is assumed to originate from ancient Turks and the Shamanistic beliefs that influenced them. The second ritual, *Gulleytin*, derives from the religious beliefs of Judaism practiced by the Jewish community who once lived in Gaziantep, representing a spiritual purification ritual. The Jewish community referred to the small purification pool used in this ritual with names such as *Mikveh*, *Mağtas*, and *Mikve*, while the people of Gaziantep called it

Gulleytin. In the study, both the *Gulleytin* and *Kurt Başı* rituals, performed within the context of Gaziantep's bath traditions, were analyzed in relation to cultural diversity. To this end, a literature review was conducted, and concepts of culture, rituals, and cultural diversity were explored. The wax statues reenacting the *Kurt Başı* ritual and the *Gulleytin* purification practice of the Jewish community were examined in the Paşa Hammam, which was transformed into the Gaziantep Hammam Museum in 2015.

In Gaziantep bath culture, baths have evolved into traditions performed with a ceremonial atmosphere. For the people of Gaziantep, the bath represented not only cleanliness but also an essential space for socialization. Especially in earlier times, baths played a crucial role in the secluded lives of women. Within the bath culture of Gaziantep, women's baths were characterized by rituals and ceremonies with various names such as *bride bath*, *groom bath*, *fortieth-day bath*, and *soldier bath*. Many of these traditions are still practiced in certain regions today. The *Kurt Başı* ritual was performed as part of the *fortieth-day bath* tradition and can be classified as a rite of passage since it marks the beginning of a new stage in a person's life. The *Gulleytin*, according to Jewish religious beliefs, refers to the small pool used for the essential ritual of spiritual purification, carrying both transitional and therapeutic ritualistic features.

Findings from the literature review and investigations conducted in the Gaziantep Hammam Museum revealed the complex interconnection between cultural identities and rituals. Rituals serve as symbolic expressions of cultural identity. By incorporating elements of cultural heritage, rituals contribute to the richness and diversity of cultural identities across different religious traditions. The long-term practice of rituals belonging to different cultures within the same space not only demonstrates tolerance and cultural diversity but also underscores the significance of rituals in defining the cultural identities of societies.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 12.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1558174
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1420-1444.

Araştırma Makalesi
Research Article

MİRAS VE HAFIZA: KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASINDA SÖZLÜ TARİHİN ROLÜ

♦

HERITAGE AND MEMORY: THE ROLE OF ORAL HISTORY IN THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

Samet ÇEVİK*

ÖZ: Sözlü tarih araştırmaları; saklı kalmış, unutulmuş, kaybolmaya yüz tutmuş veya yok olma tehdidi altındaki kültürel miras değerlerinin ortaya çıkarılmasına imkân vermekte ve böylece bu kültürel miras değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir araç işlevi görebilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacını sözlü tarih yönteminin kültürel mirasın hangi alanlarında kullanıldığını tespit etmek oluşturmaktadır. Bu amaçla çalışmada bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve son on beş yılda sözlü tarih yöntemiyle yürütülmüş olan 129 bilimsel çalışma içerik analizi ile analiz edilmiştir. İçerik analizi sonucunda sözlü tarih araştırmalarının dokuz farklı kültürel miras kategorisinde gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. En çok çalışmanın gerçekleştirildiği ilk üç kategori, "Toplumsal yapı/yaşam tarzları/gelenek-görenek, örf ve adetler", "Kurum tarihi" ve "Kültürel ve tarihi mekânlar/alanlar/yapılar" olarak ortaya çıkmıştır. Çalışmanın tartışma ve sonuç bölümünde, sözlü tarih yöntemiyle elde edilen verilerin kültürel mirasın korunmasına nasıl katkı sağlayacağı ile ilgili olarak kültürel mirasa dair farkındalık oluşturmanın ve bu mirası korumanın araçlarından biri olan turizm alanı özelinde bir değerlendirme sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Miras, Kültürel Miras, Kültürel Mirasın Korunması, Sözlü Tarih, Turizm

ABSTRACT: *Oral history research facilitates uncovering cultural heritage values that are hidden, forgotten, at risk of fading, or threatened with extinction, thus serving as a vital tool in transmitting these values to future generations. In this context, the study aims to identify the areas in which the oral history method is utilized in the preservation of cultural heritage. To achieve this, a literature review was conducted, and 129 scientific studies conducted using the oral history method over the past fifteen years were analyzed through content analysis. The content analysis revealed that oral history research has been conducted in nine cultural heritage categories. The top three categories with the highest number of studies were identified as "Social structure/lifestyles/traditions and customs," "Institutional history," and "Cultural and historical sites/areas/structures." In the discussion and conclusion section, an evaluation is presented on how the data obtained through the oral history method can contribute to the preservation of cultural heritage, with a particular focus on tourism as a tool for raising awareness and protecting this heritage.*

Keywords: *Heritage, Cultural Heritage, Preservation of Cultural Heritage, Oral History, Tourism*

* Doç. Dr.- Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Erdek Meslek Yüksekokulu/Balıkesir-scevik@bandirma.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0859-6673

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Kültür, bir toplumun sahip olduğu maddi ve manevi değerlerin bütünüdür; bu bütün, toplumdaki bilgi, ilgi, alışkanlıklar, değer yargıları, görüşler, zihniyet ve her türlü davranış biçimini kapsamaktadır. Ayrıca, toplumun üyelerinin büyük kısmı tarafından paylaşılan ve onu diğer toplumlardan ayıran özel bir yaşam tarzını şekillendirmektedir (Turhan, 1972: 56). Günümüz kültürü, geçmiş nesillerin emek ve deneyimlerinin bir sonucu olup halen yaşayan insanların tecrübelerine göre değişip zenginleşmeye devam etmektedir (Dönmezer, 1978: 114). Bir nesilden diğer nesle aktarılan ve toplumun kültürel geleneğinin parçası olan bu olgu, kültürel miras olarak adlandırılmaktadır (Nuryanti, 1996: 249). Kültürel miras kısaca geçmiş toplumlardan kalan, günümüzde sürdürülen ve gelecek kuşaklara bırakılan somut eserler ile somut olmayan değerleri kapsamaktadır.

İnsanlar veya toplumlar, sahip oldukları değerlerden geleceğe aktarmak istediklerini bir miras olarak kabul eder ve bunları, zaman ve mekâna bağlı olarak değişen bir değerlendirme sistemi aracılığıyla filtrelemektedir. Bu süreçle benimsenen değerler, kültür olarak topluma kazandırılmakta ve nesiller boyunca aktarılmaktadır (Diker ve Deniz, 2017: 8). Kültürel mirasın değeri, miras alınan şeyin kendi içsel özelliklerinden ziyade insanların ona yüklediği anlamlarla ilgilidir. Kültürel mirasın toplumlar için en önemli yönü, geçmişleriyle olan bağlarının bu miras unsurları aracılığıyla somut hale gelmesidir (Aksoy ve Enlil, 2012: 8). Kültürel mirasın, sadece sahip olduğu bu değerler nedeniyle değil aynı zamanda yeni nesiller için yeni öğrenme ve gelişim fırsatları sunduğu ve insanlara geçmişlerine dair güzel duygular yaşattığı için de korunması ve yaşatılması gerekmektedir (Gümüşçü, 2018: 108). Bu noktada sözlü tarih yöntemi, kültürel miras unsurlarının ortaya çıkarılması ve koruma altına alınarak gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir araç işlevi görebilmektedir.

Sözlü tarih, kısaca sıradan insanın tarihi olarak yorumlanabilir (Kızmaz, 2013: 5). Sözlü tarih, kayıtlı görüşmeler aracılığıyla tarihsel öneme sahip anıları ve kişisel yorumları toplama bir başka deyişle hafızadan, malzemeden toplama işidir (Ritchie, 2003: 19). Sözlü tarihin insanlar etrafında kurulu bir tarih türü olduğunu belirten Thompson (1999: 18), sözlü tarihin toplumsal sınıflar ve nesiller arasındaki bağlantıyı ve anlayışı geliştirdiğine ve ortak anlamlar yoluyla başka insanlara, mekânlara ya da zamana ilişkin bir aidiyet duygusu kazandırabileceğine vurgu yaparak tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürmek için bir araç olabileceğini işaret etmiştir.

Sözlü tarih araştırmaları; gizli kalmış, unutulmuş, kaybolmuş ya da yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan kültürel değerlerin gün yüzüne çıkarılmasına olanak tanımaktadır. Bu sayede, geçmiş nesillerden miras kalan kültürel zenginliklerin gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilir.

Sözlü tarih burada sadece bir araçtır ve kültürel değerlerin ortaya çıkarılmasını ve kayıt altına alınmasını sağlamaktadır. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacını, sözlü tarihin kültürel mirasın hangi alanlarında kullanıldığını değerlendirmek oluşturmaktadır. Bu amaçla çalışmada bir literatür taraması gerçekleştirilmiş ve araştırma yöntemi olarak sözlü tarihi yöntemini seçen akademik çalışmalar üzerinden sözlü tarihin gerçekleştirildiği kültürel miras alanları belirlenmiştir. Sözlü tarih yöntemi ile ortaya çıkarılan ve kayıt altına alınan kültürel miras öğelerinin korunmasına yönelik değerlendirme ve öneriler ise çalışmanın tartışma ve sonuç bölümünde sunulmuştur.

Kültürel Miras

Kültürel miras, belirli bir yaşam görüşünü temsil eden ve bu görüşün tarihine ve geçerliliğine tanıklık eden insan hayatının tezahürlerinden meydana gelmektedir (Prott ve O'Keefe, 1992: 307). Geçmişten günümüze aktarılmış olan tarihi, sanatsal, bilimsel, estetik, antropolojik ve etnolojik bakış açılarından evrensel değer taşıyan, oluşumu insan emeğine ya da üzerinde insan yaratıcılığının etkisi bulunan doğal etkenlere dayanan ve taşınabilir ya da taşınmaz somut varlıklar ile halkın tamamına mal olmuş sanatlar ve insanların gündelik hayatını, yaşam tarzını, inanışlarını etkileyen örf, adet, gelenek, görenek ve alışkanlıklardan oluşan somut olmayan değerler; kültürel mirasın kapsamını oluşturmaktadır (Diker ve Deniz, 2017: 10). Daha kısa ifade etmek gerekirse kültürel miras, *"daha önceki kuşaklar tarafından oluşturulmuş, ulusal ve evrensel öneme sahip olduğuna inanılan tüm maddi unsurlar ile soyut değerlerdir"* şeklinde tanımlanabilir (Gümüşçü, 2018: 108).

UNESCO'nun 1972 tarihli Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde kültürel miras kapsamına anıtlar (mimari eserler, anıtsal heykel ve resim çalışmaları, arkeolojik nitelikteki unsurlar veya yapılar, kitabeler, mağara yerleşimleri ve tarih, sanat veya bilim açısından evrensel değere sahip olan özelliklerin birleşimleri), bina grupları (mimari yapıları, homojenlikleri veya manzaradaki yerleri nedeniyle tarih, sanat veya bilim açısından evrensel değere sahip ayrı veya bağlantılı bina grupları) ve alanlar (insan eserleri veya doğa ve insanın birleşik eserleri ve arkeolojik alanlar dâhil olmak üzere tarihsel, estetik, etnolojik veya antropolojik açıdan evrensel değere sahip alanlar) alınmıştır (URL-1). Bu sözleşme, hiçbir ülke veya bölge ayrımı yapmaksızın insanlığın bugüne kadar yaratmış olduğu uygarlıkların birer göstergesi olan tarihsel yapıların, sit alanlarının ve doğal zenginliklerin korunması amaçlanarak hazırlanmıştır (Oğuz, 2009: 10). Bu sözleşmede insan eliyle inşa edilmiş alanların yanı sıra doğanın ve doğa ile insanın birlikte yarattığı eserler de kapsama alınmıştır (Aksoy ve Enlil, 2012: 5). Doğal miras olarak tanımlanan bu miras türünde doğal özellikler (estetik veya bilimsel açıdan evrensel değere sahip fiziksel ve biyolojik oluşumlar veya bu tür oluşumların grupları), jeolojik ve fizyografik oluşumlar (bilim veya koruma açısından evrensel değere sahip, tehdit altındaki hayvan ve bitki türlerinin yaşam alanını oluşturan, kesin olarak belirlenmiş alanlar) ve

doğal alanlar (bilim, koruma veya doğal güzellik açısından evrensel değere sahip doğal alanlar veya kesin olarak belirlenmiş doğal bölgeler) yer almaktadır (URL-1).

Somut kültür varlıklarının korunmasıyla ilgili ikinci önemli UNESCO sözleşmesi, 2 Kasım 2001 tarihinde kabul edilen Sualtı Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'dir. Temel amacı, su altındaki kültürel mirasın korunması ve insanlığın ortak yararına sunulması olan bu sözleşme; su altındaki tarihi, kültürel ve arkeolojik objeler, sit alanları, yapılar ve batıklar gibi somut kültür varlıklarının korunmasını hedeflemektedir (Oğuz, 2009: 11).

Bir diğer UNESCO sözleşmesi 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Konferansı'nda kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'dir. Somut olmayan kültürel miras, geleneksel kültürün bir parçası olarak belirli bir bölgede uygulanan ya da sergilenen ve teknolojik boyutu oldukça az olan kültür ürünü olarak tanımlanmaktadır (McKercher ve du Cros, 2002: 83). Somut olmayan kültürel miras terimi, somut kültürel miras çalışmalarının doğal bir sonucu olarak UNESCO'nun kültür varlıklarının korunması için yürüttüğü programlar sırasında doğmuştur (Oğuz, 2009: 53). Oğuz'a (2013: 10) göre bu terimin kullanımı, UNESCO'nun "obje" odaklı kültürel miras tanımları ve koruma yaklaşımlarının içinden ve "tepkisel" olarak doğmuştur. Çünkü UNESCO bu sözleşmeye kadar, 1972 tarihli Kültürel ve Doğal Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde de açıkça görüldüğü gibi, sadece somut kültür ürünlerine odaklanmıştır. Bu sözleşmede tanımlanan ve öğelerinin belirlendiği somut olmayan kültürel miras terimi daha çok folklor teriminin kapsamıyla örtüşüyor olmakla birlikte folklora nazaran daha fazla miras unsurunu tanımlamakta ve barındırmaktadır.

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, bir toplumun kültürel kimliğinin parçası olarak kabul edilen ve kuşaklar boyunca aktarılıp günümüze ulaşan somut olmayan kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılması için yol, yöntem ve imkânlar sunmaktadır. Bu uluslararası kılavuz niteliğindeki belge, somut olmayan kültürel mirasın korunmasını temel bir ilke olarak benimsemektedir. Sözleşme, bu mirasın insanları birbirine yaklaştıran ve kültürel etkileşim ve anlayışı güçlendiren paha biçilmez rolüne dikkat çekerek hazırlanmıştır (Arıoğlu ve Aydoğdu Atasoy, 2015: 114). Sözleşmeye göre somut olmayan kültürel miras terimi *"toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar"* anlamında kullanılmaktadır. Somut olmayan kültürel miras; a) somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar; b) gösteri sanatları; c) toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler; d) doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar; e) el sanatları geleneği alanlarında ortaya çıkmaktadır (URL-2: 2).

Görüldüğü gibi kültürel miras tanımının kapsamı zaman içinde genişlemiş ve zenginleşmiştir. Anıt eserler üzerine odaklanan bir koruma ve tanım anlayışından, çok daha kapsayıcı ve insana ait tüm kültürel değerleri içeren bir kültürel miras anlayışına ulaşılmıştır (Ünsal ve Pulhan, 2013: 34). Kültürel mirasın tanımlanmasında anıtsal eserlerden insanlara, nesnelerden işlevlere ve korumadan sürdürülebilir kullanıma doğru kayan eğilimler, yaşayan mirasın bir kaynak ve hammadde olarak nasıl değerlendirileceğini de doğrudan etkilemektedir (Gülüm, 2021: 473). Günümüzde başta sosyal ve beşeri bilimler olmak üzere birçok farklı disiplinde çok sayıda araştırmaya konu olarak ortaya çıkarılan kültürel miras, bilimsel çalışmalar ile pek çok sektör ve alanda kullanılmakta (Gümüşçü, 2018: 110), böylelikle hem ekonomiye kazandırılmakta hem de bu miras değerlerinin sürdürülebilirliğine katkı sağlanmaktadır. Kültürel mirasın ortaya çıkarılması amacıyla yürütülen araştırmaların kullandığı yöntemlerden biri de sözlü tarih yöntemidir.

Sözlü Tarih

Sözlü tarih, anlatıcının birinci elden bilgiyle konuşabileceği anıların kayda alınmasıdır. Önceden planlanmış görüşmeler aracılığıyla bilgiler, sözlü tarih görüşmecileri tarafından soru-cevap şeklinde kaydedilmektedir. Görüşmecinin konu hakkında belli bir bilgiye sahip olması ve anlatıcıyı konuşturabilmek için önemli sosyal becerilere sahip olması gerekmektedir (Baum, 1995: 1). Belli bir döneme ait kişisel tanıklık ve/veya yaşantıların belleğin derinliklerinden çıkarılıp değerlendirilmesi yoluyla sözlü tarih, toplumların tarihlerinin inşasına katkıda bulunan bir araştırma yöntemidir (Danacıoğlu, 2001: 133).

Sözlü tarih, kaynak olarak kişisel anıların üzerine kuruludur ve bu kaynakları temel alarak tarihçilerin dayandıkları belgeleri tamamlayıcı bir rol oynayarak alternatif bir tarih oluşturulmasına katkı sağlamaktadır (Caunce, 2011: 8). Sözlü tarih aracılığıyla görünenin ötesindeki görünmeyene ulaşılması, olayın gerçek özünün ve doğasının aydınlatılması, yazılı kaynaklardaki eksikliklerin giderilmesi ya da hataların tespit edilmesi mümkün hale gelebilir (Tokmak, 2016: 88).

Sözlü tarih özü itibariyle yayımlanmış otobiyografilere benzer ancak çok daha geniş kapsamlıdır. Yayımlanmış otobiyografilerin büyük çoğunluğu sınırlı bir siyasi, toplumsal ya da entelektüel lider grubunu anlatırken sözlü tarih sıradan insanın anılarına odaklanmakta ve yapılan görüşmeler belki de başka türlü bulunması mümkün olmayan yazılı belgeleri ya da fotoğrafları gün yüzüne çıkarabilmektedir (Thompson, 1999: 4). Çünkü sözlü tarihin temel prensiplerinden biri de tarih geçme şansı bulunmayan geçmişi var etme çabasıdır ve kayda geçememiş yaşanmışlıklar onları önemsiz kılmaz (Tokmak, 2016). Aslında sözlü tarih, aksi takdirde sesi duyulmayacak bireyleri ve toplulukları tarihin öznesi ve konusu yapma gayretiyle, tarihin toplumsal amacına bağlanmaktadır (Salman Yıkmış, 2016).

Sözlü tarih, hem sözlü malzeme sağlayana hem de araştırmacıya bir şeyler veren, hem bilgi toplayandan hem de konuştuğu insanlardan bir şeyler talep eden iki yönlü bir süreçtir. Bilgi toplayanın çok önemli bir rolü vardır, çünkü sözlü tarihi diğer çalışma yöntemlerinden ayıran şey bilgi toplama işidir. Sözlü tarihte bilgi toplayan kişi birincil kaynaklarını oluşturmada aktif bir role sahiptir ve neyin kaydedileceği konusuna bilgi sağlayan ile birlikte karar vermektedir (Caunce, 2011). Sözlü tarihi diğer tarih araştırma yöntemlerinden farklı kılan bu özellik, onu antropoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerle yakınlaştırmakta ve sözlü tarihi disiplinler arası bir yöntem haline dönüştürmektedir (Salman Yıkmış, 2016).

Sözlü tarih yöntemi ile sosyal bilimler alanında yapılan çalışmaların sayısında giderek artış gözlemlenmektedir. Adiloğlu (2021) çalışmasında sosyal bilimler alanındaki yayınlarda sözlü tarih kullanımını araştırmış ve yayınların büyük bir bölümünün sosyoloji disiplini altında kurum tarihi, gelenek–görenekler, mekân, biyografi ve iş kolları gibi alanlara yönelik olduğunu belirtmiştir. Çalışmada bir diğer önemli alan olarak da eğitim bilimleri belirmiş ve bu alandaki yayınların büyük bir çoğunluğunun sosyal bilgiler öğretimi ile ilgili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sözlü tarih ile ilgili daha az çalışılan konular ise mimarlık, tarih, arkeoloji, iletişim/medya/sinema ve sözlü tarihin metodoloji boyutudur. Dursun ve Aydın (2021) da sosyal bilimlerde sözlü tarih yöntemini ele aldıkları çalışmalarında sözlü tarihin metodolojik boyutunu kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Yazarlar çalışmalarında sözlü tarih yöntemi uygulanırken araştırmacıların dikkat etmesi gereken bazı önemli noktalardan bahsetmiştir. Buna göre sözlü tarih araştırmacılarının kendi varsayımları ve önyargıları doğrultusunda anlatıcılara müdahale etmemesi, nesnel olması, anlatıcının veya ortamın değişkenlerine göre farklı iletişim becerilerini kullanabilmesi, görüşmelerden önce detaylı bir literatür araştırması yapması, anlatıcıları doğru kişilerden seçmeye dikkat etmesi ve farklı anlatıcılardan toplanan verileri karşılaştırması gibi hususlar sözlü tarih araştırmalarında önem taşımaktadır.

Metodoloji

Çalışmanın amacı, sözlü tarih yönteminin kültürel mirasın hangi alanlarında kullanıldığını tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda çalışmada nitel bir yöntem olarak doküman analizi tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında Ocak-Haziran 2024 döneminde ilk olarak YÖK Akademik üzerinden "sözlü tarih" anahtar kelimesi ile 2009-2023 yılları arasındaki 15 yıllık süreçte yayınlanmış makaleler, tezler ve bildiriler taranmıştır. Bu aşamada YÖK Akademik Sosyal ve Beşeri Bilimler alanında 51 makale, 65 tez ve 96 bildiriye ulaşılmıştır. Ardından Google Scholar üzerinden de ek bir tarama yapılmış ve bu taramadan da 51 makale, 3 tez ve 26 bildiriye ulaşılmıştır.

Sonraki aşamada, ulaşılan 102 makale, 68 tez ve 122 bildiri içerik analizi tekniğiyle analiz edilmiştir. Neuman (2014: 377-378) içerik analizi

sürecini altı aşamada özetlemiştir: Araştırma sorusunun belirlenmesi, analiz birimlerine karar verilmesi, bir örnekleme planının oluşturulması, kodlama kategorileri ve bir kayıt tablosunun oluşturulması, kodlama ve kodlayıcılar arası güvenilirliğin kontrol edilmesi ve son olarak verilerin analizi. Buna göre araştırma sorusunun ve analiz birimlerinin belirlenmesinin ardından hangi çalışmaların çalışma kapsamına dâhil edileceği hususunda bazı kriterler göz önüne alınmıştır. Öncelikli koşul olarak çalışmanın kültürel mirasın konusuna giren bir alanda gerçekleştirilmiş olması gerekmektedir. Bir diğer kriter ise çalışmada bir alan araştırmasının gerçekleştirilmiş olması ve bu araştırmada sözlü tarih yönteminin kullanılmış olmasıdır. Bu kapsamda kavramsal çalışmalar ya da sözlü tarihin metodolojik boyutunu ele alan araştırmalar kapsam dışı bırakılmıştır. Bir diğer kriter de çalışma kapsamına alınacak olan bildirilerle ilgili olarak belirlenmiştir. Bildirinin tam metin bildiri özelliği taşıması ve bildiri tam metin kitabının erişilebilir olması gerekmektedir. Bu kapsamda özet bildiriler ve bildiri tam metin kitabına ulaşılamayan bildiriler çalışma kapsamına alınmamıştır. Sonradan makale olarak da yayınlanmış olan tam metin bildirilerin ise makale versiyonları çalışma kapsamına alınmıştır. Belirlenen kriterlere göre 292 çalışma gözden geçirilmiş ve çalışma kapsamına 65 makale, 21 tez ve 43 bildiri olmak üzere toplamda 129 çalışma alınmıştır.

Bir sonraki aşamada 129 çalışma ikinci kez ve daha ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu aşamada çalışmaların her birinin kültürel mirasın hangi alanında araştırma yürüttüğü belirlenmiş ve buna göre çalışmada kullanılacak olan kategoriler oluşturulmuştur. İçerik analizi sonucunda sözlü tarih yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmaların dâhil olduğu 9 kültürel miras kategorisi belirlenmiştir. Kategorilerle ilgili olarak turizm ve kültürel miras alanlarında araştırmalar yürüten iki akademisyenin de görüşlerine başvurulmuştur. Bu kategoriler Şekil 1'de gösterilmektedir.

Şekil 1. Kültürel miras kategorileri

Bulgular

İçerik analizi sonucunda belirlenen kültürel miras kategorilerinde gerçekleştirilen çalışma sayıları Tablo 1'de gösterilmektedir. Çalışmaların dâhil olduğu kategorilerin belirlenmesinde çalışmanın ana odak olarak belirlediği alan esas alınmış olmakla birlikte bazı çalışmalar birden fazla kategori altında değerlendirilmiştir. Örneğin sinema mekânları ile ilgili yürütülen çalışmalarda bir kültürel ve tarihi mekân olarak sinema salonu odak noktası olarak belirlenmişse de bu mekân bağlamında o dönemin toplumsal yaşamı, gündelik hayat deneyimleri ve alışkanlıkları gibi konular da araştırılmıştır. Dolayısıyla bu özelliği olan çalışmalar birden fazla kategori altında değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Kültürel Miras Kategorilerinde Yürütülen Çalışma Sayıları

Kategori No	Kategori Adı	Çalışma Sayısı
1.	Toplumsal yapı/yaşam tarzları/gelenek-görenek, örf ve adetler	55
2.	Kurum tarihi	35
3.	Kültürel ve tarihi mekânlar/alanlar/yapılar	30
4.	Halk oyunları/halk türküleri, ağıtlar, destanlar/müzik kültürü	10
5	Geleneksel mimari	8
6.	Geleneksel yemekler	7
7.	Geleneksel meslekler	7
8.	Geleneksel el sanatları	2
9.	Çocuk oyunları	1

Tablo 1 incelendiğinde en çok çalışma gerçekleştirilen kültürel miras kategorisinin 55 çalışma ile "Toplumsal yapı/yaşam tarzları/gelenek-görenek, örf ve adetler" olduğu görülmektedir. Bunu 35 çalışma ile "Kurum tarihi" kategorisi takip etmektedir. Somut kültürel miras ve somut olmayan kültürel miras ayrımına göre bir değerlendirme yapmak gerekirse somut kültürel miras kategorilerinde (2-3-5) toplamda 73 çalışma gerçekleştirilmiştir. Somut olmayan kültürel miras kategorilerinde ise (1-4-6-7-8-9) toplamda 82 çalışma gerçekleştirildiği görülmektedir.

Toplumsal yapı/yaşam tarzları/gelenek-görenek, örf ve adetler kategorisi, sözlü tarih yöntemiyle en çok çalışma yürütülen kategori olarak belirmiştir. Bu kategoride 55 adet çalışmaya ulaşılmıştır. Günlük yaşam pratikleri ve alışkanlıklar (Coşkun, 2019; Demir vd., 2021; Geylani, 2012; Kara, 2016), toplumsal yapıdaki demografik, sosyo-kültürel ve ekonomik değişimler (Eken Güney vd., 2023; Güler, 2012; Özel, 2014; Toker ve Kaya, 2023), çeşitli mekânlara atfedilen anlamlar ve mekân deneyimleri (Durna, 2022; Ünlü, 2017), düğün gelenekleri (Demir, 2013; Şentürk, 2019), bayramlar (Cabul, 2019), inanışlar (Atlı, 2013; Kumru, 2009) ve ritüeller (Bulut, 2017) gibi daha çok somut olmayan kültürel miras alanına giren birçok farklı konunun bu çalışmalarda sözlü tarih yöntemiyle araştırıldığı görülmüştür.

Kurum tarihi kategorisi en çok çalışma yürütülen ikinci kategori olarak belirmiştir. Bu çalışmalarda çok geniş bir yelpazede farklı sektörlerde uzun yıllar faaliyet göstermiş olan ya da alanında öncü olan kurumların tarihleri sözlü tarih aracılığıyla kayda geçirilmiştir. Otel (Evren ve Çakır, 2014; Turan vd., 2016; Türktarhan ve Özel, 2014; Yetgin ve Yılmaz, 2015), restoran (Aksöz vd., 2014; Çiçek ve Zencir, 2014; Demirtaş vd., 2021; Zencir vd., 2014), pansiyon (Ekenyazıcı Güney ve Tulum, 2021), seyahat acentaları (Turan ve Kaya, 2014) ve otobüs işletmeleri (Metin ve Tören, 2014) gibi turizm işletmeleri bu kategoride en çok kurum tarihi araştırması gerçekleştirilen işletmelerdir. Bunun dışında yükseköğretim kurumları (Çakır, 2014; Doğantan, 2014; Evren, 2014; Geyik, 2014; Pazarcık, 2016) ve Türkiye Lokomotif ve Motor Sanayi A.Ş. [TÜLOMSAŞ] (Topgül, 2017), Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu [TURİNG] (Tören, 2014), Turizm Geliştirme ve Eğitim Vakfı [TUGEV] (Çiçek vd., 2014) gibi kuruluşların kurum tarihlerinin de sözlü tarih aracılığıyla ortaya çıkarıldığı görülmüştür.

Kültürel ve tarihi mekânlar/alanlar/yapılar kategorisinde 30 çalışma gerçekleştirilmiştir. Bir somut kültürel miras kategorisi olan bu kategoride sinema salonları, şehitlikler, kentsel mekânlar ve tarihi yapılar gibi unsurlar araştırma konusu olarak seçilmiştir. Bazı çalışmalarda sadece tek bir mekân üzerine sözlü tarih çalışması gerçekleştirilirken bazı çalışmalarda bir mahalle, semt, ilçe ya da şehrin çeşitli bellek mekânları üzerinden sözlü tarih çalışmaları yürütülmüştür. Bu çalışmalarda sözlü tarih yöntemiyle o yerin bellek mekânlarının yerel halkın belleğinde nasıl bir yer aldığı sorusuna cevap aranmıştır. Mersin (Geylani, 2012; Ünlü, 2017), Manisa (Akpınar, 2023), Ankara (Durna, 2022), Şanlıurfa (Tayanç, 2020), Artvin Yusufeli ilçesi

(Torun, 2021), İzmir Kemeraltı (Köksoy Karpat, 2009; Savaşır, 2020) gibi örnekler üzerinden bu amaçla yürütülen çalışmalara rastlanmıştır. Tek bir mekân üzerine odaklanan çalışmalar ise o mekânın geçmişini aydınlatma ve dönüşümünü anlama, bir kültürel miras olarak bu mekânların ya da yapıların toplumsal bellekte nasıl yer ettiğini belirleme gibi amaçlarla yürütülmüştür. Bu konuyla ilgili olarak en çok rastlanan mekânlar arasında eski sinema salonları gelmektedir (Gökmen, 2019; Gökmen ve Gür, 2017; Özsoy, 2021; Öztürk, 2013, Uçar İlbuğa, 2018, 2021). Bunun dışında Atatürk Orman Çiftliği (Ülkenli, 2017), Trabzon Tekel Binası (Topaloğlu ve Beşgen, 2017), Konuralp Antik Kenti (Pınarcık ve Sütçü, 2017) gibi örnekler de bu amaçla yürütülen çalışmalar arasındadır.

Halk oyunları/halk türküleri, ağıtlar, destanlar/müzik kültürü kategorisinde 10 çalışmaya rastlanmıştır. Bu kategorideki çalışmaların türküler (Fidan, 2011; Karataş, 2014), halk dansları (Cömert Ötken ve Kızmaz, 2014; Kızmaz, 2013, 2015), popüler müzik çalışmaları (Erdoğan, 2023), âşık edebiyatı (Özkaya, 2014) ve müzik kültürü (Şenalp, 2012; Şenol, 2023) gibi konulara odaklandıkları görülmüştür.

Geleneksel mimari kategorisinde 8 çalışma yürütülmüştür. Bu kategorideki çalışmalarda geleneksel konutların ya da yapıların geçmişi ve dönüşümü, genel mimari özellikleri, konutlardaki farklı alanların ne amaçla kullanıldıkları, halkın bu konutlarla nasıl ilişkilendikleri gibi hususlar sözlü tarih yöntemiyle aydınlatılmaya çalışılmıştır. Geleneksel Yozgat evleri (Işıksoy, 2010), Mardin Çamurdaş Evi (Taşgüzen ve Çamurdaş, 2021), Bursa Eskikızılelma köyündeki geleneksel ahşap yığma konutlar (Karul vd., 2010), Aydın Tekstil Yerleşkesi (Yaşdağ, 2021), Elazığ Harput geleneksel evleri (Sarışın ve Özbudak Akça, 2022) ve Hatay'ın kırsal bölgesindeki geleneksel mimari (Özbay, 2023) bu amaçla yürütülen çalışmalara konu olmuştur.

7 çalışmanın gerçekleştirilmiş olduğu geleneksel yemekler kategorisi; kültürel etkileşimler ve değişimlerle beraber unutulmaya yüz tutmuş olan mutfak kültürüne odaklanmakta ve bu mutfaklara ait olan geleneksel yemekleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu kategoride Balıkesir'in Bandırma ve Erdek ilçeleri (Yıldırım Saçılık ve Çevik, 2014; Yıldırım Saçılık vd., 2018), Çankırı'nın Kurşunlu ilçesi (Sarı, 2011), Aydın (Baysal, 2019), Düzce (Gökçe vd., 2022), Hatay (Akdağ ve Yetim, 2020) ve Sakarya (Erbil ve Yılmaz, 2018) illerinin geleneksel mutfak kültürü öğelerine odaklanan sözlü tarih çalışmaları yürütülmüştür.

Geleneksel meslekler kategorisinde 7 çalışma yürütülmüştür. Bu kategorideki bazı çalışmalarda günümüzde var olmayan atlı tahsildarlar (Sert, 2015) ve tarihi kayık taşımacılığı (Aytekin, 2013) gibi meslekler ele alınırken; bazı çalışmalarda ise semercilik gibi unutulmaya yüz tutmuş mesleklerin (Berber ve Menekşe, 2022; Menekşe ve Berber, 2023) korunarak sürdürülebilirliklerine katkı sağlamak amaçları doğrultusunda sözlü tarih araştırmaları yürütülmüştür. Bu kategoride yer alan diğer çalışmalarda ise halen yürütülmekte olan mobilyacılık (Bayraktaroğlu ve

Özdemir, 2010), terzilik (Himam ve Tekcan, 2014), kuyumculuk (Bakoğlu, 2016) gibi bazı mesleklerin tarihleri araştırılarak geçmişten günümüze olan değişimleri gün ışığına çıkarılmaya çalışılmış ve toplumsal değişimlerin meslekler üzerindeki etkileri belirlenmeye çalışılmıştır.

Sözlü tarih yöntemiyle en az çalışmanın yürütüldüğü kategorilerden biri olan geleneksel el sanatları kategorisindeki çalışmalardan birinde bir yöreye ait geleneksel el sanatlarının geçmişten günümüze olan kullanım alanları, genel özellikleri ve yerel halk için anlamı gibi bulgulara ulaşılırken (Gülçur vd., 2010); diğer çalışmada ise bir yöreye özgü geleneksel el sanatlarının kaybolup gitmemesi amacına hizmet eden bir sözlü tarih araştırması gerçekleştirilmiştir (Gökçe vd., 2022). Son kategori olan çocuk oyunları kategorisinde ulaşılan tek çalışmada ise geleneksel çocuk oyunlarının unutulmaması, bu oyunların gelecek kuşaklara aktarılabilmesi ve eğitim süreçlerine entegre edilebilmesi amaçlarını güden ve sözlü tarih aracılığıyla bir yöreye ait geleneksel çocuk oyunlarının derlendiği bir araştırma yürütülmüştür (Karaca vd., 2023).

Tartışma ve Sonuç

Kültürel mirasın korunmasındaki önemli engellerden biri, toplumların sahip oldukları kültürel miras değerlerine ilişkin farkındalık eksikliğidir (Shankar ve Swamy, 2013: 698). Bu farkındalık eksikliği, mirasın sürdürülememesine ya da zarar görmesine yol açabilmektedir. Bu noktada sözlü tarih yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmalar, hem somut hem de somut olmayan kültürel miras değerlerine ilişkin başta farkındalığın artmasına katkı sağlamakta ve ayrıca bu miras değerlerinin korunmasına ilişkin oluşturulacak politikalar ve alınacak kararların önünü açabilmektedir.

Sözlü tarih yönteminin kültürel mirasın hangi alanlarında kullanıldığını değerlendirmek amacıyla yürütülen bu çalışmada, incelenen 129 araştırma aracılığıyla sözlü tarih yönteminin 9 farklı kültürel miras kategorisinde kullanıldığı görülmüştür. Sözlü tarih yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmaların hem somut kültürel miras (73 çalışma) hem de somut olmayan kültürel miras (82 çalışma) alanlarına yönelik gerçekleştirildiği görülmektedir. Adiloğlu (2021) gerçekleştirdiği çalışmasında, 2008 yılı itibariyle çok yavaş olmakla birlikte sözlü tarih yönteminin kullanıldığı araştırma sayısında bir artış gözlendiğini ve bu artışın 2016 itibariyle katlandığını ortaya çıkarmış ve son yıllarda özellikle kurum tarihi ve mekân konularında sözlü tarih yöntemi kullanımının artışına dikkat çekmiştir. Sözlü tarih çalışmalarının yıllara göre dağılımı, bu çalışmanın amaçlarından biri olmamakla birlikte kurum tarihi ve mekân araştırmalarında sözlü tarih yönteminin kullanımındaki artış bu çalışma bulgularından da anlaşılmaktadır. Güldöşüren'in (2021) de belirttiği gibi kurum tarihi çalışmaları, kurumların hafızalarının kayıt altına alınmasını sağlayan ve geçmişle bugün arasındaki köprünün yeniden kurulmasına imkân veren önemli çalışmalardır. Kurumların tarihlerinde kayıt altına

alınmayan, yazılı belgelerin bulunmadığı olaylar, süreçler ve dönüm noktaları sözlü tarih araştırmaları ile aydınlatılabilmekte ve kayda geçirilebilmektedir. Kurum tarihiyle birlikte somut kültürel miras kategorilerinden bir diğeri olan kültürel mekânlarla ilgili araştırmalar da benzer şekilde mekânların özellikleri, tarihi değerleri, dönüşüm süreçleri gibi konularda yeterli yazılı belgenin olmadığı durumlarda bir kaynak olarak sözlü tarih yöntemine başvurmaktadır.

Peki, sözlü tarih yöntemi kullanılarak ortaya çıkarılan ve kayıt altına alınan veriler kültürel mirasın korunmasına nasıl katkı sağlayacaktır? Sözlü tarih araştırmalarının önemli isimlerinden biri olan Thompson (1999: 2) şu ifadeleri dile getirmiştir:

"Sözlü tarih bir değişim aracı olmak zorunda değildir, bu, ne amaçla kullanıldığına bağlıdır. Bununla birlikte, sözlü tarih pekâlâ tarihin hem içeriğini, hem de amacını dönüştüren bir araç olabilir. Tarihin odak noktasını değiştirmek ve yeni araştırma alanları açmak için kullanılabilir; öğretmenler ile öğrenciler, nesiller, eğitim kurumları ile dışarıdaki dünya arasındaki engelleri ortadan kaldırabilir ve tarih kitaplarda, müzelerde, radyoda ya da bir filmde yazılırken, tarihi yaratan ve yaşayan insanlar kendi sözleriyle tekrar merkezi bir yere oturtulabilir."

Sözlü tarih yöntemiyle elde edilen veriler, aslında başlı başına kültürel mirasın korunması için atılan bir adımdır. Unutulmaya yüz tutmuş ya da tamamen kaybolmuş gelenek-görenekler veya uygulamalar, sözlü tarih aracılığıyla gün yüzüne çıkmakta ve bu unsurlara karşı toplumda farkındalık oluşmaktadır. Ancak Thompson'un da belirttiği gibi sözlü tarihin dönüştürücü bir araç olabilmesi için keşfedilen miras değerlerine ilişkin ciddi çalışmaların yapılması gerekmektedir. İlk iş olarak sözlü tarih aracılığıyla ortaya çıkan miras değerleri kayıt altına alınarak envanter oluşturulmalıdır. Yıldız (2023), özellikle somut olmayan kültürel miras değerlerinin envanterlenmesi çalışmalarında toplum temelli ve katılımlı envanter yaklaşımına değinmiştir. Toplum temelli envanterler, toplulukla beraber üretilen envanterleri kapsamaktadır. Başka bir deyişle topluluk, bilgi alınacak bir araç olmaktan çıkıp bilgiyi üreten ve kendi kültürel mirasının nasıl envanterlenmesi gerektiği ile ilgili fikirler sunan bir role bürünmektedir. Fotoğraf, video, ses ve çeşitli etkileşimli araçların kullanıldığı bu envanterlerin en önemli avantajı ise güncellemeye açık olmasıdır. Bu yaklaşımda toplulukların çalışmaların merkezinde olması hem kültürel miras değerlerinin korunmasına yeni bir motivasyon getirmekte hem de bu değerlerle ilgili bilinç düzeyini artırmaktadır.

Sözlü tarih ile keşfedilen değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasındaki en önemli yol, hiç şüphesiz bu değerlerin eğitim süreçlerine entegre edilmesidir. Bu sayede yeni kuşaklar; önceki kuşaklardan kalan miras değerlerini tanıyacak, bu değerlerin toplum için önemini kavrayacak, sürdürülebilirliğiyle ilgili bir sorumluluk bilincine sahip olacak ve böylelikle bu değerler aracılığıyla geçmişle gelecek arasında

bir köprü kurulabilecektir. Ancak bu çalışmanın kültürel mirasın korunmasında dikkat çekmek istediği bir diğer önemli araç turizmdir. Gümüşçü (2018), kültürel mirasın araştırılıp gün yüzüne çıkarılmasının tüm sosyal ve beşeri bilimlerin sorumluluğu olduğu kadar ortaya çıkarılan bu mirastan yararlanmanın da aynı derecede önem taşıdığını ifade ederek mirastan faydalanma noktasında turizmi işaret etmiştir. Kültürel mirasa dair farkındalık oluşturmanın ve bu mirası korumanın en iyi araçlarından biri turizmdir. Turizm sayesinde hem kültürel mirasın ve geleneğin korunmasına dair bilinci geliştirme imkânı doğmakta hem de turizmin sağladığı ekonomik kazanımlardan azami düzeyde yararlanmak mümkün olmaktadır.

Günümüzde turistlerin en önemli seyahat motivasyonlarından biri, bir bölgenin yerel kültürünü öğrenmek ve geçmiş kültürlerin izlerini aramaktır. Bu durum sadece anıtlar, mekânlar gibi somut kültürel miras unsurları için değil aynı zamanda bölgenin yaşam tarzları, kendine özgü değerleri, gelenek-görenekleri vb. gibi somut olmayan kültürel miras unsurları için de geçerlidir. Merak, nostalji güdüsü ve küreselleşmenin meydana getirdiği değişimler geçmiş kültürlere olan ilgiyi daha da artıran faktörlerdir.

Turizm, yerel kalkınma için önemli bir araç olup kültürel mirasın keşfi, restorasyonu ve geliştirilmesine olanak tanırken, yerel kimliği öne çıkarmakta ve kültürel çeşitliliğin korunmasına da katkıda bulunmaktadır. Yerel kimlik ve özgünlüğe dayalı kültür turizmi, yerel halkın yaşam kalitesini artırarak olumlu etkiler sağlamaktadır (Uslu ve Kiper, 2006). Kültürel mirasın ekonomik, politik, folklorik, turistik ve benzeri boyutlarda toplum için önem taşıdığını belirten Öter (2010), bu sebepten ülkelerin ulusal miraslarına sahip çıkma konusunda giderek daha fazla bilinçlendiklerini ve birçok ülkenin somut kültürel mirasın değerlendirilmesi konusunda önemli ilerlemeler kaydettiğini belirtmiştir. Bu ilerlemelerde özellikle turizm olumlu bir rol üstlenmiş; saraylar, hanlar, tapınaklar gibi tarihi yapıların, antik alanların bakımı, korunması, müzeye dönüştürülmesi ve ziyarete açılması konularında başarılı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda ülkemizde de başarılı örnekler söz konusudur. Soğukçeşme Sokağı, Yerebatan Sarnıcı, Malta Köşkü, Sarı Köşk, Pembe Köşk, Hidiv Kasrı, Eskişehir Odunpazarı evleri ve Beypazarı evleri bu örneklerden sadece bazılarıdır. Turizm tarihi değerlerin restorasyonu konusunda itici bir güç olarak ön plana çıkmakta ve böylelikle somut kültürel mirasın korunarak gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir işleve sahip olmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, restorasyon çalışmalarının yapının orijinal haline sadık kalınarak yapılmasıdır ki bu noktada sözlü tarih, mevcut yazılı ya da görsel belgelerin yetmediği durumlarda bir kaynak olarak yardımcı olabilmektedir.

Yaşayan miras özelliğine sahip olan somut olmayan kültürel miras unsurları içinse Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi"nde, insan unsuruna vurgu yapılarak kültürel mirası üreten ve aktaran bireylere ve bu mirasın yaşatıldığı mekânlara özel önem verilmiş ve

yaşatarak koruma yöntemi benimsenmiştir (Ekici ve Fedakâr, 2013). Turizm, somut olmayan kültürel miras unsurlarının korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasında da işlevsel bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Sözlü tarih aracılığıyla ortaya çıkarılan bir yöreye özgü geleneksel yemekler, geleneksel el sanatları, geleneksel meslekler ve gelenek-görenekler gibi kültürel miras unsurları; yerel paydaşların iş birliğiyle bölge içindeki turizm işletmelerinde ya da oluşturulacak alanlarda özgün halleriyle sunularak bir kültür turizmi ürününe dönüştürülebilir. Örneğin ülkemizdeki yavaş şehirlerden biri olan Taraklı'da geleneksel mesleklerden olan şimşir kaşıkçılığı ve dokumacılık ustaları için belediye tarafından ilçede bulunan Kültür Evi tahsis edilmiştir. Ustalar turistlerin de ziyaret ettiği bu mekânda hem üretimi hem de ürünlerin satışını gerçekleştirmektedir (Sarıipek ve Çevik, 2019). Bir diğer başarılı örnek de Balıkesir'in Gönen ilçesinde görülmektedir. İğne oyaları ile ön plana çıkan Gönen'de her salı günü oya pazarı kurulmakta ve yaklaşık 250-300 tezgâhın kurulduğu pazar çevre il ve ilçelerden de ziyaretçi çekmektedir. Bununla birlikte ilçede 20 yıldır Ulusal Oya ve Çeyiz Festivali düzenlenmektedir (Özbek ve Çevik, 2018). Somut olmayan kültürel mirasın diğer bir önemli alanı olan geleneksel yemekler odağında yürütülen araştırmaların birçoğunda bölgedeki turizm işletmelerinde yöresel yemeklerin kullanımının düşük düzeyde kaldığı sonucuna ulaşıldığı görülmektedir (Aylan vd., 2017; Dündar Arıkan vd., 2020; İflazoğlu ve Yaman, 2020; Mil ve Denk, 2015; Seçim ve Esen, 2020). Bu durumun en önemli nedenleri arasında maliyet kaygıları, tedarik güçlükleri ve yeterince tanıtımı yapılmadığı için turistlerin yöresel lezzetlere ön yargılı yaklaşımı gelmektedir. Geleneksel yemekler; ortaya çıkış hikâyeleri, ritüelleri ve sunum biçimleri ile bir yörenin kültürel mirasının çok önemli bir parçasıdır. Bu yüzden sözlü tarih yöntemiyle ortaya çıkarılan yöreye ait geleneksel ve unutulmaya yüz tutmuş olan lezzetler, etkin bir tanıtım çalışması ve iş birlikleri ile bölgenin turizmi geliştirme ve markalama çabalarının önemli bir ayağı haline getirilmelidir. Daha önce de belirtildiği gibi bu sadece yörenin ekonomik anlamda fayda sağlamasıyla sınırlı kalmayacak aynı zamanda gastronomik miras öğelerinin sürdürülebilirliğine de önemli ölçüde katkı sağlayacaktır.

Somut olmayan kültürel mirasın korunması bağlamında bir diğer önemli araç da yaşayan müzelerdir. Yaşayan müzeler, bir toplumun kültürel mirasını yalnızca koruyup sergilemekle kalmamakta aynı zamanda bu mirası katılımcı bir yaklaşımla nesilden nesle aktarmaktadır. Bu müzeler; topluma ait gelenekleri, görenekleri ve yaşam biçimlerini ziyaretçilere interaktif bir şekilde sunarak öğretmekte ve deneyim yaşamalarını sağlamaktadır. Böylece ziyaretçilerle aktif bir iletişim kurarak genç nesillere toplumsal köklerini anlamada öğretici bir rol oynamakta ve daha yaşlı ziyaretçilere de kültürel değerleri hatırlatmaktadır (Altınbaş ve Etikan, 2021). Ülkemizdeki yaşayan müzeler arasında Beypazarı Yaşayan Müze, Ankara Altınköy Açık Hava Müzesi, Beypazarı Anadolu Açık Hava Müzesi,

Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi, Kapadokya Yaşayan Kültürel Miras Müzesi, Gaziantep Şahinbey Tarihi Gümrük Hanı Yaşayan Müze, Ünye Yaşayan Kültürel Miras Müzesi, Sivas Sanayi Mektebi Müzesi ve Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi gibi örnekler yer almaktadır. Bu müzelerde geleneksel köy yaşantısı, geleneksel mimari, geleneksel oyunlar, geleneksel meslekler, geleneksel el sanatları ve gelenek-görenekler gibi farklı kültürel miras öğeleri çeşitli etkinlikler, canlandırmalar ve somut objelerle ziyaretçilere sunulmaktadır. Bir yöreye ait kültürel miras unsurlarını bir arada bulunduran bu müzeler hem kültürel miras konusunda bir farkındalık oluşturmakta ve hem de bulunduğu bölge için güçlü bir turizm çekiciliği oluşturarak bölgeye değer katmaktadır.

Türkiye'de kamu kurumları, sivil toplum kuruluşları ya da diğer kurum ve kuruluşlar tarafından yürütülen sözlü tarih projelerinde de bir yöreye ait olan kültürel miras değerleri ortaya çıkarılmakta ve bu değerlerin o yörenin ayırt edici bir turizm ürününe dönüştürülmesine zemin hazırlanmaktadır. Dere ve Akıncı'nın (2021) çalışmalarında, en fazla sözlü tarih projesi gerçekleştiren kamu kurumlarının belediyeler olduğu belirlenmiştir. Belediyeler, semtlerin tarihine ışık tutarak somut ya da somut olmayan kültürel miras değerlerini gün yüzüne çıkarmakta ve toplumsal belleği kayıt altına almaktadır. İstanbul, Bursa, İzmir ve Eskişehir gibi illerin büyükşehir ve ilçe belediyeleri tarafından sözlü tarih projeleri yürütülmüştür. Belediyeler dışında üniversiteler ve bakanlıklar tarafından da sözlü tarih çalışmaları gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda Anadolu Üniversitesi tarafından yürütülen, turizm sektöründe iz bırakmış 522 kişinin hikayesinin kayıt altına alındığı "Türkiye Turizmi Sözlü Tarih Projesi" de Türkiye'de turizm tarihi alanında gerçekleştirilen ilk sözlü tarih çalışması olarak dikkat çekmektedir (URL-3). Sivil toplum kuruluşları arasında Tarih Vakfı tarafından yürütülen "Akdeniz Sesleri: Akdeniz Kentlerinde Sözlü Tarih ve Kültürel Pratikler Projesi", kültürel mirasın toplumsal açıdan işlevsel hale gelmesi amacıyla hayata geçirilmiştir. İstanbul'daki göç hareketlerini ele alan proje, şehrin kültürel mirasının haritalanmasıyla turizme katkı sağlayarak İstanbul'un kozmopolit bir dünya kenti olarak öne çıkmasını desteklemektedir (Barlas Bozkuş, 2014).

Kültürel mirasın bir turizm ürününe dönüştürülmesinde dikkat edilmesi gereken en önemli konu, miras değerlerinin özgünlüğünü yansıtmayan unsurlardan kaçınmaktır. Turistler, seyahatleri aracılığı ile bir bölgenin kültürünü öğrenmek istediklerinde otantiklik konusuna önem vermektedir. Wang'a (1999: 351) göre turizmde otantikliğin iki yönü vardır: Otantik deneyimler ve sergilenen objelerin ya da çekiciliklerin otantikliği. Bu yüzden kültürel miras öğeleri hakkında yeterince araştırma yapılmadan ya da ticari kaygılarla miras değerlerini özgünlüklerinden uzak bir şekilde turistlere sunmak, turizmin kültürel miras üzerindeki etkisini olumsuza döndürecektir. Bu noktada sözlü tarih araştırmaları, bir turizm ürününe dönüştürülecek kültürel miras değerinin ayırt edici özelliklerini tanıma ve kavrama bağlamında çok önemli bir işlev görmektedir.

Bu çalışmada, sözlü tarih yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmaların kültürel mirasın hangi alanlarına yöneldiğini değerlendirmek suretiyle sözlü tarihin kültürel mirasın korunmasındaki işlevine dikkat çekmek hedeflenmiştir. Çalışma, kültürel miras ve sözlü tarih ilişkisine dair gelecekteki akademik araştırmalar ve uygulamalar açısından bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmanın en önemli sınırlılığı, son on beş yılda gerçekleştirilen ve erişilebilir olan araştırmalar üzerinden yürütülmüş olmasıdır.

KAYNAKÇA

Adiloğlu, S. (2021). Türkiye'deki sosyal bilim yayınlarında "sözlü tarih"in kullanımı: Bir meta-analiz. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17(34), 959-994.

Akdağ, G. - Yetim, A. (2020). Hatay Yayladağı'nda farklı bir lezzet olarak lokum: Bir sözlü tarih çalışması. *Turizm Ekonomi ve İşletme Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 155-162.

Akpınar, R. (2023). Kentli hakları bağlamında Manisa kent imgeleri ve kent kimliği üzerine sözlü tarih çalışması. *Balkan 9. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed. G. Gürçay), 16-36, Eskişehir: Academy Global.

Aksoy, A. - Enlil, Z. (2012). Kültürel miras yönetiminde çağdaş yaklaşımlar. *Kültürel Miras Yönetimi,* (ed.: A. Aksoy - D. Ünsal), 2. Basım, 3-28. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Aksöz, E. O. vd. (2014). Bir aile işletmesinin iş değerlerinin incelenmesi: Birsen Kebap Eskişehir. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 300-311, Ankara: Detay Yayıncılık.

Altınbaş, S. - Etikan, S. (2021). Kültürel mirasın korunmasında "yaşayan köy" anlayışı ve bazı yaşayan köy açık hava kültürel miras müzeleri. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(1), 23 – 39.

Arıoğlu, İ. E. - Aydoğdu Atasoy, Ö. (2015). Somut olmayan kültürel miras kapsamında geleneksel el sanatları ve Kültür ve Turizm Bakanlığı. *Turkish Studies*, 10(16), 109-126.

Atlı, A. (2013). Sözlü tarihte Kayseri Alevileri (Sarız örneği). *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı,* (ed.: M. Yazıcı), 577-584, Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.

Aylan, S. vd. (2019). Turizm açısından yöresel yemeklerin pazarlama aracı olarak kullanılması: Karaman ili örneği. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(10), 446-462.

Aytekin, O. (2013). Çoruh Irmağı üzerinde yapılan tarihi kayık taşımacılığı üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 58-69.

Bakoğlu, R. (2016). Geçmişten günümüze Kapalıçarşı kuyumcularının iş gelenekleri ve büyüme mekanizmaları: Sözlü tarih çalışması. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 45, 133-139.

Barlas Bozkuş, Ş. (2014). Kent müzeleri bağlamında sözlü tarih çalışmaları ve kültür turizmine katkıları. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 964-975, Ankara: Detay Yayıncılık.

Baum, W. K. (1995). *Oral history for the local historical society,* 3th Edition, Californiya: Altamira Press.

Bayraktaroğlu, S. - Özdemir, Y. (2010). Yerel girişimcilik dinamikleri: Adapazarı'nda mobilyacılık sektörünün sözlü tarih yöntemiyle anlaşılması. *Yönetim Bilimleri Dergisi*, 8(2), 49-80.

Baysal, K. (2019). Bir bayram tadı; Gencer macunu*. International Journal of Social Humanities Sciences Research*, 6(45), 3822-3833.

Berber, O. – Menekşe, M. (2022). Unutulmuş veya unutulmaya yüz tutmuş geleneksel meslekleri icra eden ustaların karşılaştıkları sorunlara dair bazı tespitler: Muğla kent merkezi örneği. *Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildiri Kitabı,* (ed.: M. F. Sansar vd.), 284-312, Elazığ: Asos Yayınevi.

Bulut, M. (2017). Geçiş ritüellerinden doğum: Sağaltım yolları? *Turkish Studies*, 12(21), 121-132.

Caunce, S. (2011). *Sözlü tarih ve yerel tarihçi*. (çev.: Bilmez Bülent Can - Alper Yalçınkaya), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cabul, E. (2019). *Ortaokul öğrencilerinin sosyal bilgiler dersinde sözlü tarih deneyimleri: Geçmişten günümüze bayramlar*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Coşkun, B. (2019). *Türkiye'de 1970-2000 yılları arası televizyon eğlence programları ve gündelik hayat: Bir sözlü tarih çalışması.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Cömert Ötken, N. - Kızmaz, İ. (2014). Sözlü tarih denemesi: 1960-1980 yılları arasında İstanbul'da halk dansları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(34), 929-947.

Çakır, O. (2014). İstanbul Üniversitesi İktisadi Coğrafya ve Turizm Enstitüsü ve lisansüstü turizm programlarının kurumsal tarihi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 719-732, Ankara: Detay Yayıncılık.

Çiçek, D. – Zencir, E. (2014). Tatlıdil Köftecisi'nin örgüt kültürü bağlamında incelenmesi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 324-334, Ankara: Detay Yayıncılık.

Çiçek, D. vd. (2014). Türkiye'de turizm eğitimi alanında bir öncü: TUGEV. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 248-260, Ankara: Detay Yayıncılık.

Danacıoğlu, E. (2010). *Geçmişin izleri: Yanıbaşımızdaki tarih için bir kılavuz*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Demir, S. T. vd. (2021). Kültürel mirasın görsel kaydı: Gümüşhane ilinde bellek ve sözlü tarih çalışması. *9th International Conference on Culture and Civilization Bildiri Kitabı,* (ed.: T. G. Nishanovna), 404-413, Ankara: Farabi Yayınevi.

Demir, Z. S. (2013). Türk hamam müzesi ve kına hamamı sergisi. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 48-55.

Demirtaş, A. vd. (2021). Mizahla doğan yerel bir lezzet: Kebapçı "Güri Amca'nın Yeri" üzerine sözlü tarih araştırması. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(80), 1682-1694.

Dere, İ. – Akıncı, Z. Y. (2021). Türkiye'de kurum ve kuruluşların yaptıkları sözlü tarih projelerinin analizi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 46, 379-400.

Diker, O. - Deniz, T. (2017). *Coğrafya ve tarih perspektifinden somut kültürel miras ve Türkiye.* 2. Basım, Ankara: Pegem Akademi.

Doğantan, E. (2014). Aydın Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu'nun kurumsal tarihi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 355-367, Ankara: Detay Yayıncılık.

Dönmezer, S. (1978). *Sosyoloji.* 7. Basım, İstanbul: Nihad Sayar Yayın ve Yardım Vakfı.

Durna, N. (2022). Ankara'nın bellek mekânları: Seksen yıllık bir dönüşümün sözlü tarih denemesi. *Ankara Araştırmaları Dergisi,* 10(1), 127-153.

Dursun, M. T. - Aydın, Ç. (2022). Sosyal bilim araştırmalarında sözlü tarih yöntemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 1-18.

Dündar Arıkan, A. vd. (2020). Otel restoranlarının menülerinde yöresel yemeklerin yeri: Eskişehir örneği. *Journal of Tourism & Gastronomy Studies*, 8(3), 1972-1992.

Eken Güney, E. vd. (2023). 20. yüzyıl dönümünde Gölde (İncesu): Tarihsel ve mekânsal bir okuma. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 37-67.

Ekenyazıcı Güney, E. - Tulum, H. (2021). Fenerbahçe'de tarihe tanıklık eden nadir bir turizm yapısı örneği: Petek Pansiyon. *Mimarlık*, 421, 66-71.

Ekici, M. - Fedakâr, P. (2013). "Ege Üniversitesi" deneyimleriyle somut olmayan kültürel mirası "yaşatarak koruma". *Millî Folklor*, 25(100), 50-60.

Erbil, K. - Yılmaz, G. (2018). Kültürel miras bağlamında Sakarya ilinde yaşayan etnik grupların Türk mutfağına katkıları. *Turizm Akademik Dergisi*, 5(1), 276-285.

Erdoğan, G. (2023). Sivas'ta cazband grupları ve ilk popüler müzik çalışmaları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33(1), 221-232.

Evren, S. (2014). Mersin Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu'nun kurumsal tarihinin sözlü tarih yöntemiyle incelenmesi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 873-886, Ankara: Detay Yayıncılık.

Evren, S. – Çakır, O. (2014). Eskişehir'de termal otelcilik: Has Otel'in kurumsal tarihi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 862-872, Ankara: Detay Yayıncılık.

Fidan, S. (2011). Sözlü kültür - sözlü tarih ilişkisi bağlamında Niş türküleri. *Turkish Studies*, 6(4), 139-148.

Geyik, S. (2014). Balıkesir Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu'nun kurumsal tarihi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 887-901, Ankara: Detay Yayıncılık.

Geylani, N. (2012). *1923-1950 arası Mersin'de gündelik hayatın ve sosyal mekânların dönüşümüne yönelik bir sözlü tarih çalışması*. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gökçe, G. F. vd. (2022). Somut olmayan kültürel miras unsurlarının sürdürülebilir turizm kapsamında değerlendirilmesi: Düzce ili örneği. *IV. Uluslararası Turizm ve Kültürel Miras Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: Ç. Özer vd.), 111-125. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları.

Gökmen, E. (2019). Samsun'da sinema mekânları üzerine bir sözlü tarih çalışması. *Selçuk İletişim*, 12(1), 325-350.

Gökmen, E. - Gür, H. (2017). Yazlık açık hava sinemaları: Sinema mekânlarının sosyal bir alan olarak işlevleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(2), 2-18.

Gülçur, S. vd. (2010). Tarihöncesi yerleşmeler ile çevrenin modellenmesinde sözlü tarih ve etnoarkeolojinin yeri. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 8, 275-300.

Güldöşüren, A. (2021). Türkiye'de kurum tarihçiliği literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 395-466.

Güler, E. Z. S. (2012). Sözlü tarih anlatılarında Çanakkale merkeze Girit'ten göçler: 'Giritli, başı bitli…'. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 10(13), 43-58.

Gülüm, E. (2021). Somut olmayan kültürel miras - kültürel yaratıcı endüstriler etkileşimlerine kültürel istatistikler çerçevesi'nden bakmak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(34), 468-483.

Gümüşçü, O. (2018). Tarihi coğrafya ve kültürel miras. *Erdem*, 75, 99-120.

Himam, F. D. – Tekcan, E. (2014). Erken Cumhuriyet dönemi terzilik kültürü ve ulusal maddi kültürün inşası. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10(20), 221-254.

Işıksoy, S. (2010). *Geleneksel Yozgat evlerinde yaşam ve anlam: Evin sözlü tarihi*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İflazoğlu, N. - Yaman, M. (2020). Yöresel mutfakların gastronomi turizminde yer alma durumu: Mardin yerel restoran menülerinin incelenmesi. *Journal of Tourism & Gastronomy Studies*, 8(3), 1943-1957.

Kara, M. A. (2016). Toplumsal dayanışma kavramı temelinde imece kültürü: Tirebolu-Doğankent yöresi örneği. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 12(53), 377-386.

Karaca, İ. vd. (2023). Boyabat yöresi geleneksel çocuk oyunları. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 133-148.

Karataş, H. (2014). Geleneğin kuşaklara aktarımı bağlamında bir Çatalzeytin düğün türküsü: "Dünür Ağa". *Milli Folklor*, 26(101), 138-148.

Karul, N. vd. (2010). Bursa Aktopraklık Höyük'te kültür sektörünün oluşturulması: Çok yönlü bir proje. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 8, 241-262.

Kızmaz, İ. (2013). *1960-1980 yılları arasında İstanbul'da halk dansları - sözlü tarih çalışması*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kızmaz, İ. (2015). Halk danslarında devrimci bir miras: Dostlar Hasad Çağdaş Halk Dansları Topluluğu. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 47, 199-211.

Köksoy Karpat, G. (2009). *Tarihsel alanlarda sözlü tarih bilgisine dayalı kentsel tasarım kriterlerinin oluşturulması; Kemeraltı Anafartalar Caddesi (İzmir)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kumru, G. (2009). *Tarih öğretimi açısından sözlü tarih yazımı: Karaca Ahmet Dergâhı örneği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

McKercher, B. - du Cros, H. (2002). *Cultural tourism: The partnership between tourism and cultural heritage management.* Binghamton: Haworth Press.

Menekşe, M. - Berber, O. (2023). Muğla kentinde kültürel mirasın izini sürmek: Unutulmaya yüz tutmuş geleneksel bir meslek olan "semercilik" üzerine inceleme. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 9(1), 118-151.

Metin, T. C. – Tören, E. (2014). Eskişehir'de bir yerel işletme: İsmail Ayaz üzerine bir kurum tarihi çalışması. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 989-1005, Ankara: Detay Yayıncılık.

Mil, B. – Denk, E. (2015). Erzurum mutfağı yöresel ürünlerin otel restoran menülerinde kullanım düzeyi: Palandöken örneği. *International Journal of Social and Economic Sciences*, 5(2), 1-7.

Neuman, W. L. (2014). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches.* 7th Edition, Essex: Pearson.

Nuryanti, W. (1996). Heritage and postmodern tourism. *Annals of Tourism Research*, 23(2), 249-260.

Oğuz, M. Ö. (2009). *Somut olmayan kültürel miras nedir?* Ankara: Geleneksel Yayınları.

Oğuz, M. Ö. (2013). Terim olarak somut olmayan kültürel miras. *Milli Folklor*, 25(100), 5-13.

Öter, Z. (2010). Türk el sanatlarının kültür turizmi bağlamında değerlendirilmesi. *Milli Folklor*, 22(86), 174-185.

Özbay, E. (2023). Hatay-Aşağı Asi Havzası kırsal mimarisinde yapı ustaları, gelenekleri ve terminolojisi üzerine bir araştırma. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 32, 389-429.

Özbek, Ö. - Çevik, S. (2018). Somut olmayan kültürel mirasın taşıyıcısı olarak geleneksel el sanatları: Gönen ilçesinin yaşayan mirası. *Journal of Tourism & Gastronomy Studies*, 6(4), 588-603.

Özel, Ç. H. (2014). Turizmin sosyo-kültürel boyutta ortaya çıkardığı etkilerin incelenmesi: Marmaris örneği. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 42, 57-69.

Özkaya, E. (2014). *Çukurova anonim halk edebiyatı ve âşık edebiyatında sözlü tarih*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özsoy, M. (2021). *Toplumsal tarihe sinema penceresinden bir bakış: Bir sözlü tarih çalışması*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Öztürk, S. (2013). Türkiye'de sinema mekânlarını sözlü tarih üzerinden anlamak. *Milli Folklor*, 25(98), 19-31.

Pazarcık, Y. (2016). Türkiye'de işletme yüksek lisans eğitiminde ilk adım: İşletme idaresi kurslarına ilişkin bir sözlü tarih çalışması. *İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 45, 9-25.

Pınarcık, P. - Sütçü Ç. (2017). Konuralp örneğinde Eskiçağ tarihine dair sözlü tarih çalışması. *III. Uluslararası Düzce Tarih, Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı,* (ed.: İ. Yaşayanlar), 387-391, Düzce: Düzce Belediyesi Kültür Yayınları.

Prott, L. V. - O'Keefe, P. J. (1992). 'Cultural heritage'or 'cultural property'?. *International Journal of Cultural Property*, 1(2), 307-320.

Ritchie, D. A. (2003). *Doing oral history: A practical guide.* 2th Edition, New York: Oxford University Press.

Salman Yıkmış, M. (2016). Sözlü tarihin radikal potansiyeli. *ViraVerita E-Dergi*, 3, 28-40.

Sarı, E. (2011). Kurşunlu mutfak kültüründe keşkek: Geçmişi, bugünü ve yarını. *Milli Folklor*, 23(90), 54-64.

Sarıipek, S. – Çevik, S. (2019). Yavaş şehirlerde kültürel mirasın sürdürülebilirliği: Taraklı ilçesindeki unutulmaya yüz tutmuş meslekler. 3*. Uluslararası Turizm, Ekonomi ve İşletme Bilimleri Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: S. Ahipaşaoğlu), 52-56, Anatolia Science Academy.

Sarışın, Ş. - Özbudak Akça, B. (2022). Yeni yapılaşmalarda kent kimliği - kentsel bellek ilişkisinin incelenmesi: Elazığ örneği. *Kent Akademisi Dergisi*, 15(DÜ 2. Uluslararası Mimarlık Sempozyumu Özel Sayısı), 168-194.

Savaşır, G. (2020). İzmir Kemeraltı kültürünü haritalamak. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 23, 59-73.

Seçim, Y. - Esen, M. F. (2020). Konya mutfağında yer alan yöresel yemeklerin işletme menülerinde yer alma düzeylerinin tespit edilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), 279-294.

Sert, M. (2015). Bir gelir tahsil yöntemi olarak atlı tahsildarlar. *Journal of Life Economics*, 2(4), 61-76.

Şenalp, T. (2012). *1950'lerden bugüne Türk makam müziğinin değişimi sözlü tarih çalışması*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Şenesen, R. O. (2012). Çukurova Bölgesi Girit göçmenlerinin Girit'e dair anlatılarının sosyal tarihe kaynaklık etmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(1), 255-266.

Şenol, Ö. (2023). *İstanbul'da ve İzmir'de yaşayan Sefarad müziği icracılarının sözlü tarih aktarımları*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şentürk, M. (2019). Çankırı Yapraklı Çevrecik Köyü'nde unutulmaya yüz tutmuş düğün gelenekleri. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 122-150.

Shankar, B. - Swamy, C. (2013). Creating awareness for heritage conservation in the city of Mysore: Issues and policies. *International Journal of Modern Engineering Research*, 3(2), 698-703.

Taşgüzen, Z. - Çamurdaş, S. (2021). Eski Mardin'de bir mikro-tarih anlatısı: Çamurdaş Evi. *International Journal of Mardin Studies*, 2(1), 41-53.

Tayanç, M. (2020). *Kent imgeleri ve kentli kimliği: Şanlıurfa üzerine nitel bir araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Thompson, P. (1999). *Geçmişin sesi: Sözlü tarih*. (çev.: Şehnaz Layıkel), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Toker, A. - Kaya, S. Ç. (2023). Tarihsel anlatıda kadının Side turizmindeki yeri: Bir devrin hikâyesi. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 34(3), 354-367.

Tokmak, M. (2016). Sözlü tarih ve derinlemesine görüşme. *Ardahan Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2(3), 83-98.

Topaloğlu, G. - Beşgen, A. (2017). Bir kolektif bellek hikâyesi: Trabzon Tekel binası ve çevresinin anlattıkları. *İdealkent*, 8(22), 692-721.

Topgül, S. (2017). TÜLOMSAŞ kuruluşu ve kurulduğu dönemdeki çalışma ilişkilerinin sözlü tarihten yararlanma yolu ile incelenmesi. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 8(21), 184-196.

Torun, A. (2021). Batık kentin hatırası: Yusufeli kent kimliğindeki değişimler. *Kent ve Çevre Araştırmaları Dergisi,* 3(2), 56-80.

Tören, E. (2014). Türkiye turing ve otomobil kurumu'nun kuruluşu ve faaliyetleri üzerine bir sözlü tarih araştırması. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 368-383, Ankara: Detay Yayıncılık.

Turan, A. – Kaya, B. (2014). Yöre Turizm'in müşteri değeri yaratma süreci bağlamında değerlendirilmesi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 34-46, Ankara: Detay Yayıncılık.

Turan, Ç. vd. (2016). Beyoğlu'nun yitirilen değeri üzerine kurum tarihi çalışması: "Tokatlıyan Oteli". *The Journal of Academic Social Science*, 34(34), 400-418.

Turhan, M. (1972). *Kültür değişmeleri: Sosyal psikoloji bakımından bir tetkik* 2. Baskı, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Türktarhan, G. - Özel, Ç. H. (2014). Büyük Otel'in işletmecilik tarihinin ürün farklılaştırma bağlamında incelenmesi. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 448-460, Ankara: Detay Yayıncılık.

Uçar İlbuğa, E. (2018). 1960-1970'li yıllarda Antalya'da sinema izleme deneyimleri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 5(1), 61-90.

Uçar İlbuğa, E. (2021). Eski sinema salonları ve izleyici deneyimleri üzerine bir sözlü tarih çalışması. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 293-329.

Uslu, A. - Kiper, T. (2006). Turizmin kültürel miras üzerine etkileri: Beypazarı/Ankara örneğinde yerel halkın farkındalığı. *Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi*, 3(3), 305-314.

Ülkenli, Z. K. (2017). İç içe iki genç cumhuriyet ütopyası ve dönüşümleri: Ankara ve Atatürk Orman Çiftliği. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 27-72.

Ünlü, T. S. (2017). Kent kimliğinin oluşumunda kentsel bellek ve kentsel mekân ilişkisi: Mersin örneği. *Planlama*, 27(1), 75-93.

Ünsal, D. - Pulhan, G. (2012). Türkiye'de kültürel mirasın anlamı ve yönetimi. *Kültürel Miras Yönetimi*, (ed.: A. Aksoy - D. Ünsal), 2. Basım, 31-65. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Wang, N. (1999). Rethinking authenticity in tourism experience. *Annals of Tourism Research*, 26(2), 349–370.

Yaşdağ, M. (2021). Şehrin bellek mekânı olarak Aydın Tekstil Yerleşkesi: Mimari ve yaşantı. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 38-69.

Yetgin, D. - Yılmaz, A. (2015). Eskişehir Porsuk (Turing Klöp) Oteli'nin kurum tarihi açısından incelenmesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 71-89.

Yıldırım Saçılık, M. – Çevik, S. (2014). Pomak yemek kültürünün yaşayan izleri: Bir sözlü tarih çalışması. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 628-638, Ankara: Detay Yayıncılık.

Yıldırım Saçılık, M. vd. (2018). Geçmişin mutfağından gelecekteki sofralara: Bandırma-Erdek yöresinin gastronomik mirası. *Journal of Tourism & Gastronomy Studies*, 6(1), 300-319.

Yıldız, T. (2023). Somut olmayan kültürel mirasın kayıt altına alınması: Katılımlı, yaşayan dijital envanterler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 754-766.

Zencir, E. vd. (2014). Küçük işletmelerde temel yetenek: Abdüsselam Balaban Kebap örneği. *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.: N. Kozak – O. E. Çolakoğlu), 335-344, Ankara: Detay Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: UNESCO (1972). *Dünya kültürel ve doğal mirasının korunmasına dair sözleşme*. https://www.unesco.org.tr/Pages/161/177 (Erişim: 10.05.2024).

URL-2: UNESCO (2003). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi.* https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf (Erişim: 10.05.2024).

URL-3: Özel, Ç. H. - Dursun, M. T. (2019). Türkiye turizmi sözlü tarih projesi. *Online Türkiye Turizm Ansiklopedisi,* (ed.: N. Kozak), https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/turkiye-turizmi-sozlu-tarih-projesi, (Erişim: 24.12.2024).

Extended Summary

Culture is broadly defined as the entirety of knowledge, habits, beliefs, attitudes, and behavioral patterns possessed by a society (Turhan, 1972). Cultural heritage encompasses these values transmitted across generations, comprising both tangible and intangible elements (Nuryanti, 1996). Tangible heritage refers to physical objects such as buildings, sites, and artifacts, whereas intangible heritage includes traditions, rituals, songs, dances, and oral narratives that constitute a society's collective memory. Preserving cultural heritage is significant not only for its intrinsic value but also for reinforcing societies' connections to the past, supporting educational and research processes, and ensuring cultural continuity (Gümüşçü, 2018).

In recent decades, the oral history method has emerged as a vital tool for documenting and safeguarding cultural heritage. Oral history involves collecting historically significant memories and personal narratives through recorded interviews, essentially drawing from both memory and material sources (Ritchie, 2003: 19). Thompson (1999: 18) highlights that oral history is a people-centered form of history, noting that it strengthens connections and understanding across social classes and generations. By conveying shared meanings, it can cultivate a sense of belonging to other individuals, places, or periods, thereby serving as a means to profoundly reshape the social understanding of history. Furthermore, oral history research allows for the recovery of cultural values that have been hidden, forgotten, lost, or are at risk of disappearing. This process helps ensure that the cultural heritage passed down from previous generations can be preserved and transmitted to future generations.

The present study aims to identify areas of cultural heritage in which the oral history method has been applied. A qualitative approach was employed, utilizing document analysis. Between January and June 2024, articles, theses, and conference papers published between 2009 and 2023 were initially scanned in the YÖK Academic database using the keyword "oral history". This preliminary search identified 51 articles, 65 theses, and 96 conference papers in the fields of Social Sciences and Humanities. An additional search on Google Scholar yielded 51 articles, 3 theses, and 26 conference papers. Subsequently, a total of 102 articles, 68 theses, and 122 conference papers were subjected to content analysis. Inclusion criteria were established to ensure that the studies were conducted within a cultural heritage context and employed field research incorporating oral history methods. Conceptual studies or research

focusing solely on methodological aspects of oral history were excluded. For conference papers, full-text availability was required, and abstracts or inaccessible papers were omitted. Full-text papers subsequently published as articles were evaluated in their article form. Following this process, 292 studies were reviewed, and 129 studies—comprising 65 articles, 21 theses, and 43 conference papers—were included in the analysis.

129 studies were examined in detail, and the areas of cultural heritage addressed were categorized. Content analysis revealed nine main categories of cultural heritage in which oral history was applied: (1) social structure, lifestyles, traditions, and customs; (2) institutional history; (3) cultural and historical sites, areas, and buildings; (4) folk dances, songs, laments, epics, and music culture; (5) traditional architecture; (6) traditional cuisine; (7) traditional occupations; (8) traditional handicrafts; and (9) children's games. The majority of studies focused on social structure, lifestyles, traditions, and customs (55 studies), followed by institutional history (35 studies) and cultural and historical sites, areas, and buildings (30 studies).

Oral history has demonstrated particular efficacy in documenting the life experiences of ordinary individuals, local practices, and historical transformation processes. Participants' narratives reveal social, economic, and cultural contexts often absent from written records, providing a more comprehensive understanding of social memory. For instance, documenting traditional occupations and handicrafts serves both as a resource for understanding historical practices and as guidance for contemporary practitioners seeking to sustain this knowledge. Among the 129 studies, oral history was applied to 73 studies on tangible cultural heritage and 82 studies on intangible cultural heritage. Adiloğlu (2021) and Güldöşüren (2021) highlight the growing use of oral history in institutional history and research on cultural sites, illustrating the method's capacity to elucidate events not recorded in official documents. In the context of cultural sites, oral history offers crucial insights when written documentation on features, historical value, or transformation processes is insufficient.

To maximize its transformative potential, oral history requires systematic recording and inventorying of identified heritage values. Integrating these values into educational processes promotes heritage awareness among younger generations and facilitates continuity between past and future. Tourism similarly plays a pivotal role in preserving cultural heritage. By raising awareness and providing economic incentives, tourism enables both the protection and promotion of cultural resources. Tangible heritage can be preserved through restoration and conversion into museums, while intangible heritage—including traditional foods, handicrafts, and occupations—can be sustained through tourism activities (Ekici & Fedakâr, 2013; Özbek & Çevik, 2018; Sarıipek & Çevik, 2019). Living museums further enhance this process by enabling interactive transmission of cultural heritage across generations (Altınbaş & Etikan, 2021).

In Türkiye, oral history projects undertaken by municipalities, universities, and non-governmental organizations have contributed to the discovery of local cultural heritage and its transformation into tourism products (Barlas Bozkuş, 2014; Dere & Akıncı, 2021). Preserving authenticity is paramount in this process; as Wang (1999) notes, maintaining authenticity in tourism is essential for offering visitors genuine cultural experiences. Oral history thus plays a critical role in recognizing unique heritage features and facilitating their sustainable integration into tourism offerings.

In conclusion, this study underscores the significance of oral history in preserving cultural heritage and provides a structured framework for both academic research and practical applications at the intersection of cultural heritage and oral history. The study is limited by its focus on accessible research conducted over the last fifteen years, indicating the potential for further investigation in broader contexts.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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 çalışma 22.02.2024 tarihinde düzenlenen Fatih Sözlü Tarih Sempozyumu'nda yapılan "Kültürel Mirasın Korunmasında Sözlü Tarihin Rolü" başlıklı sunumdan yola çıkılarak hazırlanmıştır./ This study was prepared based on the presentation titled "The Role of Oral History in the Preservation of Cultural Heritage" delivered at the Fatih Oral History Symposium held on February 22, 2024.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601895
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1445-1460.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇİN SOSYOKÜLTÜREL HAYATINDA NASRETTİN HOCA

♦

NASREDDIN HODJA IN CHINA'S SOCIO-CULTURAL LIFE

Aliye ALTINKAYA DUMAN*

ÖZ: Sosyal uyum normları dâhilinde yaşanılan toplumlarda kültürel birikimin ve kültürel etkileşimin sağlıklı yaşanıldığı görülür. Kültürel etkileşim sonucu meydana gelmiş Çinlilerin Nasrettin Hocası Afanti (阿凡提), ortak bir kültürel değer olarak başta sözlü edebî olarak ve sonrasında çevirilerle bir kültürel aktarımın gerçekleşmesini sağlamıştır. Nasrettin Hoca'nın coğrafyalar arası yolculuğu bir kültürlerarası yolculuktur. Bu yolculuk sırasında kültürlerarası etkileşim ve mizah bağlamında Nasrettin Hoca hikâye veya fıkralarının incelenmesi gerekli görülmüştür. Dünyaca sahiplenilen bilge hoca mizah ustası Unesco somut olmayan kültürel mirasımız Nasrettin Hoca Çin'de "Türkiye'nin Hocası" olarak bilinmektedir. Çin kültür ve gelenekleriyle harmanlanmış, milleti ayakta tutan millî değer olarak benimsenen Afanti'nin hikâyesi sadece bir kişinin yaratılışı değil, aynı zamanda kolektif bilgeliğinin ve zenginliğinin âdeta kristalleşmiş hâlidir. Li Yaozong (李耀宗), 1980 baharında "Pekin Akşam Haberleri" gazetesinde "Afanti Yeni Bölüm (阿凡提新篇)" sütununu oluşturmuştur. Çin akşam gazetesinde yer alan "Afanti Yeni Bölüm" sütununda geçen Afanti hikâyeleri mizah algısı ve kültürlerarası etkileşim çerçevesinde incelenecektir. İnceleme sonucu Nasrettin Hoca'nın üslubunun kırıcı olmadığı bilakis düşündürücü olduğu ve her daim haklı olan yanı ortaya konulmaktadır. Türk kültürüne özgü bir değerin uluslararası düzeyde ve ortak kültüre sahip iki milletin tekrardan ortak bir kültürel değerde buluşabileceği ve bu vesileyle ilişkilerin olumlu bir noktada ilerleyeceği düşüncesi varsayımı bu çalışmayı gerekli kılmıştır. Çalışmanın odak noktası, söz konusu Çinlilerin Nasrettin Hocası Afanti'nin Çin kültür değerlerinde olan karşılığının ana unsurları ile olan sembolik ilişkisidir.

Anahtar Kelimeler: Nasrettin Hoca, Afanti, Çin, Mizah, Kültürel Etkileşim

ABSTRACT: *In societies where social harmony norms are upheld, it is observed that cultural accumulation and cultural interaction are experienced healthily. The Chinese version of Nasreddin Hodja, Afanti (阿凡提), which emerged as a result of cultural interaction, has facilitated a cultural transmission, initially through oral literature and later through translations, as a shared cultural value. Nasreddin Hodja's intercontinental journey is an intercultural journey. During this journey, it has been deemed necessary to examine the stories or anecdotes of Nasreddin Hodja in the context of intercultural interaction and humor. The wise master of humor, universally embraced, our intangible cultural heritage recognized by UNESCO, Nasreddin Hodja, is known in China as "Türkiye's Hodja." The story of Afanti, who is intertwined with Chinese culture and traditions and embraced as a national value that sustains the nation, is not just the creation of an individual but also a crystallized form of collective wisdom and richness. Li Yaozong (李耀宗) created the "Afanti New Chapter (阿凡提新篇)" column in the*

* Arş. Gör. Dr.- Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü/Karaman-aliyealtinkayaduman@kmu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7279-248X)

This article was checked by Turnitin.

"Peking Evening News" in the spring of 1980. The Afanti stories featured in the "Afanti New Chapter" of the Chinese evening newspaper will be examined within the framework of humor perception and intercultural interaction. As a result of the examination, it is revealed that Nasreddin Hodja's style is not offensive, but rather thought-provoking, and he is always justified. The assumption that a value unique to Turkish culture can be a common cultural value for two nations with a shared culture at the international level, and that this can lead to positive progress in their relations, has made this study necessary. The focus of the study is the symbolic relationship between the main elements of the Chinese counterpart of Nasreddin Hodja, Afanti, and the values of Chinese culture.

Keywords: *Nasreddin Hodja, Afanti, China, Humor, Intercultural Interaction*

Giriş

Adriyatik'ten Çin Seddi'ne uzanan kültür ve tarihiyle var olan Nasrettin Hoca, mizahıyla, bilgeliğiyle, halkın kahramanı konumunda ülkemize ait olan Unesco somut olmayan kültürel mirasımızdır. Evrensel mizahi tip özelliğine sahip Nasrettin Hoca bulunduğu toplumun kolektif bellek süzgecinden geçerek mizahi bellek boyutundaki değerlerine ve dolayısıyla o toplumun kültür tarihine ışık tutar. İnsan hayatında, kültürel değerler belleğe işlenirken kültürlenme süreci yaşanır ve mizah da bu sürecin tamamlayıcı temel dinamiklerindendir. Değerler bu süreçte kendini korurken bir yandan sürdürülebilir özelliği ortaya koyar. Zamanın izlerini taşıyan kodlar toplumların mizahi verilerinde saklıdır (Öğüt Eker, 2014: 82-90). Dünyada çok geniş coğrafyalara yayılmış gerek fıkraları gerekse hikâyeleri vasıtasıyla halk çözümsüz olaylar ve durumlar karşısında Nasrettin Hocayı kendilerine hem sözcü yapmış hem de rehber görerek çözüm üretmiştir. Kültürlerin temas hâlinde olmasının bir göstergesi olan kültürlerarası etkileşim toplumların kimlikleri üzerinden ve evrensel hedefler doğrultusunda gerçekleşen yapıdır. Küresel boyutta düşünülen etkileşimin kültürlerin ortak ve farklı özelliklerinin yanı sıra bu özelliklerin o kültürün dilin yapısına nasıl tesir ettiğini tahlil etmek kültürel etkileşimin öğretiminde başlangıç noktası olarak sayılabilir. Kültürlerin toplumsal yapı farklılığından kaynaklı dünya algısı birbirinden farklıdır. Dolayısıyla kültürel kodları içinde barındıran sözlü-yazılı iletiler de kültürlerarası farklılık gösterecektir. İletişimsel davranışları şekillendiren kültürel etkileşimin normları bireylerin, kültürel farlılıkları gözetmek, karşılıklı anlaşılmak ve farklılıklara saygı göstermek gibi kültürel iletişimin didaktik sürecinin başlangıcıdır. Bundan sonraki süreçte dil içi ve dil dışı iletişimin bu süreçlerden etkilenmesi gerekir (Aydın, 2020:25-28). Folklor, toplumların birada uyum içinde hayatlarını sürdürmede ve bireyin toplumla bütünleşmesinde önemli bir işleve sahiptir.

Çin folklor çalışmaları bugünkü anlatımı ile tarihini beş döneme ayırır: 1. XX. yüzyılın ilk 20 yılında entelektüel hareketlerin olduğu dönem, 2. Savaş dönemi, 3. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonraki 50'li yıllar, 4. Kültür Devrimi, 5. 1978 sonrası (Tuohy, 1991: 203). Çinli entelektüel aydınlar teknoloji ve bilime ehemmiyet vermelerinin yanı sıra 56 milletli

halkı uyum içinde beraber yaşaması için özellikle milleti ayakta tutan ve birleştiren temel millî değerleri gözeterek ve inceleyerek, Çin geleneksel düşüncesiyle harmanlanmış bir şekilde günümüze kadar varlığını sürdürebilmektedir. Geleneksel Çin halk masallarında Çin kültürünün tarihsel bilgilere yakından dayanan kodlar ve semboller verileri bulunur. Çin Halk edebiyatı eserleri yayılma sürecindeyken orijinal eserler üzerinde etki bırakarak tekrar üretime geçerler. Toplumun sanatsal yetenekleri yaşamın birçok yönüne hitap edecek şekilde o dönemin özgül yerel sahneleriyle birleşerek, orijinal çalışma işlenmeye devam eder. Akabinde cilalama, ekleme, silme ve değiştirme gibi işlemler beraberinde devam edilir. Yapıtın içeriği ve biçimi orijinal biçimiyle karşılaştırılır ve daha mükemmel bir şekilde yapıtın sosyal işlevi de bu sayede genişler. Çin halk masallarının orijinal versiyonu 1960'larda derlenmiştir Aslında, hemen hemen her ulusun efsanelerinde, Afanti gibi ulusun mükemmel niteliklerini somutlaştıran idealize edilmiş karakterler vardır. Ya esprili ve cesur (Moğol Balagencang gibi) ya da bencil olmayan (Han uyruklu Yu), ya da çalışan insanlar tarafından derinden sevilen Afanti kadar komik ve esprilidir (Tian Huan 田欢, 2006: 41-46). Nasrettin Hoca ve etrafında oluşan anlatıları Çin sahasında, Türk dünyasındaki gibi geleneksel bir anlatı tipi olmaktan ziyade popülerliği yakalamış bir mizah tipi olarak bilinmektedir. Bir toplumun geleneksel ürününün bu denli popüler hâle gelmesindeki kültürlerarası farklılık gösteren özgün formüller içermektedir. Öyle ki Çin kültüründe değerlerin aktarımında hikâye anlatıcılığı önemlidir. Gerek çalışma konusu olan 1980 yılında Çin gazetesindeki "Afanti Yeni Bölüm" sütunu gerekse günümüzde Çinli liderlerin çok iyi hikâye anlatıcı özellikleri göz önüne alındığında yumuşak güç formülüyle bir kültür unsurunun kolektif bilinçten başka kültürlere nasıl geçtiğini ve nasıl popüler olduğunun göstergesidir. Bu süreç elbette kültürel aktarımın gerçekleştiği süreci kapsar. Dolayısıyla bir anda olup biten değil de zamanla dönemin şartlarına göre şekillenen ve ivme kazanan bir sürece tâbidir. Bir toplumun geleneksel ürününün başka bir kültürde popülerleşmesi, kültürlerarası farklılıklara bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Ancak bu süreç, ürünün aktarıldığı kültürün nihai hedeflerini gözetmesi ve kültürel aktarım formülünün yeniden işlenmesi yoluyla gerçekleşebilir.

Nasrettin Hoca'nın Çin'de bu kadar sevilip tanınmasını, Rukiye Haci'nin (2004: 88) Çinlilerin kendilerine söylediği: "Sizin çok zeki bir Nasrettin Hocanız var." şeklindeki ifadesi ayrıca bu savı destekler mahiyettedir. Ayrıca, İrfan Ünver Nasrattınoğlu, dünyada Nasrettin Hoca ile ilgili en geniş çalışmaların Çin Halk Cumhuriyeti'nde yapıldığını ve bunun Çin anakarasında Çin'in Kuzeyi Sincan Uygur Özerk Bölgesi'nden başlayıp Pekin, Hainan Adası'ndan Tayvan'a kadar uzanan bir coğrafyada Nasrettin Hocayı bilmeyene pek rastlanılmadığını ifade etmektedir (1989: 249). Çin kültürü sanat dallarından kukla, kâğıt kesme dallarının beraberinde Çin sinemasında Nasrettin Hoca'yla ilgili sanatsal faaliyetler görmek mümkündür. Mao döneminde komünizmin etkisiyle yazılmış hikâyeler, Çinli

mizah yazarları günümüzde toplumsal ve siyasal eleştirilerini Nasrettin Hoca'nın ağzından dolaylı bir şekilde söylemektedirler. Hatta bunun için Çin'de günlük bir gazetede "Afanti'nin Köşesi" (Nasrattınoğlu, 1989: 254) adında özel bir sütun yer almaktadır. Bu köşe yazılarında kırıcı olmayan, düşündürten ve her daim haklı yanı ortaya konulan Nasrettin Hoca yazıları icra edilmektedir (Nasrattınoğlu, 1996: 80). Çin Akşam Haberleri gazetesindeki "Afanti Yeni Bölüm" sütununda Afanti kendine has bir karaktere sahiptir. Mizahi konuşan Afanti, dürüst, adaletli ve her türlü kötü insan ve kötü şeylerle savaşmaya cesaret edendir (Li, 1984: 42).

Kültürel Etkileşim Kuramları ve Kavramı

Kültürlerarası etkileşim, toplumların kimliklerinde evrensel hedefler doğrultusunda ödünçlemeye ikna olduğu bir yapıdadır. Kültürlerin dünya algısı birbirinden farklıdır dolayısıyla sözlü-yazılı iletilerden oluşan kültürel kodlar da kültürlerarası farklılık gösterecektir. Kültürel etkileşimin normları iletişimsel davranışları biçimlendirir ve bireysel kültürel farlılıkların gözetilmesiyle, karşılıklı anlaşılma ve farklılıklara saygı gösterilmesiyle kültürel iletişimin gerçekleşmesi sağlanır. Dil ve kültürün birbirinden bağımsız düşünülemeyeceği gibi çevirinin de dilden bağımsız dolayısıyla kültürden de bağımsız olduğu düşünülemez. Dil, kültür ve çeviri iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Bu bileşim ile kültürlerarası etkileşim ve iletişimin gerçekleşmesi sağlanır (Yalçın, 2015: 37).

Mizah pek çok edebî eserin, sanatın, filmin, bileşenidir. Bu bileşim sayesinde kültürlerarası iletişim ve etkileşim gerçekleşir. Bu süreçte Nasrettin Hoca mizahında olduğu gibi Anadolu kültürünün sembolleri, kodları toplumların kültürel bellek süzgecinden geçerek alıcısına ulaşır. Öyle ki Çin'de artık bir kültürel kelime olarak benimsenen "Afanti" toplum tarafından mizahı "insan odaklı ve bilgelik" olarak tanımlanan derin bir sosyokültürel mirastır. İnsanın kendisine kazandırdıkları aslında topluma kazandırdıklarıdır. Kişi kendisinde var olan kazanımların farkına varırsa ve bunu toplumun yararına olmasını isterse harekete geçer. Bu başlangıçlardan bir tanesi de mizah ustalarıdır. Mizah ustaları topluma vermek istedikleri mesajları toplumun kimlik dairesi içinde kendi kazanımlarından faydalanarak mizahın folklor işlevi doğrultusunda iletebilir. Dolayısıyla toplumda bir uyumsuzluk söz konusu olduğunda mizah burada aracı fonksiyonu üstlenmektedir. Bir aracı olan mizah, böylece toplumların sözcüsü konumuna gelmektedir. Dünyada kültürel etkileşimin gerçekleştiği, mesafelerin ortadan kalktığı ve insanları barış ve huzur çevresinde biraya getiren Nasrettin Hoca'nın tüm zamanlara hitabet ettiği Özdemir'in şu ifadeleriyle açıklanabilir: "Eleştirel düşüncenin sembolü ve tutkunu olduğunu, açık fikirliliği, serbest düşünceyi, farklı düşünmeyi, dünyayı kalıpların dışında farklı, özgün bakış açılarıyla okumayı torunlarına öte yakadan da göstermeye ve öğretmeye devam eden Nasrettin Hoca'nın gelenek ve kültür yaratıcılığı, aktarıcılığı ve yaşatıcılığı mizahi eleştirel bakış açısından kaynaklanmaktadır."(2010: 39-40).

Kültürel Etkileşimde Mizah Tiplerinin Etkisi: Mizahın Kültürlerarası Etkileşimdeki Rolü

Nasrettin Hoca isminin geçtiği yerde ilk akla gelen mizah kavramıdır. Komik olarak değerlendirilen fıkralar düşünmeye sevk etmekten ziyade gülmeye teşvik etmektedir (Albayrak, 2001: 22). Oysaki fıkraların insanları eğlendirirken düşündürmesi, içerisinde bulundurduğu mizahi ögelerden kaynaklanmaktadır. Gerçek olaylardan beslenerek insanların hoşça zaman geçirmelerini sağlamak, fıkraların sonunda kendilerine bir pay çıkarmaları beklenmektedir (Alptekin, 2024: 188). Toplumun ortak hazinesi olan fıkralar ders verme mahiyetinde olup düşünme eyleminin gülme eylemi ile eş zamanlı tutulduğu bir yapıdadır. Bu yapının içerisinde toplumun ayna olma fonksiyonunu üstlenen fıkra ve hikâye de aynı şekilde birbirinden bağımsız düşünülemez. Yıldırım'ın fıkra tanımı bu görüşü destekler niteliktedir:

> Fıkra, hikâye çekirdeğini hayattan alınmış bir vaka veya tam bir fikrin teşkil ettiği kısa ve yoğun anlatımlı, beşerî kusurlarla içtimaî ve gündelik hayatta ortaya çıkan kötü ve gülünç hadiseleri, çarpıklıkları, zıddiyetleri, eski ve yeni arasındaki çatışmaları sağduyuya dayalı ince bir mizah, hikmetli bir söz, keskin bir istihzâ yoluyla yansıtan; umumiyetle bir fıkra tipine bağlı olarak nesirle yaratılmış, sözlü edebiyatın müstakil şekillerinden ibaret, yaygın epik–dram türündeki realist hikâyelerden her birine verilen isimdir (1999: 12).

Fıkralar farklı coğrafyalara dilin içerisinde çeviri aracılığıyla yolculuk yaparlar. Bu bağlamda bu çeviri sürecinde kullanılan üslup ve sosyokültürel unsurlar önemli faktörlerdir (Zabalbeascoa, 2005: 192). "Kültürel sembol" kavramı kültürlerarası etkileşim ve iletişimde kullanılan bir kavram olmakla beraber kültürel değer ve sembollerin anlaşılması açısından çeviri sürecinde aktarılması gereken kültürel unsurların ve kültürel kodların bütünüdür (Arı, 2016: 15). Kültürlerarası mizah algısının farklılığını toplumların kendine özgü sanat, film, edebî ve bağlantılı birçok bileşeninde görmek mümkündür. Anadolu'nun kültürel değerleri ve mizah algısı Nasrettin Hoca fıkralarında görülürken fıkralardaki kültürel kodlar bireyin kültürel bellek süzgecinden geçerek kültürel aktarımın da gerçekleşmesi sağlanır. Öyle ki bugün Sino Nasrettin Hoca yani, Afanti Çin'de artık bir kültürel kelime olarak benimsenmektedir. Çin kültüründe Afanti mizah yoluyla "insan odaklı ve bilgelik" olarak tanımlanan Çin değerlerini aktaran bir kültür taşıyıcısı konumundadır.

Afanti'nin Çin Kültüründeki Yeri ve Temsili

Çin tarafından benimsenen ve bir kültürel kelime hâline dönüşmüş Afanti Çinliler tarafından mizah ustası karakterinde betimlenirken, tip özelliklerinde bilgeliği, cesareti ve adaleti hep ön planda tutulmaktadır. Hikâyelerinde işlenen konuların içeriği didaktik bir kültürel aktarım ile gerçekleştiriliyor. Çinlilerin mizah algısı Afanti karakteri için söylediklerinden çıkarılabilir:

> Afanti, hayatı boyunca sayısız hikâye anlatmış. Zekice, esprili ve mizahi bir dil kullanarak insanların cehaleti ve bilgisizliğiyle alay etmiş. Hükümdarın yobazlıklarını ve zulmünü hicvetmiş ve çalışan insanların sıkı çalışmasını ve bilgeliğini övmüş. Bu nedenle, yüzlerce yıldır Afanti'nin şakaları ve hikâyeleri halk arasında dolaşıyor ve tüm etnik grup insanların sevgisini kazanmıştır (URL-1).

Çin milletinin kültür değerleriyle donanmış bir şekilde günümüze kadar gelen Afanti yaşanılan olaylar ve yaşanmışlıkları kompozite ederek devingen ve sürdürebilirlik özelliğini korumuştur. Öncelikle ismi ile diğer milletlerden farklılığını ortaya koymaktadır. "Afanti (阿凡提)", "Efendi" kelimesi Çincedeki pinyin sistemine göre Çince karakterlerle uyarlanmıştır. Sino Nasrettin Hoca bilinenin aksine Çin kültüründe zayıf kuru incecik bir vücut ile karşımıza çıkar. Çin animasyonunda prestiji olan Afanti, Çin animasyon tarihi ile ilgili bir araştırmada (URL-2) Afanti'nin Çin'deki hikâyelerinin medyadaki yeri ve hikâyelerdeki Afanti karakteri ile ilgili şu cümlelere yer verilmiştir:

> "阿凡提 (Afanti)" erken bir Çin animasyon filmidir. "Afanti" deki karakter profili, saf bir güzelliği bünyesinde barındıran son derece genel ve rafine bir ifade tekniğini benimser. "Afanti" nin şekli basittir. Tasarımcı birkaç vuruşla "Afanti" nin tüm resmini çizmek için uzun ve dar oval bir kafa, sosis burun, siyah fasulye gözleri ve keskin sakal kullanır. Bir çocuğun çamur teknesine benzeyen bu kadar basit bir şekil, "Afanti" nin cesur, esprili ve esprili karakterini doğru bir şekilde ifade ediyor.

Afanti'nin Çinliler için ne kadar önemli olduğu hedef kesim çocuklar ve öğrenciler için yapılan faaliyetlerden anlaşılabilir. Bunun bir örneği 2013'te faaliyete başlayan ve yapay zekâ araştırma enstitüsü olan "Afanti Çevrimiçi Eğitim Platformu" ile açıklanabilir. Kurucusu ve CEO'su Chen Lijiang'ın bu eğitim platformuna neden "Afanti" ismini verdiğini ise şu şekilde açıklıyor: "Afanti, Uygurcada "Efendi" ve "Öğretmen" anlamına gelir. Bilgi ve bilge kişilerin onursal adıdır. İnsanların zihninde Afanti, bilgeliğin ve neşenin somutlaşmış hâlidir." (URL-3) Tian Huan (田欢), Afanti'nin çağdaş Çin halk hikâyelerinde bilge imajıyla halk kahramanı karakterine dönüştüğünü belirtir. Bu hikâyelerden Türkiye, Afganistan, İran kökenli olanları Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra Çinceye çevrilmiştir (2006: 41). Kültürel aktarım aracılığıyla Çinceye çevirisi yapılan bu hikâyeler günümüzde canlılığını korumaktadır. Zhang, çalışmasında Afanti hikâyelerinin sözlü halk edebiyatından ulusal bir marka haline gelmesindeki gelişimleri ele almakla birlikte, kukla animasyonu ile oluşturulan bu hikâyelerin günümüzde bilgisayar teknolojisi odaklı devam ettiğini belirtmektedir (2024: 118). "Afanti" adı Çin medyasında marka olarak dahi kullanılmaktadır. Bunun bir örneği: 1997 yılında kurulmuş Henan Afanti Gıda Limited Şirketi (河南阿凡提食品股份有限公司) tanınırlığı ile ünlüdür. Sino Afanti Çin kültüründe böylesine popülaritesi yüksek bir kişilik

karakteri olarak toplum tarafından benimsenmiştir. Ge Baoquan (戈宝权) [1] Çin'de aylık yayımlanan Chinese Literature edebiyat dergisinin 1980, 7.sayısında Nasrettin Hoca ile ilgili yazısından şu bilgilere yer vermiştir: Hikâyelerindeki anekdotlarla bilinen Efendi (Nasrettin Hoca) dünya halk edebiyatının en sevilen kahramanlarındandır. 'Effendi' adı Nasrettin Hoca'nın gerçek ismi olmayıp, saygı anlamında kullanılan İngilizce "master" ve "sir" kelimelerinin karşılığıdır. Ge Baoquan, Japonca bir koleksiyonda Nasrettin Hoca'nın eşeğe ters binmiş resmini fark etmiş ve o anda aslında Hoca'nın bu dünyaya meydan okuduğunu düşünmüş. Çin'e yüksek ihtimalle İpek Yolu ile girdiği düşünen Ge Baoquan, Efendi hikâyelerinin Çin'de birçok koleksiyonda basımı olduğunu ve sonrasında 1979'da Şanghay Animasyon Film Stüdyosu tarafından bir çizgi film üretildiğini belirtiyor. Çin'de yüksek oranda ilgi gören bu çizgi filmde olaylar dikotomi dairesinde işlenmiş. Örneğin: zekilik ve aptallık; iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik kavramlarının bir arada ilenmesi gibi. Afanti karakterini oluşturmak için 86 yaşında hayatını kaybeden kukla tasarımcısı Qu Jianfang (曲建方) Kaşgar bölgesindeki yaşlı insanlarla bir araya gelerek Hoca hakkında bilgi toplamış. Bunun neticesinde söylenenlere göre, kurnaz ifadeli ince bir imaj meydana getirmiş. Alnı uzun ve sosis gibi burun yapısı onun mizahi karakterini gösterir nitelikte olmuş. Kemerli kaşların altındaki cin gibi gözleri ve kıvrılmış bir sakalın üzerindeki minik ağızı, keskin zekâsını ve hazır cevaplılığını sembolize eder nitelikte karikatürleştirilmiş (Ge Baoquan, 1980: 105-110).

Chai Jianhong (柴剑虹) Chinese Literature edebiyat dergisinin 7. sayısında yayınlanan bu yazının birçok okuyucu ve sinema izleyicileri tarafından çok beğenildiğini belirtir. Çin'in ünlü edebiyat gazetesi *Zhonghua Dushu Bao* (中华读书报) 16 Mayıs 2018 sayılı yazısında Ge Baoquan'in 19 Mart 1981'de Pekin Normal Üniversitesi Sosyal Bilimler'de "Afanti'nin Hikâyesi" adlı bir konferans verdiğini yazmaktadır. Bu konferansın ardından Nasrettin Hoca ile ilgili daha çok bilgiye ulaşan Chai, Ge Baoquan'i "Çin ve diğer ülkeler arasındaki kültürel alışverişine olağanüstü katkılarda bulunan selefi" ve "Çin-Sovyet kültürel değişimlerine olağanüstü katkılarda bulunan bir akademisyen ve diplomat" olarak kabul görür. Ge Baoquan'i anmak adına Chai Nasrettin Hoca ile ilgili gazetede bir yazı yazar ve yazısında (bk. URL-4) Afanti hikâyesinin Çin'e ilk girişinin, Li Yuanmei (李元枚)' nin seçip tercüme ettiği yayınlanan "Nasrettin Afanti'nin Hikâyesi (纳斯尔丁·阿凡提的故事)" (10 tane)'ni "Halk Edebiyatı (民间文学)" dergisinin 1955 Temmuz sayısında yayımlanarak gerçekleştiğini belirtmektedir. Ulusal sınırları aşan "Afanti'nin Hikâyesi" 1985'ten sonra 5 dilde (Çince, Uygurca, Kazakça, Moğolca ve Tibetçe) yayımlanmıştır. Afanti artık Çin'in ulusal sınırlarını aşmış ve tüm dünyaya yayılmış, bilgeliğin, aklın ve cesaretin sembolü olmuştur.

[1] Çin Akademisi Sosyal Bilimlerin Çin Edebiyatı ve Yabancı Edebiyat Enstitüsünde araştırma uzmanı olan ünlü çevirmendir (15.02.1913- 15.05.2000).

Çalışmanın konusunu meydana getiren Sino Nasrettin Hoca için Pekin Akşam Gazetesi'nde yazılmış, Li Yao Zong (李耀宗) tarafından 1980 baharında minyatür bir hiciv romanı olan "Afanti Yeni Bölüm (阿凡提新篇)" sütununu oluşturmuştur. Afanti Köşesinde yazılan hikâyelerin yazarı Li Yao Zong yıllar sonra 2018'de Pekin Akşam Haberlerine bir röportaj (bk. URL-5) vermiştir. Bu röportajda Afanti'nin köşesi oluşum sürecinden popüler olmasına kadar birçok noktaya değinmiştir. Yazıya resim eklenmesi için ünlü karikatüristler bu bölüm için özellikle atanmıştır ve nihai sonuç olarak ünlü karikatürist Li Binsheng (李滨声) Akşam Gazetesi'nde geleneksel Çin mürekkebi ile boyama yaparak aşağıdaki Afanti karikatürünü çizmiştir:

Kaynak: (URL-6).

Yukarıdaki resimden de anlaşılacağı üzere Afanti bir mikrofon önünde bir şeyler söylemek için bekler durumda. Afanti'nin Köşesinde Li Yaozong tarafından yazılan sütunla ilgili yukarıda bahsedilen röportajda da bahsedildiği gibi Afanti Pekin halkının sözcüsü rolünü üstlenmiş. Gündemin sorunları ve ideolojik müphemi yansıtan hikâyeleri Afanti'nin ağzından dile getirmiş. Dolaylı olarak halkın sorunları ilgili yerlere iletilmek istenmiştir. Gazetedeki Afanti'ye ait bu özel köşe halk tarafından ciddi beğeni toplamış ve akabinde Afanti Çin halkı tarafından bilge olarak kabul edilmiş. Pekin Akşam Haberlerinde yazılan Afanti'nin Köşesi sütunu öne çıkanlardan olarak dikkatleri üzerine toplamış ve artık çok popüler olmuştur. Öyle ki ülkenin ünlü edebiyat yazarı Bing Xin (冰心) tarafından özellikle bu sütundaki yazıları yorumlamış ve övgü niyetiyle makaleler yazmıştır.

Li Yao Zong (李耀宗) tarafından 1980 yılında yazılan Afanti'nin Köşesi adlı gazete sütunundaki hikâyelerden iki tanesi incelenecektir.

Hikâye: Bir Bacak Fazla Oldu Bile

超额一条腿 李耀宗

小钱高筑债台，他强置齐“三转一响”，而家具却还缺折几条腿。对象小贾发火说：“不在我面前摆好四十二条腿，你就甭想结婚！”

小钱急得团团转，只好求阿凡提想办法。阿凡提满口答应，一会儿工夫就手持一卷纸来回话：“二位听着的‘腿’，我协助备齐了。”说着打开纸卷，上面一条钱串

每天一歌
（打一字）
谜底见明日本版

昨日谜底：菜

望乡楼

隆皇帝为容妃修建的，乾隆皇帝为了保持民族和睦，在饮食起居诸方面尽管都照顾了容妃的家乡习俗，但容妃仍不免有怀乡之情。于是就在了这座“望乡楼”。楼上南面全是精雕细刻，那时，楼前一段路是禁止行人的，乌路东西两端各设栅栏。如今栅栏早已不见，却还保留“双碰栏胡同”这个名称。在这段禁区的南侧，跪居的便是回民，客妃登上望乡楼向南眺望，思念她回民姊妹的人，自然要发生如归故乡之感了。

心脏也有休息

从表面上看来，好象心脏在一刻不停地跳动，根本得不到休息，但实际上，心肌休息的时间还不少呢，只是这种“休息”每次都很短暂了。因为人的心脏每次跳动的时间持

Kaynak: (URL-7).

Xiaoqian (小钱)’in bir sürü borcu varmış. “Üç dönüş ve bir ses” (radyo, bisiklet, dikiş makinesi ve kol saati) almakta son derece zorlanmış ve evdeki eşyaların bacakları eksikmiş.

Nişanlısı Xiaojia, ona: “Önümde 43 bacağı görmezsem asla seninle evlenmem!” demiş.

Xiaoqian bunun için acele etmiş ve Afanti’den yardım istemiş. Afanti yardım etmeyi kabul etmiş ve hemen bir kâğıt getirmiş.

Afanti: “İkinizin söylediği ‘bacağın’ hazırlanmasına yardım edeceğim” dedikten sonra kâğıdı açmış ve konuşmaya devam etmiş: “Kâğıtta bir demet para var ve yirmi bir kısma ayrıldı, her kısımda da iki bacak var.”

Xiaoqian “Afanti” diyerek şaşkın bir şekilde Afanti’nin sözünü kesmiş.

Xiaojia ise ağlamakla gülmek arasında Afanti’yle dalga geçmiş: “Afanti çok ‘akıllısın’ 21’er tane bacak toplam 43 mü oldu!”

Afanti, Xiaoqian’ın bacaklarını göstererek: “Bak! Burada iki bacak yok mu? Bir tane bacak fazla bile oldu!”

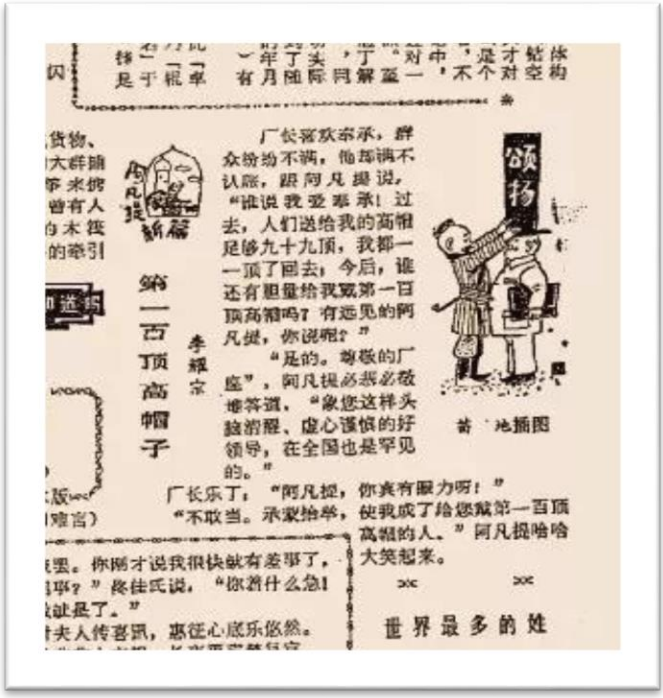
Dört Büyük Parça olarak da bilinen *san zhuan yi sheng*, 1950'lerin sonlarında Çin’de ülkenin o dönemde kendi sanayi teknikleriyle üretebildiği

ve her ailenin sahip olmak istediği dört ev eşyasına atıfta bulunan bir terim. Dört ev eşyası önce çalışma mekanizması olarak dönerek çalışan olanlar: bisiklet, dikiş makinesi, saat ve sesi simgeleyen radyodur. Dolayısıyla "Üç dönüş ve bir ses" veya dört ana parça olarak bilinir. 1960'ların ve 1970'lerin saatlere, bisikletlere, dikiş makinelerine ve radyolara atıfta bulunan moda bir terim olmuştur. Öyle ki o dönemde ortalama bir aile, bu dört parça eşya ile kendilerini varlıklı ve mutlu hissederlerdi. Ayrıca, aile eşyası olarak görülen bu dört parça aynı zamanda çoğu kadının eş seçmesi için önemli kriterlerden biridir (URL-8). Bir ses parçası olan radyo *xiang* aynı zamanda yüzük anlamına da gelmektedir. Yüzük de evliliğin simgesi olarak bu dört parça evliliğin vazgeçilmez parçaları hâlini alır. Gerek o dönemin gerekse günümüzün şartlarında ekonomik durumu stabile etmek için bir işte çalışıyor olmak gerekiyor. Bunu dikiş makinesi terzilik için imkân sağlarken aynı zamanda güzel giyinmek için de ayrıca bir olanak sağlıyor. Bisiklet hâlen günümüzde bile Çin'de çok yaygın olarak vazgeçilmez bir ulaşım olarak kullanılmaya devam ediyor. Saat de aynı şekilde geçmişte ve günümüzde hem zamanı takip etmek hem de bir aksesuar olarak önemsenmektedir ki 1950'lerin sonu le 1970'lerde dahi Shanghay marka saatler talep ediliyordu. Bisiklet, dikiş makinesi ve saatin çalışma mekanizması bir dönme eylemi içinde gerçekleşmesi evlilik hayatının da devamlılığını sağlayacak niteliği yerine getirmektedir. Bu üç eşyaya bir ses takip etmektedir ki bu eşya radyodur. Radyo da özellikle o dönemde gündemden haberdar olmak ve müzik için kullanılan iletişim aracı olarak önemsenmekteydi ve sesi simgelemekteydi.

1950 ve 1970 yıllarında ülkenin ekonomik şartlarından kaynaklı kadınların evlilik için erkeklere şart koyduğu bu dört eşya çalışma mekanizmalarıyla simgeleşen *san zhuan yi sheng* yani üç dönüş bir ses olarak çevrilen bu kelime öbeği Afanti hikâyesinin ana temasını oluşturmaktadır. Xiaoqi adındaki genç bir kızla evlenmek ister fakat *üç dönüş ve bir ses* yani bisiklet, dikiş makinesi, kol saati ve radyo almakta son derece zorlanmış ve Kızın isteği olan 43 bacağı almakta zorlanmış ve evdeki eşyaların bacakları eksik kalmış. Eksik kalan bacakları tamamlamak için Afanti'den yardım ister ve Afanti maddi olarak yardım eder ve bir demet parayı yirmi bir kısma ayırır. Her kısımda da iki bacak var olduğu söyler. Xiaoqi hesapladığında kızın istediği 43 değil de 42 bacak olduğunu söyler. Afanti bunun üzerine Xiaoqi'ye kendi bacaklarını da göstererek bir bacak fazla bile olduğunu söyler. Hikâyede başta Çin değerlerinin bir kültürel unsuru olan *san zhuan yi sheng* sözcük öbeği bize Çin kültürü hakkında yukarıdaki gibi zengin bilgiler vermiştir. Bununla beraber Afanti'nin sorun çözme yeteneği göz önüne alındığında karşı tarafın kendisine yöneltilecek sorunun cevabının aklında çoktan hazır etmiş ve hazırcevap özelliğini de buraya ortaya koymaktadır. Afanti özellikle parayı eksik kısımları ayırır ki sonunda bu eksikliği Xiaoqi'nin bacaklarının tamamlayacağını söylemek istemektedir. Xiaoqi burada eşya bacaklarının tamamlanmasını beklerken kendisinin de bu tamamlanmaya dâhil olduğunu gördü. Afanti eşya bacaklarını özellikle

parayla tamamlamak istemeyerek ironi yapmak ve evlilik için kızın isteğinin abartılı olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Tüm bunları da mizahıyla, keskin zekâsı ve hazır cevaplılığı ile yerine getirmiştir.

Hikâye: Yüzüncü Şapka



Kaynak: (URL-9).

Fabrika müdürü böbürlenmeyi severmiş, çalışanlar bu durumdan memnun kalmaz ve fabrika müdürü bu durumu kabul edemezmiş.

Fabrika müdürü Afanti'ye: "Kim benim böbürlenmeyi sevdiğimi söylemiş. Eskiden insanlar bana doksan dokuz yüksek şapka [2] vermişti. Hepsini geri verdim. Bundan sonra kim bana yüzüncü yüksek şapkayı takacak ki?" demiş.

Afanti saygın bir şekilde: "Tabii ki sayın fabrika müdürüm, sizin gibi bilge, mütevazı ve ihtiyatlı bir lider ülkede nadir bulunur." diye cevaplamış.

Fabrika müdürü sevinerek: "Afanti, sen gerçekten görebilensin!" demiş.

Afanti gülerek: "Ne demek size yüzüncü yüksek şapkayı takan ben oldum." demiş.

Çincede böbürlenmeye atıfta bulunmak için "Yüksek şapka takmak" deyimi kullanılır. Genellikle bazı sözde "öğretmenlerin" böbürlenmeye

[2] Yüksek şapka: Çin kültüründe birisini övmeyi tasvir etmektedir.

direnmenin zor olduğu toplumsal gerçekliği hicveden yaygın bir deyimdir (bk. URL-10). Kendisiyle övülmeyi seven insanların bir *şapka* ile ve bunu da yaparken kullandığı *uzun* sıfatını kişinin kedisini yukarılara çıkartma isteği ile karşılamaktadır. Sözde memur öğretmenler için kullanılan bu deyim Afanti'nin bir işçi olduğu ve bir işçi olarak patronuna ironi yaparak kullanıldığı görülmüştür. Patron dolaylı anlatım ile Afanti'ye kendisini över, sanki mütevazıymış gibi karakter sergiler ve doğrudan söylemeden patron Afanti'den yüzüncü şakasını ister. Afanti durumu çok iyi anlar ve ironi yaparak mizahi bir anlatımla patrona yüzüncü şapkayı kendisinin taktığını söyler. Çin değerleri çerçevesinde böbürlenmek güzel algılanmaz, tam tersine kişiden mütevazı olması beklenir. Dolayısıyla bu hikâyede Çin halkı tarafından benimsenen Afanti'nin ağzından ve Afanti mizahıyla Çin kültürel değerlerini yansıtan deyim hikâye vasıtasıyla aktarılmıştır.

Sonuç

Evrensel bilinç ile Çin değerleri kültürel aktarımın gerçekleşmesinde, bu çalışmada Afanti bir mizah aracı olarak gazetede ideolojik söylem üzerinden kullanılmıştır. Çin'de değerler temelinde ismiyle bile farkındalık yaratan Nasrettin Hoca, bir toplumda geleneksel bir ürünün başka bir toplumda nasıl popülerize olduğunu Afanti Çince mizahi hikâyeleriyle göstermiştir. Geleneksel kültürün popüler kültüre dönüşümün simgesi olan Afanti karakteri ile beraber hikâyeler vasıtasıyla öğrencilerin aynı zamanda geleneksel ve modern toplumun bir uyum içinde gereklerini yerine getirme, iletişim kurma, düşünme gücünü ve problem çözme yeteneğini geliştirme, bilinçli sağlıklı kararlar verebilme, öğrenmeyi sürdürme gibi becerilerine de önem verilmektedir. Tüm toplumlar tarafından kabul edilen bir gerçek vardır: "çocuklar geleceğimizdir" ve bir gerçek daha vardır: "değerlerimiz". Toplumların uyum ve huzur içinde yaşamasının temel kaidesi ahlaki ve millî değerlerdir. Değerler, çocuklukta kazanılıp yetişkinlikte toplum üzerinde etkisini gösterirken ülkenin geleceğini şekillendirmede de önemli bir rol oynar. Dolayısıyla bu farkındalık ile çocuklara veya o ülkenin toplumuna verilmek istenilen değerler başta eğitim vasıtasıyla sonrasında topluma entegre edilecek şekilde hayatın içinde var olacak şekilde basında, kitaplarda, televizyonlarda vs. verilir. Dolayısıyla Çin'de Nasrettin Hoca için ayrılan bir gazete köşesi çok önem taşımaktadır. Dönemin en etkili iletişim aracı olan gazete vasıtasıyla Çinlilerle bir araya gelmiştir. Gazetedeki hikâyeler Çin geleneksel düşüncesiyle harmonize olmuş ve günümüze varyantlanmış olarak ulaşmıştır. Gazete köşesini takiben Çin kukla animasyon ilkelerine göre Nasrettin Hoca hikâyeleri animasyon çizgi filmleri yapılmış. Animasyon ile çocuklara daha yakından ulaştırılan Nasrettin Hoca Çin'de animasyon dalında birçok ödüle layık görülmüştür. Sonuç olarak Nasrettin Hoca Çinlilerle bir kültürel etkileşime geçmiştir. Etkileşim sonucu gerek araştırmalar gerekse çevirilerde artış olmuş ve kültürel etkileşim ivme kazanmıştır. Çin'de Nasrettin Hoca'yı bir gazetenin köşe yazısında, okul müfredatlarında, animasyon filmlerde, tiyatrolarda, kısacası sanatta yani hayatın içinde bu kadar derinlemesine görmek Türk ve Çin milletinin

kültürel etkileşimin bir sonucudur. Bu kültürel etkileşim ve iletişim elbette çok uzun yıllara dayanmaktadır.

Kültürlerarası etkileşimin bir sonucu olan kültürel unsurların aktarımı hikâyeler vasıtasıyla çocuklara zamanın elinden nasıl tutulduğu da ayrıca öğretildiği kanaatineyiz. Zamanın elinden tutan ve sonunda ahlaki ve kültürel değerleri benimseyen çocuklar bir toplumun garantisi olarak görüldüğünden ülkesine daha ferah ve rahat bir gelecek sunacakları ön görülmektedir.

Çin'in ahlaki değerlerini evrensel bir değer üzerinden kendi kimliğini koruyaraktan kendini var etmesi, Çin kültürünün ebedi varoluş biçimi olduğunu sonucunu da çıkartabiliriz. Bununla beraber Çin kendi kültürel kimliğinde evrensel değerlere sahip olduğu ve bu yolla dünyada barış adına söz hakkı sahibi olabileceği mesajını da vermektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Albayrak, A. (2001). Söz incileri, *Yedi İklim, Nasreddin Hoca Özel Sayısı*, 22-24.

Alptekin, T. (2024). Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Nasreddin Hoca fıkraları, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Özel Sayı, 187-210.

Arı, S. (2016). *Çeviri ve kültürel semboller*. Sakarya: Değişim Yayınları.

Aydın G. (2020). Kültür öğretiminin temel kavramları. *Yabancı/İkinci Dil Öğretiminde Kültür ve Kültürel Etkileşim*, (ed.: G. Aydın), 1-50, Ankara: Pegem Akademi.

Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore. *The Journal of American Folklore*. 67(266), 333-349.

Croitoru, E. (2013). (Trans) Cultural, imaginary, humorous. *Conference Paper: Language and Literature: European Landmarks of Identity. From the Linguistic to the Cultural Imaginary*, Romania: Universitatea din Pitesti.

Duman, M. (2018). *Nasreddin Hoca ve 1616 fıkrası.* 1. Baskı, İstanbul: Everest Yayınevi.

Ekti, M. (2013). Relating to the translatability of humour, *Milli Folklor*, 100, 162-170.

Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan, kültür, mizah.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Ge Baoquan. (戈宝权) (1980). The Effendi. *A New Cartoon Film*, 105-110, Pekin: Chinese Literature.

Haci, R. (2004). Çin'de Nasreddin Hoca. *3. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği (Fıkralar) Sempozyumu Bildirileri*, 87-88, Denizli: Egeli Araştırmacı ve Yazarlar Birliği (Egay-Der) Yayınları

Li, Fengxiang. (李凤祥). (1984). 怎样为"阿凡提新篇".新闻与写作. J.03 期. Zenyang wei "Afanti xin pian" ("Afanti Yeni Bölüm" Nasıl Oluşturulur?), *Xinwen yu xiezuo*, J. 03. Qi.

Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1989). Çin halk cumhuriyeti ve S.S.C.B.'nde Nasreddin Hoca ile ilgili tespitler. *I. Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1996). *Nasreddin Hoca'nın dünyası/ Unesco 1996 Nasreddin Hoca Yılı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özdemir, N. (2010). Mizah, eleştirel düşünce ve bilgelik: Nasreddin Hoca. *Milli Folklor*, 100, 27-40.

Tian Huan (田欢). (2006). 生成过程中的民间英雄- 试述阿凡提形象的变化特征 (Halk kahramanının Oluşum Süreci- Afanti imajının değişen özellikleri üzerine). 民族文学研究 (*Minzu Wenxue Yanjiu*), 41-46.

Tuohy, S. (1991). Cultural metaphors and reasoning: Folklore scholarship and ideology in contemporary China. *Asian Folklore Studies*, 50(1), 189-220.

Yalçın, P. (2015). *Çeviri stratejileri kuram ve uygulama*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Yıldırım, D. (1999). *Türk edebiyatında Bektaşî fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Zabalbeascoa, P. (2005). Humor and translation—an interdiscipline. *Humor*, 18(2), 185-207.

Zhang Shiyi (张诗懿) (2023). 本土、阶级、商业:浅析中国动画中"阿凡提"系列的叙事变迁 (Yerel, sınıfsal, ticari: Çin animasyonunda "Afanti" serisinin anlatı değişimi üzerine kısa bir analiz). 美与时代（创意）（上）(*Meiyu Shidai chuangyi shang*), (7)116-119.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://zhidao.baidu.com/question/134548380486457725.html (Erişim: 09.04.2018)

URL-2: https://wenku.baidu.com/view/c30cf9627375a417866f8f8c.html (Erişim: 09.04.2018)

URL-3: https://www.afanti100.com/ (Erişim: 26.01.2021)

URL-4: http://epaper.gmw.cn/zhdsb/html/201805/16/nw.D110000zhdsb_20180516_1-13.htm?div=-1 (Erişim: 03.09.2020)

URL-5: https://kknews.cc/history/5eabngl.html (Erişim: 07.09.2020)

URL-6: https://kknews.cc/history/5eabngl.html (Erişim: 20.08.2020)

URL-7: https://kknews.cc/history/5eabngl.html (Erişim: 07.09.2020)

URL-8: https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%89%E8%BD%AC%E4%B8%80%E5%93%8D/8760293 (Erişim: 15.08.2022)

URL-9: https://kknews.cc/history/5eabngl.html (Erişim: 07.09.2020)

URL-10: http://edu.iask.sina.com.cn/bdjx/6gPLT9vqC9w.html (Erişim:15.08.2022)

Extended Summary

Nasreddin Hodja is a universal folk figure known for his wisdom and humour across a geography stretching from the Adriatic to the Great Wall of China. Known as Afanti (阿凡提) in China, this character represents cross-cultural interaction by transferring the symbols and humorous values of Anatolian culture to Chinese culture. This study aims to examine the spread of Nasreddin Hodja in China, the popularisation of the Afanti character, and its relationship with the Chinese people's perception of humour. The research questions are as follows: How did Nasreddin Hodja's influence emerge in China? What values does the character Afanti represent in Chinese culture? How has this cultural transfer process shaped

the interaction between the two societies within the framework of shared values? This study aims to fill gaps in the literature regarding cultural interaction and the role of humour.

The literature review was conducted using academic articles, books, and newspaper archives published on Chinese folk literature and cultural interaction. Chinese sources, in particular, document the historical and contemporary popularity of the Afanti character. Tian Huan (田欢, 2006) emphasises Afanti's wise image in contemporary Chinese folk tales, while Nasrattınoğlu (1989) analyses his spread in China in a geographical and cultural context. The newspaper column "Afanti New Chapter (阿凡提新篇)" launched in 1980 by Li Yao Zong (李耀宗, 1980) is an important source documenting Afanti's place in Chinese humour and folk culture. Most studies on cultural transmission and popularisation processes focus on the universalisation of Anatolian-origin humour figures and their adoption in other cultures. This study offers an original contribution to the literature by providing an in-depth analysis of Afanti's integration with Chinese values and cross-cultural humour perception.

The research was conducted using conceptual and descriptive methods. The primary data in the study consists of Afanti stories and animation works published in the Chinese press. The main corpus comprises newspaper columns, academic articles, and media content published from the 1980s to the present day. Using qualitative analysis, humorous elements, cultural codes, and values in the stories were identified. Furthermore, the characterisation and plot in the stories were related to Chinese readers' sense of humour and perception of cultural values. This method provides a solid framework for the analysis of cross-cultural interaction and popular culture.

Analyses show that the character Afanti plays both a humorous and didactic role in Chinese society. The humour in the stories is conveyed in a manner consistent with Chinese cultural values through themes of intelligence, justice and courage. For example, in the "Afanti New Chapter" column published in the Beijing Evening News in 1980 (Li Yao Zong, 李耀宗, 1980), the character's quick wit, ability to solve social problems, and ironic approach were highlighted. Furthermore, animated films and educational platforms (Afanti Online Education Platform, Chen Lijiang, 2013) reinforce the character's educational and cultural role for children. The stories are enriched with values and symbols reflecting the historical and economic context of Chinese society; for example, the phrase "san zhuan yi sheng" (三转一声) is associated with economic and social life to convey humour and didactic messages. Furthermore, puppet and animation designs (Qu Jianfang, 曲建方) visualise the character's wisdom, courage and quick wittedness.

The study documents Nasreddin Hodja's cultural journey in China and the transmission of values through the character of Afanti. Widely embraced by the Chinese public, Afanti embodies human-centered and wisdom-oriented values expressed through humor. The stories reveal the transformation of traditional culture into popular culture and intercultural interaction. Consequently, this study contributes to the sustainability of cultural communication and interaction within the framework of the two societies' shared values. In an educational and social context, humour has functioned as an effective tool for social awareness and value transmission. This study provides a unique resource for understanding cultural transmission processes, types of humour, and Nasreddin Hodja's influence in the context of popular culture in China.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Extended Summary dil ve yapı desteği amacıyla bir yapay zekâ aracı (ChatGPT, GPT-5) yardımıyla hazırlanmıştır; tüm içerik ve analizler yazara aittir./ *The Extended Summary was prepared with the help of an artificial intelligence tool (ChatGPT, GPT-5) for language and structure support; all content and analysis belong to the author.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Tez yazma sürecine katkılardan dolayı doktora danışmanım Prof. Dr. Nezir Temur'a teşekkür ederim./ *I would like to thank my doctoral advisor, Prof. Dr. Nezir Temur, for his contributions to the thesis writing process.*
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 çalışma "Kültürlerarası Çeviri ve Mizah Bağlamında Çin Kültüründe Nasreddin Hoca" adlı doktora tezinden üretilmiştir. / *This work is derived from the doctoral thesis titled "Nasreddin Hoca in Chinese Culture in the Context of Intercultural Translation and Humor."*
Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Araştırma Makalesi
Research Article

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1575625
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1461-1486.

YEMEK KÜLTÜRÜNÜN NESİLDEN NESİLE AKTARILMASI: BİR UYGULAMA

♦

TRANSFERRING FOOD CULTURE FROM GENERATION TO GENERATION: AN APPLICATION

Fatma KOÇ[*]- Elif Esma KARAMAN TAŞKESENLİGİL[**]

ÖZ: Bu çalışma, yemek kültürünün nesilden nesile aktarılma sürecini incelemeyi amaçlamaktadır. Yemek kültürü, bir toplumun tarihini, coğrafyasını, değerlerini ve yaşam tarzını yansıtan önemli bir kavramdır. Genellikle aile içinde, anneanneler, babaanneler ve diğer aile büyükleri tarafından genç nesillere tarifler, pişirme teknikleri ve yemekle ilgili gelenekler aktarılmaktadır. Araştırmanın amacı, yemek kültürünün toplumların kimlik ve değerlerini yansıtan temel bir unsur olduğunu göz önünde bulundurarak, bu kültürün nesiller arası aktarımını etkileyen faktörleri ortaya koymaktır. Bir diğer alt amaç ise, bu aktarım sürecinin çeşitli sosyo-demografik değişkenlere göre nasıl farklılaştığını saptamaktır. Çalışma Siirt'te ikamet eden 18 yaş ve üzeri gönüllü katılımcılardan oluşan 404 kişi ile tamamlamıştır. Örneklem seçimi, tesadüfi olmayan kolayda örnekleme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Örneklemi oluşturan katılımcılara göre yemek yapım aşamalarının karmaşıklığından ve fazla zaman almasından kaynaklanan zorlukları yemek kültürünün aktarılmasında yaşanılan temel problemdir. Bu durum, özellikle modern yaşamın getirdiği zaman kısıtlamaları ve hızlı tüketim alışkanlıklarıyla birleştiğinde, geleneksel yemek tariflerinin yeni nesillere aktarılmasını daha da zorlaştırmaktadır. Katılımcıların yemek kültürünü öğrenmede en çok başvurdukları kaynakların başında (n=189) aile üyeleri gelmektedir, bu da yemek kültürünün nesiller arası aktarımında ailenin önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Çalışmanın diğer sonuçlarına göre katılımcıların cinsiyeti, kuşakları, göçmenlik durumu, yemek yapma beceri seviyeleri, memleketleri, meslek grupları, eğitim seviyeleri ve hanede yaşayan kişi sayısı ile anket alt boyutları arasında anlamlılık vardır ($p<0,05$). Bu sonuçlara dayanarak, yemek kültürünün geleceğe taşınabilmesi için farklı sosyo-demografik gruplara hitap eden destekleyici politikaların oluşturulması önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Yemek Kültürü, Geleneklerin Sürdürülmesi, Kültürel Aktarım, Toplumsal Kimlik, Aile

ABSTRACT: *This study aims to examine the process of intergenerational transmission of culinary culture. Culinary culture is a significant concept that reflects a society's history, geography, values, and way of life. It is typically transmitted within families, where grandmothers and other elder relatives pass down recipes, cooking techniques, and food-related traditions to younger generations. The purpose of this research is to identify the factors influencing the transmission*

[*] Dr. Öğr. Üyesi-Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu/Siirt-fatma.koc@siirt.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2500-8028)

[**] Dr. Öğr. Üyesi.-Artvin Çoruh Üniversitesi Turizm Fakültesi /Artvin-elifesmakaraman@artvin.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5735-2504)

This article was checked by Turnitin.

of culinary culture across generations, considering it as a fundamental element reflecting the identity and values of societies. Another sub-objective is to determine how this transmission process varies according to various socio-demographic variables. The study was completed with 404 voluntary participants aged 18 and over residing in Siirt. The sample was selected using a non-probability convenience sampling method. According to the participants, the main challenge in transmitting food culture is the complexity and time-consuming nature of the cooking process. This issue becomes even more challenging, especially when combined with the time constraints imposed by modern life and fast consumption habits, making it harder to pass down traditional recipes to new generations. Family members are the most commonly consulted source for learning about food culture (n=189), demonstrating that the family plays a significant role in the intergenerational transmission of food culture. Other results of the study indicate significant correlations between the participants' gender, generation, immigration status, cooking skill level, hometown, occupation, education leves, and household size and the sub-dimensions of the survey (p<0.05). Based on these results, it is important to develop supportive policies targeting different socio-demographic groups are important to ensure the preservation of food culture for future generations.

Keywords: *Food culture, Maintenance of traditions, Cultural Transmission, Social Identity, Family*

Giriş

Yemek kültürü, bireylerin kimliklerini şekillendiren ve toplumsal bağları güçlendiren önemli bir unsurdur. Aile içinde yapılan yemeklerin hazırlanışı, sadece bir tarifin uygulanması değil, aynı zamanda geleneklerin, anıların ve değerlerin paylaşımıdır. Özellikle, aile büyüklerinin mutfaktaki bilgileri ve deneyimleri, genç nesillere aktarılırken, bu süreç aynı zamanda iletişim ve bağ kurma fırsatları yaratmaktadır (Quintero-Angel vd., 2019: 76). Bu bağlamda, bireylerin yemek pişirme pratikleri, sadece gıda üretimi değil, kültürel kimliğin inşasın içinde kritik bir rol oynamaktadır. Yemek kültürünün nesiller arasında aktarılması, toplumsal hafızayı canlı tutarak, geçmişle bugün arasında bir köprü kurarak bireylere ait oldukları kültürel kimliği yeniden tanımlama imkânı sunmaktadır.

Kültürel aktarım süreci sadece yemek tariflerinin veya pişirme tekniklerinin öğrenilmesinden ibaret olmayıp bireylerin yaşadıkları çevreyle, aileleriyle ve toplumla olan ilişkilerinin de etkisiyle şekillenmektedir. (Sutton, 2001). Bu nedenle yemek hem toplumların kültürlerini yansıtan hem de toplumun kültürünü gelecek nesillere aktarımda önemli rol oynayan araçlardandır (Dursun ve Güzeller, 2023). Bu nedenle yemek kültürü toplumların tarihsel, kültürel ve ekonomik kodlarını taşıyan güçlü bir sembol olmanın yanı sıra kimliklerin ve aidiyetlerin oluşmasında da etkili olan çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Macit ve Kıran, 2024).

Bu doğrultuda araştırmanın amacı yemek kültürünün toplumların kimlik ve değerlerini yansıtan temek bir unsur olarak değerlendirerek bu kültürün nesiller arası aktarımını etkileyen faktörler araştırılmıştır.

1. Yemek Kültürünün Nesiller Arası Aktarılmasına İlişkin Literatür Taraması

Yemek kültürü, toplumu oluşturan bireylerin öğrenip benimsediği ve sonraki nesillere aktardığı beslenme davranışlarının bütününü ifade etmektedir. Yemek kültüründe, özel günlerde hazırlanan yemekler ile günlük hayatta tüketilen yemekler, anlam ve ilettikleri mesaj bakımından farklılık göstermektedir. Özellikle aile sofralarında özenle hazırlanan yemekler, o ailenin geleneksel yapısını ve kültürel değerlerini yansıtarak devamlılığını sağlamaktadır. Bu yemeklerin aile büyüklerinden öğrenilerek hazırlanması, nesiller arası bilgi aktarımını mümkün kılarak kültürün sürekliliğini desteklemektedir (Deveci, 2022).

Yemek kültürü, ekonomik, sosyal ve siyasi değişimlerin yanı sıra, yemekle ilgili inanç, uygulama ve geleneklerden de etkilenmektedir (Kandil, 2022; Şahin, 2023). Yemek kültürü insanlığın geliştirdiği ve sahip olduğu maddi kültür sınıfına dahil edilmektedir. Her toplum, her yöre kendine has bir yemek kültürüne, lezzet algısına ve damak tadına sahiptir. Farklı yemek kültürlerinin oluşmasında ve nesiller boyunca aktarılmasında geçim kaynakları, iklim, yaşam şekilleri, kültürel kimlikler ve inanç biçimleri gibi beşerî faktörler etkili olmaktadır (Çakır Sezer ve Küçükaltan, 2014).

Toplumların yemek kültürleri üzerinde etkisi olan bir diğer faktör ise gelenek ve göreneklerdir. Kültür taşıyıcısı olarak değerlendirilen gelenekler, toplumsal kurumların, tarihin korunması, davranış kalıplarının şekillenmesi ve bu değerlerin nesilden nesile taşınmasının yanı sıra yemek kültürü ile bağımlı ve doğrudan bir ilişki içerisindedir (Hancıoğlu, 2016). Yemek kültürü kümülatif olarak kültürlerin gelenekleri, dilleri, davranış biçimleri gibi etmenlerle sürekli ilerleme kaydetmektedir. Dinamik bir yapıya sahip olmasından dolayı yemek kültürü daima değişimlere açık olma özelliği taşımaktadır. Bulunduğu toplumun geçmişinden izler taşıyarak, bugünün özellikleri ile harmanlanıp kendini muhafaza ederek geleceğe taşınan bir özelliğe sahiptir. Aynı kültür içerisinde etkileşim gösteren yemek kültürleri aynı zamanda farklı kültürlerle de etkileşim içerisindedir (Yılmaz, 2022).

Yemek kültürünün nesiller arası aktarımı, bireylerin kimlik gelişimi, toplumsal bağların güçlenmesi ve kültürel mirasın korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu aktarım süreci, özellikle aile içi etkileşimler ve kuşaklar arası paylaşımlar yoluyla gerçekleşmekte; farklı kuşakların deneyimleri, bilgi ve pratikleri bir araya gelerek yemek kültürünün sürekliliğini sağlamaktadır. Küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve toplumsal dönüşümler bu süreci etkilerken, geleneksel değerlerin yeni nesillere aktarılmasında çeşitli yöntemler ve pratikler ortaya çıkmaktadır (URL-1).

Literatürde, farklı coğrafyalardan ve kültürel bağlamlardan örneklerle, yemek kültürünün nasıl sürdürüldüğü, aile içinde nasıl paylaşıldığı ve bu paylaşımların sosyal ve kültürel boyutları incelenmiştir.

Yaşlı ve genç kuşak kadınları kapsayan, iki kuşaktan oluşan bir örneklemle gerçekleştirilen bir çalışmada, aile üyelerinin özel günlerde, bayramlarda, etkinlikler ve törenlerde geleneksel Malay yemeklerini hazırladığı belirlenmiştir. Bu süreçte, anne ve kız birlikte pazara veya süpermarkete gitmekte, gerekli malzemeleri temin etmektedir. Doğru ve yeterli miktarda malzeme alabilmek için genç kuşağın bu sürece aktif olarak dâhil edilmesinin teşvik edildiği ifade edilmektedir (Sharif vd., 2016: 572).

Yaşları 30 ile 65 arasında değişen, en az bir oğlu veya kızı olan, on kadının örneklem oluşturduğu bir başka çalışmada, kadınların 1/3'inin yemek kültüründe sağlıklı olanı tercih ettiği ve eski tarifleri daha sağlıklı hale getirerek yeni lezzetler ortaya çıkardığı belirlenirken, 1/3'inin yemeğe yönelik tutumlarını erken yaşta öğrendiği ve ebeveynler tarafından aşılanan yeme davranışının kalıcı olduğu saptanmıştır (Spanhol vd., 2010: 36-37).

Üniversite öğrencilerine yönelik yapılan bir çalışmada öğrencilerin üniversite için aile evinden ayrılma sürecindeki yemek alışkanlıkları incelenmiştir. Öğrencilerin yeni yemek yeme alışkanlıklarını nasıl oluşturduklarına ilişkin anlatımlarında ebeveynlerin, özellikle annelerin, yemek pişirme ve tüketim biçimleri ile doğrudan ve dolaylı etkileşimleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Örneklem grubu, annelerin geleneksel annelik rollerini sürdürerek, öğrencilerin yanında durarak onlara yemek pişirmeyi öğrettiği veya Skype gibi teknolojik araçlar aracılığıyla onlarla iletişim kurarak danışmanlık yaptığı belirlenmiştir (Gram vd., 2015: 78). Bu çalışma, teknolojinin ebeveyn-çocuk ilişkilerine entegre edildiği ve annelerin çocuklarının hayatındaki önemli anlarda hala aktif bir rol oynadığını göstermektedir.

Knight vd. (2014: 315) tarafından yürütülen bir çalışmada, aile yemeği ve annelerin beslenme uygulamalarının zaman içinde nasıl değiştiği incelenmiştir. Küreselleşme, metalaşma ve çalışma kalıplarındaki değişikliklerin etkileri vurgulanarak, geçmişten günümüze nesiller arası ilişkilerin ve kültürel değerlerin nasıl şekillendiği açıklanmıştır. Annelerin kendi çocukluk deneyimlerinden etkilendiği ve bu deneyimlerin bugünkü yemek uygulamalarını şekillendirdiği belirtilmiştir. Çalışma, aile yemeği uygulamalarının geçmişten gelen miras ve günümüz normları arasında bir denge sağladığını göstermektedir.

Aile yemeklerinin nesiller arası aktarımı üzerindeki etkilerine ilişkin gerçekleştirilen bir çalışmada, aile yemeklerinde çocukluk anılarının etkin bir rol oynadığı ve ilerleyen yaşlarda kişi bu geleneği sürdürülmek için çaba gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır (Loth vd., 2019). Bu çalışma kişinin, erken çocukluk döneminde dahil olduğu aile ritüellerine, kendi ailesini nasıl ve neden dahil edebileceklerine dair bir örnek sunmaktadır.

Miras alınan gıdanın değeri, aile yemek ritüelleri, alışkanlıklar ve gelenekler, gıda üretiminin yönleri ve sürdürülebilirlik anlayışına ilişkin gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış bir çalışmada, nesiller arası aktarımlar, yaşam boyunca sürdürülebilir tüketimin şekillenmesine katkı sağladığı;

aktarılan davranışların ve değerlerin yaşam boyu sürdürülebilir gıda tüketimini desteklediği sonucuna ulaşılmıştır (Carrigan vd., 2023: 1372).

12 Japon turistin örneklem oluşturduğu, Kim ve Iwashita (2016: 98) tarafından yapılan bir çalışmada, udon gibi geleneksel gıda ürünlerinin, yemek kültürünün ve bilginin üretilmesinin sürekliliği ve bu ürünlerin tüketim boyutunda toplumsal kimliğin (öz kimlik, bölgesel kimlik ve ulusal kimlik) ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğine olumlu bir ivme kazandırdığı doğrulamaktadır.

2012 yılında Tatebayashi Noodle Grand Prix vaka çalışmasında, gıda festivallerinin ve gıda mirasının bölgesel toplumların gelişimine ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan önemli katkılar sağladığı belirlenmiştir. Bu festivaller, gıda satışlarını artırırken, ziyaretçi çekmekte, kültürel mirası sürdürmekte ve yerel kimlik ile toplum gururunu pekiştirmektedir. Tatebayashi'deki erişte festivali de tarımsal ve endüstriyel gıda üretimiyle ilgili yerel mirası yaşatarak bölgenin kültürel kimliğini güçlendirmektedir. Özellikle gençlerin festivale gönüllü katılımı, yerel topluluk için bir gurur kaynağı olarak udon eriştesi üretimindeki uzun geleneğin sürdürülmesine katkı sunmaktadır. Toplum, festivali, yemek miraslarına ve kültürel değerlerine dair bir vitrin olarak görülmektedir (Kim, 2015: 443-444).

Endonezya Minangkabau mutfak gelenekleri üzerine yapılan bir araştırmada, Padang Pariaman halkının geleneksel ve dini törenlerde sunduğu çeşitli tipik yiyecekler incelenmiştir. Bu araştırma, toplumun her yıl tekrarlanan geleneksel ve dini törenleri gerçekleştirme alışkanlıklarını ele almaktadır. Törenlerde sunulan yiyecekler, toplumda hem manevi hem de kültürel açıdan büyük değer taşımakta ve bu törenler, toplumun geleneksel yemek kültürünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Aisyah, 2017: 31).

Meksika Papaloápan bölgesindeki altı etnik grubu (Náhuatl, Mixtecs, Mazatecos, Zapotecs, Chinantecos, Mixes ve Afro-Meksikalılar) kapsayan dört belediyesinde (Tuxtepec, Valle Nacional, Cotzocón, Yavéo) yemek kültürünün değerlendirilmesi ve aktarımını anlamak amacıyla bir araştırma yapılmıştır. Bu araştırmada sosyo-dijital araçlar kullanılarak, aile mutfaklarında nesiller arası aktarım ve kültürel değerlerin korunma süreçleri incelenmiştir. Yemek kültürünün aile içinde aktarımı ve bu sürecin başlangıcının çocukluk döneminde gerçekleştiği ve ebeveynlerin aile ortamında çocuklarına yemek kültürünü öğretmeleri, onların kimlik gelişiminde kritik bir rol oynadığı saptanmıştır. Yemek kültürünün korunması ve zenginleştirilmesi bireysel ve ebeveynlerin yemek kültürünün paylaşılmaları ve değerlerinin anlaşılmasıyla mümkün olduğu belirlenmiştir (Sánchez ve Pérez-Paredes, 2024: 39-40).

Gonzales-Turmo (2011: 63-64) tarafından gerçekleştirilen bir çalışmada, yemek kültürünün nesilden nesile nasıl aktarıldığı ve bu süreçte ailenin, özellikle kadının rolü vurgulanmaktadır. İspanya ve Fas'ta yaşayan kadınlar, yemek pişirme bilgisini büyük ölçüde annelerinden, büyükannelerinden ve kayınvalidelerinden öğrenmektedir. Bu durum,

yemek kültürünün özellikle aile içinde, kadınlar arasında bilgi paylaşımı ve sürdürülebilir iletişimin bir aracı olarak gösterilmektedir. Kadınlar, yemek pişirme becerilerini yalnızca ihtiyaç duyduklarında edinirler, bu da bu bilgilerin gündelik yaşamın bir parçası olarak değil, daha çok spesifik durumlar veya zorunluluklar ortaya çıktığında aktarıldığını göstermektedir. Bu aktarım sürecinde, geleneksel yemekler ve yemek kültürüne dair önemli bilgiler ailedeki kadın üyeler aracılığıyla korunmakta ve sürdürülmektedir. Arkadaşlar ve komşular bu bilgi paylaşımına katkıda bulunsa da ana bilgi kaynağı her zaman aile içindedir.

Sosyal medyanın yükselişi, tüketicilere geleneksel yemek tariflerine, malzemelerin nerede bulunabileceğine dair önerilere ve yemek hazırlama ipuçlarına kolayca erişim sağlamaktadır. Popüler paylaşım sitesi İnstagram ve Pinterest'te "geleneksel yiyecekler" veya "yerli yiyecekler" araması yapıldığında, çeşitli kültürel kaynaklara ulaşmak mümkündür. Bu platformlarda kullanıcılar, Pasifik Adaları, Şili, Hindistan ve Avustralya gibi farklı bölgelerin yiyecekleri ile ilgili bağlantıları keşfedebilmekte ve sosyal medyanın sağladığı kültürel bilgi akışı, geleneksel yiyecekleri dünya çapında daha erişilebilir hale getirerek gelecek nesillere de aktarılmaktadır (Trolio vd., 2016: 217).

Takeda, Melby ve Ishikawa (2018: 162) tarafından 2009 ve 2013 yılları arasında Japonya'nın Tokyo ve Kyoto metropol bölgelerinde yüz yüze görüşmelerle gerçekleştirilen, 20 ila 85 yaş arasındaki 242 Japon yetişkin ile gerçekleştirilen bir çalışmada, aile içi yemek yeme analizleri yapılmıştır. Hane halkı yapısı ve yemek kültürü bağlamında, aile içi yemek yeme sıklığının hane halkı dinamikleriyle yakından bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır. Yemek kültürü, beslenme alışkanlıklarını, sosyal ilişkileri, hane içindeki etkileşimleri ve kültürel normları da yansıtmaktadır. Hane halkının yapısı, bireylerin günlük yaşamlarında yemek yeme deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini ve bu deneyimlerin yemek kültürü üzerindeki etkisini belirlemektedir. 60 yaş üstü bireylerin daha sık aile içi yemek yemesi, yaşla birlikte sosyal bağların güçlendiği ve yemek zamanlarının sosyal bir etkinlik olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Geleneksel olarak, yaşlı bireyler için aile yemekleri, sosyal bütünleşmenin ve kuşaklar arası kültürel aktarımın bir aracı olmaktadır. Tek başına yaşayanların daha az sıklıkta aile içi yemek yemesi, modern yaşamın bireyselleşmesinin yemek kültürünü nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Yalnız yaşayan bireyler, aile bağlarından daha uzak olup yemeklerini bireysel bir aktivite olarak deneyimlemekte, bu da yemek yeme kültürünün sosyal yönünden kopuşu anlamına gelmektedir (s. 164).

2. Yöntem

Bu araştırma, yemek kültürünün nesilden nesile aktarılmasını incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Genel evrene dayalı istatistiksel genelleme yapabilmek için, %95 güven düzeyi ve %5 hata payı ile minimum örneklem büyüklüğünün 384 kişi olması gerektiği kabul edilmektedir

(Altunışık vd., 2015: 139). Araştırmanın örneklem büyüklüğü bu doğrultuda hesaplanmış; ancak araştırma sürecinde gönüllü katılımcılardan toplam 404 kişi anketi tamamlayarak örneklemi oluşturmuştur. Örneklem seçimi için tesadüfi olmayan kolayda örnekleme yöntemi tercih edilmiş, Siirt'te ikamet eden ve ankete gönüllü olarak katılan 18 yaş ve üzeri bireyler örnekleme dahil edilmiştir. Araştırmanın Siirt'te gerçekleştirilmesinin temel nedeni, araştırmacılardan birinin bu şehirde ikamet etmesi sebebiyle sahaya kolay erişim sağlamasıdır. Bu sayede çalışma için geçerli ve güvenilir veriler toplanmıştır.

Veri toplama aracı olarak, 5'li Likert ölçeği formatında hazırlanan anket formu kullanılmıştır. Anket iki bölümden oluşmakta olup, ilk bölümde katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin sorular, ikinci bölümde ise yemek kültürünün nesilden nesile aktarılmasıyla ilgili toplam 16 soru yer almaktadır.

Acerbi ve Parisi (2006) tarafından gerçekleştirilen çalışmadan yola çıkarak 'Geleneklerin Sürdürülmesi' alt boyutundaki ifadeler (ifade 1, ifade 4, ifade 11, ifade 14, ifade 15) oluşturulmuştur.

D'Sylva ve Beagan (2011: 287) tarafından yapılan çalışmadan yola çıkarak 'Toplumsal Kimlik ve Aile' alt boyutundaki ifadeler (ifade 2, ifade 3, ifade 5, ifade 7, ifade 8, ifade 9) oluşturulmuştur.

Kim (2015) ve Putra vd. (2023) tarafından yapılan çalışmadan yola çıkarak 'Farklı Araçların Rolü' alt boyutundaki ifadeler (ifade 6, ifade 10, ifade 12, ifade 13, ifade 16) oluşturulmuştur.

Araştırmada kullanılan ölçeğin güvenilirlik katsayısı Cronbach's Alpha=0,882 olarak hesaplanmış ve anlamlılık düzeyi p=0,05 olarak kabul edilmiştir.

Bu araştırmada kullanılan verilerin toplanabilmesi için gerekli olan etik kurul izin belgesi Siirt Üniversitesi Etik Kurulu 07.02.2024 tarihli ve 6484 karar/sayı numarası ile alınmıştır.

Çalışmanın Problemi

Yemek kültürü, toplumların kimliklerini ve değer sistemlerini yansıtan temel bir bileşendir ve kültürün kuşaklar arası aktarımı sosyal bağların ve aidiyet duygusunun sürdürülmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Literatürde yemek kültürünün nesilden nesile aktarımı üzerine genel düzeyde araştırmalar yapılmış olsa da, bu sürecin farklı sosyo-demografik değişkenlere göre nasıl şekillendiği ve özellikle Siirt'te ikamet eden, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden gelen bireylerin deneyimleri eksik veya yetersiz biçimde incelenmiştir. Bu çalışma, Karadeniz, Marmara, Ege, Akdeniz, İç Anadolu, Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgelerinden gelen bireylerin perspektiflerini analiz ederek, bölgesel farklılıkların yemek kültürünün aktarımına etkisini ortaya koymayı ve böylece literatürdeki bu önemli boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Araştırma bulgularının, yemek kültürünün sürdürülebilirliği ve kültürel çeşitliliğin korunması açısından

sosyal politikalar ve kültürel çalışmalar için önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada 'kuşak' terimi sosyolojik sınıflandırmaları (X, Y, Z kuşakları) ifade etmek için, 'nesil' ise daha çok kültürel aktarım bağlamında bir topluluğun ardışık temsilcilerini tanımlamak için kullanılmıştır.

Alt Problem Cümleleri

Karl Mannheim, nesilleri biyolojik bir zorunluluktan ziyade toplumsal bir olgu olarak tanımlamış ve nesillerin belirli yaşam deneyimlerine dayanan sosyal süreçler olduğunu ifade etmiştir. Nesillerin algıları, yorumları ve tercihleri birbirinden farklı olabilir, ancak bu nesillerin paylaştığı ortak deneyimler, kişisel, ulusal ve uluslararası tarihin kesişim noktalarını yansıtmaktadır (Durukan ve Gül, 2019: 2). Espinoza-Ortega (2021: 2) tarafından 206 kişi ile gerçekleştirilen bir çalışmada, nesiller arasındaki farkları ve toplum içindeki yiyecek değişimleri incelenmiştir. Yemek kültürünü daha yaşlı nesiller geleneksel yiyeceklerle, evde yemek pişirme ve aile bağlarıyla ilişkilendirirken, genç nesiller, üretim sürecine dahil olmadan, endüstriyel gıdalarla, evden uzakta tüketimle ilişkilendirmiştir. Yapılan çalışmalardan yola çıkarak aşağıdaki alt problem cümlesi oluşturulmuştur.

- Katılımcıların ait oldukları kuşaklar, yemek kültürü geleneklerinin sürdürülmesinde nasıl bir rol oynamaktadır?

Irk, etnik köken, dil veya din gibi unsurların yanı sıra yemek kültürü de, kültürel geleneklerin ve kimliklerin aktarılmasında önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır (Kallivayalil, 2004: 537; Devasahayam, 2005: 3; Srinivas, 2006: 194). Bu bağlamda, geleneksel mutfaklarda üretim ve yemek hazırlama süreçlerinin, ataerkil yapılar içinde kadınlara atfedilen roller aracılığıyla bir güç veya otorite kaynağına dönüştüğü görülmektedir. Bu durum, geleneksel yiyeceklerin kadınlara ait bir sorumluluk ya da görev olarak algılanmasına neden olmaktadır (Beoku-Betts, 1995: 551). Kanada'da yaşayan, Pakistan'dan göç etmiş 11 kadınla yapılan bir çalışmada, Goan kadınlarının yemek hazırlama sürecine dair hem bireysel hem de kültürel anlamda çok boyutlu ilişkileri analiz edilerek, bu pratiklerin toplumsal kimlik oluşumu ve aile içi roller üzerindeki etkileri ele alınmaktadır. Araştırmadaki kadınlar, yemeği cinsiyete dayalı etnik kimliklerini güçlendirmek ve toplumdaki rollerini pekiştirmek için kullanmışlardır. Kadınlar, yemekleri aracılığıyla, giyim, dil ya da din gibi diğer kültürel unsurlardan daha güçlü bir kimlik inşası gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda, yiyeceklerin hem grup aidiyetini pekiştirmesi hem de kadınların geçmişlerine ve kültürel kökenlerine bağlılıklarını göstermesi, yemek kültürünün toplumsal kimlik ve aile dinamikleri üzerindeki etkilerini derinleştirmektedir (D'Sylva ve Beagan, 2011: 287). Yapılan çalışmadan yola çıkarak aşağıdaki alt problem cümlesi oluşturulmuştur.

- Cinsiyetin, yemek kültürünün aktarımında, toplumsal kimlik ve aile dinamikleri üzerindeki etkileri nelerdir?

Göçmenlik, farklı kültürlerin karşılaşması ve kaynaşmasıyla yerel mutfak kültürlerinin korunması ve dönüşümünde önemli bir etkendir. Göç eden bireyler ve topluluklar, beraberlerinde getirdikleri geleneksel yemek kültürlerini yeni yaşam alanlarında yaşatırken, aynı zamanda yerel mutfaklarla etkileşim içinde bulunarak bu kültürlerin yeniden şekillenmesine katkı sağlarlar. Bu süreçte yemek kitapları, sadece yemek tariflerini paylaşmanın ötesinde, göçmen toplulukların kültürel kimliklerinin korunması ve gastronomik mirasın aktarılmasında önemli bir araç olarak işlev görür. Örneğin, Meksika'da 19. yüzyılda yayımlanan yemek kitapları, göçmen etkileri ve yerel unsurların bir araya gelmesiyle mutfağın özgünlüğünü vurgulamış, böylece göçmenlik ile yerel mutfak kültürleri arasındaki ilişkiyi görünür kılmıştır (Palafox, Alvarez ve Medina, 2015: 93). Bu bağlamda, katılımcıların göçmenlik durumu, yerel mutfak kültürlerinin hem korunmasında hem de yeniden şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Ancak, bu ilişkinin farklı bölgelerden gelen bireyler özelinde nasıl ortaya çıktığı ve süreçte göçmenliğin etkileri yeterince araştırılmamıştır. Yapılan çalışmadan yola çıkarak aşağıdaki alt problem cümlesi oluşturulmuştur.

- Katılımcıların göçmenlik durumu, yerel mutfak kültürlerinin korunması ve yeniden şekillendirilmesinde nasıl bir rol oynamaktadır?

Toplumsal kimlikler, bireylerin sosyal çevreleri ve deneyimleriyle sürekli olarak şekillenen dinamik yapılardır (Asaba ve Jackson, 2011). Kimlik oluşumunda geleneklerin sürdürülmesi önemli bir rol oynarken, bireylerin meslek grupları da kimliklerinin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Meslek, sadece ekonomik bir faaliyet değil, aynı zamanda sosyal bir kimlik kaynağıdır ve bireylerin yaşam tarzlarını, değerlerini ve alışkanlıklarını biçimlendirmede merkezi bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Laliberte Rudman, 2002; Farias ve Asaba, 2013). Bu bağlamda, meslek gruplarının sosyal ve kültürel normları şekillendirme gücü, yemek kültürü geleneklerinin sürdürülmesi ve nesilden nesile aktarım süreçlerinde de etkili olmaktadır. Yapılan çalışmalardan yola çıkarak aşağıdaki alt problem cümlesi oluşturulmuştur.

- Meslek gruplarının, yemek kültürü geleneklerini sürdürme ve aktarım süreçlerine etkisi nasıldır?

Putra, Putra ve Novianti (2023: 4-11) tarafından gerçekleştirilen bir çalışmada, Güneydoğu Asya Turizmi'nin Instagram'daki resmi hesabından (@Visitsoutheastasiaofficial) 1.633 gönderi (resimler ve hashtag'ler) analiz edilmiştir. Yerel yiyeceklerin bir destinasyonun kültürel kimliğini yansıtması nedeniyle bahsi geçen sosyal medya platformunda yapılan paylaşımların, geleneksel yiyeceklerin özgünlüğünü ve yerel mutfak kültürü bilgilerini vurguladığı, bu yiyeceklerin lezzet unsuru olmanın ötesinde, toplumların tarihsel etkileşimlerini ve kültürel izler taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan çalışmadan yola çıkarak aşağıdaki alt problem cümlesi oluşturulmuştur.

- Farklı araçların (internet, sosyal medya, toplumsal etkinlikler gibi) yemek kültürünün nesilden nesile aktarımındaki rolü nedir?

2.1. Bulgular

Aşağıdaki tablolarda katılımcılardan alınan bilgilerin tabloları verilmiştir.

Tablo 1. Ankete Katılan Katılımcıların Demografik Özellikleri

Demografik Değişkenler		**n**	**%**
Cinsiyet	Kadın	198	49,0
	Erkek	206	51,0
	Toplam	**404**	**100,0**
Kuşak	Baby Boomers (1946-1964)	28	6,9
	X kuşağı (1964-1980)	120	29,7
	Y kuşağı (1980-1996)	131	32,4
	Z kuşağı (1997-2012)	123	30,4
	Alfa kuşağı (2012 ve sonrası)	2	0,5
	Toplam	**404**	**100,0**
Medeni Durum	Evli	211	52,2
	Bekar	193	47,8
	Toplam	**404**	**100,0**
Göçmenlik	Evet	85	21,0
	Hayır	294	72,8
	Bilmiyorum	25	6,2
	Total	**404**	**100,0**
Mesleğiniz	Eğitim	70	17,3
	Emniyet/Ordu	48	11,9
	Sağlık sektörü	52	12,9
	Ev hanımı/Çalışmıyor	59	14,6
	Sanat/Medya	16	4,0
	Hizmet sektörü	40	9,9
	Hukuk	33	8,2
	İşletmeci/Esnaf	21	5,2
	Öğrenci	65	16,1
	Toplam	**404**	**100,0**
Eğitim Durumu	İlkokul	21	5,2
	Ortaokul	19	4,7
	Lise	45	11,1
	Ön Lisans	81	20,0
	Lisans	156	38,6
	Lisansüstü	82	20,3
	Toplam	**404**	**100,0**

Tablo 1'de katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin bilgiler verilmiştir.

- Katılımcıların cinsiyet dağılımı incelendiğinde, %49,0'ının (n=198) kadın, %51,0'inin (n=206) ise erkek olduğu belirlenmiştir.
- Katılımcıların ait oldukları kuşak grupları incelendiğinde, en yüksek katılımcı sayısı %32,4 (n=131) ile Y kuşağıdır.

- Katılımcıların medeni durumları incelendiğinde, katılımcıların %52,2'si (n=211) evli, %47,8'i (n=193) bekar katılımcılardan oluşmaktadır.
- Katılımcıların aile geçmişlerindeki göçmenlik durumu incelendiğinde, en yüksek katılımcı sayısı %72,8'i (n=294) aile geçmişinde göçmenlik olmayan gruptur.
- Katılımcıların dahil oldukları meslek grupları incelendiğinde, en yüksek katılımcı sayısını %17,3 (n=70) ile eğitim grubu oluşturmaktadır.
- Katılımcıların eğitim seviyeleri incelendiğinde, en yüksek katılımcı sayısı %38,6'sı (n=156) lisans seviyesi olduğu belirlenmiştir.

Tablo 2. Yemek Yapma Beceri Seviyesi

		n	%
Yemek Yapma Beceri Seviyesi	Acemi/Başlangıç	43	10,6
	Orta	150	37,1
	İyi	149	36,9
	Çok iyi	62	15,3
	Toplam	**404**	**100,0**

Tablo 2'de katılımcıların yemek yapma beceri seviyesi incelenmiştir. Katılımcıların %10,6'sının (n=43) acemi/başlangıç, %37,1'inin (n=150) orta, %36,9'unun (n=149) iyi, %15,3'ünün (n=62) ise çok iyi seviyede yemek yapma becerisinin olduğu belirlenmiştir.

Tablo 3. Ankete Katılan Katılımcıların Memleketinin Yer Aldığı Coğrafi Bölgeler

		n	%
Coğrafi Bölge	Karadeniz	51	12,6
	Marmara	50	12,4
	Ege	51	12,6
	Akdeniz	52	12,9
	İç Anadolu	66	16,3
	Güneydoğu Anadolu	69	17,1
	Doğu Anadolu	65	16,1
	Toplam	**404**	**100,0**

Tablo 3'te katılımcıların memleketlerinin yer aldığı coğrafi bölgeler incelenmiştir. En fazla katılımcı sayısını %17,1 (n=69) ile Güneydoğu Anadolu bölgesi oluşturmaktadır.

Tablo 4. Yemek Kültürünü Öğrenmek İçin Yararlanılan Kaynaklar

		n	%
Yararlanılan Kaynaklar	Aile üyeleri	189	46,8
	Yemek kitapları veya yazılı tarifler	41	10,1
	Sosyal medya platformları	158	39,1
	Yemek programları	16	4,0
	Toplam	**404**	**100,0**

Katılımcıların yemek kültürünü öğrenmek için yararlandıkları kaynaklar Tablo 4'te verilmiştir. Katılımcıların yemek kültürünü öğrenmek

için en çok yararlandığı kaynağın %46,8 (n=189) aile üyeleri olduğu belirlenmiştir.

Tablo 5. Yemek Yapma Becerilerinin Geliştirilmesi için Yararlanılan Kaynaklar

		n	%
Yemek Yapma Becerileri	Aile üyelerini gözlem veya uygulamalı gösterme ile	228	56,4
	Yemek kitapları veya dergiler aracılığı ile	13	3,2
	Deneme-yanılma yöntemi ile (bireysel öğrenme)	153	37,9
	Yemek kurslarına katılarak	10	2,5
	Toplam	**396**	**100**

Katılımcıların yemek yapma becerilerini nasıl geliştirdikleri Tablo 5'te verilmiştir. Katılımcıların %56,4'ü (n=228) yemek yapma becerilerinin aile üyelerini gözlem yolu ile veya uygulamalı gösterilmesi ile geliştirdiğini ifade etmiştir.

Tablo 6. Yemek Kültürünün Aktarılmasında Yaşanılan Temel Problem

		n	%
Yemek Kültürünün Aktarılamaması	Yemek tariflerinin doğru bir şekilde aktarılamaması	88	21,8
	Yemek tariflerinde kullanılan malzeme veya ekipmanlara erişim zorluğu	82	20,3
	Yemek yapım aşamalarının karmaşıklığından ve fazla zaman almasından kaynaklanan zorluklar	101	25,0
	Alışılmış damak tadına hitap etmiyor olması	85	21,0
	Güncel beslenme trendlerinin daha cezbedici olması	48	11,9
	Toplam	**404**	**100,0**

Katılımcılara göre yemek kültürünün aktarılmasında yaşanılan temel problem Tablo 6'da verilmiştir. Katılımcıların %25,0'i (n=101) yemek yapım aşamalarının karmaşıklığından ve fazla zaman almasından kaynaklanan zorlukların yemek kültürünün aktarılmasında yaşanılan temel problem olarak görmektedir.

Tablo 7. Araştırmaya Dahil Edilen Katılımcıların Anket İfadelerine Verdikleri Cevapların Dağılımı

İFADELER		**Hiç Katılmıyorum**	**Az Katılıyorum**	**Orta Katılıyorum**	**Katılıyorum**	**Çok Katılıyorum**	**Aritmetik Ortalama (x̄)**	**Standard Sapma**
Geleneksel yemeklerin korunması ve sürdürülmesi önemlidir.	n	3	5	19	222	156	4,29	0,68
	%	0,7	1,2	4,7	55,0	38,4		
Yemek kültürünün toplumsal kimliğin bir parçasıdır.	n	2	3	36	205	158	4,27	0,69
	%	0,5	0,7	8,9	50,7	39,1		

Yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasında ailenin rolü önemlidir.	n	2	5	40	195	162	4,26	0,72
	%	0,5	1,2	9,9	48,3	40,1		
Yemek kültürünün nesilden nesle aktarılması gelenek ve göreneklerin devam etmesi için önemlidir.	n	3	8	44	185	164	4,24	0,77
	%	0,7	2,0	10,9	45,8	40,6		
Yemek yapma becerilerini aileden öğrenmek kültürün aktarılması açısından önemlidir.	n	2	17	60	205	120	4,05	0,81
	%	0,5	4,2	14,9	50,7	29,7		
Hikâyeler ve anılar aracılığı ile bilgi edinme yemek kültürünün aktarılmasında önemlidir.	n	31	73	66	168	66	3,41	1,18
	%	7,7	18,1	16,3	41,6	16,3		
Geleneksel yemeklerin aile ortamında tüketilmesi yemek kültürünün nesilden nesle aktarılması için önemlidir.	n	3	12	32	227	130	4,16	0,75
	%	0,7	3,0	7,9	56,2	32,2		
Yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasında aile büyüklerinin rolü önemlidir.	n	2	8	53	206	135	4,15	0,75
	%	0,5	2,0	13,1	51,0	33,4		
Yemek kültürü toplumun tarihi ve kültürel değerlerini yansıtır.	n	2	3	54	204	141	4,19	0,72
	%	0,5	0,7	13,4	50,5	24,9		
Sosyal medya ve dijital platformlar, yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasında olumlu etkiye sahiptir.	n	42	63	82	161	56	3,31	1,19
	%	10,4	15,6	20,3	39,9	13,9		
Hızlı hazır gıda tüketimi ve fast food kültürü yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasını engeller.	n	9	23	74	182	116	3,92	0,94
	%	2,2	5,7	18,3	45,0	28,7		
Yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasında görsel medyanın (TV, dergi, reklamlar) etkisinin olduğunu düşünüyorum.	n	42	50	61	182	69	3,46	1,21
	%	10,4	12,4	15,1	45,0	17,1		
Toplumun katıldığı etkinlikler ve festivaller aracılığı ile kültürün yaşatılması geleneklerin yemeklerin öğrenilmesi ve korunması açısından önemlidir.	n	9	12	42	229	112	4,05	0,83
	%	2,2	3,0	10,4	56,7	27,7		
Aile içindeki geleneksel yemeklerin yapılması ve paylaşılması geleneklerin yemeklerin öğrenilmesi ve korunması açısından önemlidir.	n	1	4	46	228	125	4,17	0,67
	%	0,2	1,0	11,4	56,4	30,9		

Eski tariflerin kaybolmaması ve unutulmaması için yemek kültürünün nesilden nesle aktarılması gerekiyor.	n	1	3	37	204	159	4,28	0,67
	%	0,2	0,7	9,2	50,5	39,4		
Yemek kültürünün nesilden nesle aktarmak için sadece aile ve sosyal çevre yeterli olmaz, konu ile ilgili yazılı kaynaklar da basılmalıdır.	n	7	8	53	186	150	4,15	0,84
	%	1,7	2,0	13,1	46,0	37,1		

Tablo 7'de katılımcıların ankette yer alan yemek kültürünün aktarılması ile ilgili ifadelere verdikleri cevapların aritmetik ortalama ($\bar{x}$) ve standart sapma (ss) değerleri verilmiştir. En yüksek aritmetik ortalamaya ($\bar{x}$) sahip ifadeler incelendiğinde: 'Geleneksel yemeklerin korunması ve sürdürülmesi önemlidir. ($\bar{x}$=4,29)' ifadesi iken; en düşük aritmetik ortalamaya ($\bar{x}$) sahip ifade ise 'Sosyal medya ve dijital platformlar, yemek kültürünün nesilden nesle aktarılmasında olumlu etkiye sahiptir. ($\bar{x}$=3,31)' ifadesidir.

Tablo 8. Katılımcıların Cinsiyetlerine Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Alt Boyut	**Cinsiyet**	n	$\bar{x}$	ss	Test İstatistiği	Önem Düzeyi
					t	p
Farklı Araçların Rolü	Kadın	198	3,81	0,78	1,289	0,257
	Erkek	206	3,41	0,75		
Geleneklerin Sürdürülmesi	Kadın	198	4,34	0,56	9,269	**0,002***
	Erkek	206	4,04	0,44		
Toplumsal Kimlik ve Aile	Kadın	198	4,31	0,56	1,719	0,191
	Erkek	206	4,06	0,52		

p<0,05

Tablo 8'de katılımcıların cinsiyetleri ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi t testi ile incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü ve Toplumsal Kimlik ve Aile alt boyutları ile katılımcıların cinsiyetleri arasında bir anlamlılık tespit edilmezken (p>0,05); Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutu ile katılımcıların cinsiyetleri arasında istatiksel olarak anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir (p<0,05).

Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutunda kadınların ($\bar{x}$=4,34) erkeklere ($\bar{x}$=4,04) göre daha yüksek bir algıya sahip olduğu görülmektedir. Bu da kadınlar ile erkekler arasında bu alt boyuta ilişkin algı düzeyleri açısından istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğu sonucuna varılabilir. Bu da kadınların geleneklerin sürdürülmesine erkeklere kıyasla daha fazla önem verdiklerini göstermektedir.

Tablo 9. Katılımcıların Medeni Durumlarına Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Alt Boyut	**Medeni Durum**	n	x̄	ss	Test İstatistiği	Önem Düzeyi
					t	p
Farklı Araçların Rolü	Evli	211	3,67	0,75	3,409	0,066
	Bekar	193	3,53	0,83		
Geleneklerin Sürdürülmesi	Evli	211	4,18	0,53	0,731	0,393
	Bekar	193	4,20	0,52		
Toplumsal Kimlik ve Aile	Evli	211	4,22	0,54	0,462	0,497
	Bekar	193	4,14	0,57		

p<0,05

Tablo 9'da katılımcıların medeni durumu ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi t testi ile incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü, Geleneklerin Sürdürülmesi ve Toplumsal Kimlik ve Aile alt boyutları ile katılımcıların medeni durumları arasında istatiksel olarak anlamlı bir farklılığın olmadığı tespit edilmiştir (p>0,05).

Tablo 10. Katılımcıların Kuşaklarına Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	**Kuşak**	**n**	**x̄**	**ss**	**F**	**p**	**Farklılığın Kaynağı**
Geleneklerin Sürdürülmesi	Baby Boomers	28	4,12	0,73	4,295	**0,002***	Baby Boomer ile Alfa kuşağı; X kuşağı ile Z kuşağı; X kuşağı ile Alfa kuşağı; Y kuşağı ile Alfa kuşağı
	X kuşağı	120	4,11	0,46			
	Y kuşağı	131	4,20	0,54			
	Z kuşağı	123	4,30	0,48			
	Alfa kuşağı	2	3,12	0,17			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	Baby Boomers	28	3,25	0,88	2,315	0,157	
	X kuşağı	120	3,61	0,78			
	Y kuşağı	131	3,72	0,72			
	Z kuşağı	123	3,57	0,84			
	Alfa kuşağı	2	3,16	0,23			
	Toplam	**404**	**3,61**	**0,79**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	Baby Boomer	28	4,09	0,72	2,149	0,210	
	X kuşağı	120	4,12	0,51			
	Y kuşağı	131	4,19	0,58			
	Z kuşağı	123	4,27	0,51			
	Alfa kuşağı	2	3,50	0,70			
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**			

p<0,05

Tablo 10'da katılımcıların ait oldukları kuşaklar ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü ile Toplumsal Kimlik ve Aile alt boyutları ile katılımcıların kuşakları arasında bir anlamlılık tespit edilmezken (p>0,05); Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutu ile katılımcıların kuşakları arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Farklılığın kaynağı tabloda gösterilmiştir.

Tablo 11. Katılımcıların Göçmenlik Durumuna Göre Anket Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	Göçmenlik Durumu	n	x̄	ss	F	p	Farklılığın Kaynağı
Geleneklerin Sürdürülmesi	Evet	85	4,05	0,56	4,536	**0,011***	Evet ile Bilmiyorum; Hayır ile Bilmiyorum
	Hayır	294	4,22	0,50			
	Bilmiyorum	25	4,35	0,59			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	Evet	85	4,05	0,61	3,347	**0,036***	Evet ile Hayır
	Hayır	294	4,21	0,53			
	Bilmiyorum	25	4,29	0,55			
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**			
Farklı Araçların Rolü	Evet	85	3,47	0,87	4,264	**0,015***	Evet ile Bilmiyorum; Hayır ile Bilmiyorum
	Hayır	294	3,61	0,78			
	Bilmiyorum	25	3,99	0,56			
	Toplam	**404**	**3,61**	**0,79**			

p<0,05

Katılımcıların aile geçmişlerindeki göçmenlik durumu ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 11'de incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü, Toplumsal Kimlik ve Aile, Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların aile geçmişlerindeki göçmenlik durumları arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir ($p<0,05$).

Geleneklerin sürdürülmesi alt boyutunda, ANOVA testi anlamlı farklılık göstermiştir ($F(2,401)=4,54$, $p=0,011$, $\eta^2=0,022$). Tukey Post-hoc testi sonuçlarına göre, 'Bilmiyorum' grubunun ortalama puanı hem 'Evet' hem de 'Hayır' gruplarından anlamlı derecede yüksektir. Bu durum, geleneklerin sürdürülmesi konusunda belirsizlik yaşayan katılımcıların, diğer gruplara kıyasla daha olumlu veya hassas bir algıya sahip olduklarını göstermektedir.

Toplumsal kimlik ve aile algısı açısından yapılan ANOVA testi de anlamlı bulunmuştur ($F(2,401)=3,35$, $p=0,036$, $\eta^2=0,016$). Post-hoc analiz sonuçları, 'Evet' ve 'Hayır' grupları arasında anlamlı bir fark olduğunu göstermiş, 'Hayır' grubunun ortalama puanı 'Evet' grubuna göre daha yüksek çıkmıştır. Ancak 'Hayır' ve 'Bilmiyorum' grupları arasında anlamlı fark bulunmamıştır. Bu bulgu, toplumsal kimlik ve aileye ilişkin algıların 'Hayır' yanıtını veren katılımcılar tarafından daha güçlü olduğunu ortaya koymaktadır.

Farklı araçların rolü alt boyutunda da ANOVA testi anlamlılık göstermiştir ($F(2,401)=4,26$, $p=0,015$, $\eta^2=0,021$). Post-hoc testler 'Bilmiyorum' grubunun hem 'Evet' hem de 'Hayır' gruplarından anlamlı derecede daha yüksek ortalamaya sahip olduğunu belirtmiştir. Bu sonuç, farklı araçların rolü konusunda belirsiz olan katılımcıların, bu konuda diğer katılımcılara göre daha güçlü bir algıya sahip olduklarını göstermektedir.

Tablo 12. Katılımcıların Yemek Yapma Beceri Seviyelerine Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	Yemek Yapma Becerisi	n	x̄	ss	F	p	Farklılığın Kaynağı
Geleneklerin Sürdürülmesi	Acemi/Başlangıç	43	4,09	0,68	7,959	**0,001***	Acemi/Başlangıç ile Çok iyi; Orta ile Çok iyi; İyi ile Çok iyi
	Orta	150	4,09	0,47			
	İyi	149	4,22	0,48			
	Çok iyi	62	4,45	0,55			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	Acemi/Başlangıç	43	4,17	0,68	5,426	**0,000***	Acemi/Başlangıç ile Çok iyi; Orta ile Çok iyi; İyi ile Çok iyi
	Orta	150	4,07	0,47			
	İyi	149	4,20	0,48			
	Çok iyi	62	4,42	0,52			
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	Acemi/Başlangıç	43	3,48	0,80	6,050	**0,000***	Orta ile Çok iyi; İyi ile Çok iyi
	Orta	150	3,45	0,79			
	İyi	149	3,68	0,74			
	Çok iyi	62	3,89	0,83			
	Toplam	**404**	**3,61**	**0,79**			

p<0,05

Katılımcıların yemek yapma beceri seviyeleri ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 12'de incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü, Toplumsal Kimlik ve Aile, Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların yemek yapma beceri seviyeleri arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Farklılığın kaynağı olan gruplar tabloda gösterilmiştir.

Tablo 13. Katılımcıların Memleketlerinin Bulunduğu Coğrafi Bölgelere Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	Memleket	n	x̄	ss	F	P	Farklılığın Kaynağı
Geleneklerin Sürdürülmesi	Karadeniz	51	4,12	0,66	5,531	**0,000***	Ege ile Akdeniz; Güneydoğu Anadolu; Doğu Anadolu; İç Anadolu
	Marmara	50	4,00	0,44			
	Ege	51	3,94	0,42			
	Akdeniz	52	4,22	0,45			
	İç Anadolu	66	4,32	0,54			
	Güneydoğu Anadolu	69	4,29	0,50			
	Doğu Anadolu	65	4,33	0,49			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	Karadeniz	51	3,29	0,95	8,832	**0,000***	Marmara ile Akdeniz; Marmara ile Güneydoğu Anadolu; Marmara ile Doğu Anadolu; Marmara ile İç Anadolu
	Marmara	50	3,36	0,88			
	Ege	51	3,18	0,85			
	Akdeniz	52	3,64	0,76			
	İç Anadolu	66	3,92	0,62			
	Güneydoğu Anadolu	69	3,73	0,61			
	Doğu Anadolu	65	3,89	0,61			
	Toplam	**404**	**3,61**	**0,79**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	Karadeniz	51	4,13	0,68	8,075	**0,000***	Ege ile Güneydoğu Anadolu; Ege ile Doğu Anadolu; Marmara ile Doğu Anadolu; Marmara ile
	Marmara	50	3,89	0,59			
	Ege	51	3,89	0,50			
	Akdeniz	52	4,22	0,46			
	İç Anadolu	66	4,37	0,46			
	Güneydoğu Anadolu	69	4,30	0,49			

	Doğu Anadolu	65	4,34	0,50		Güneydoğu
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**		Anadolu

p<0,05

Katılımcıların memleketlerinin bulunduğu coğrafi bölgeler ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 13'te incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü, Toplumsal Kimlik ve Aile, Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların memleketlerinin bulunduğu coğrafi bölgeler arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Farklılığın kaynağı olan gruplar Tablo 18'de gösterilmiştir.

Tablo 14. Katılımcıların Meslek Gruplarına Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	**Meslek Grubu**	**n**	**x̄**	**ss**	**F**	**p**	**Farklılığın Kaynağı**
Geleneklerin Sürdürülmesi	Eğitim	70	4,25	0,59	8,093	**0,000***	Ev hanımı/Çalışmıyor ile Emniyet/Ordu; Sanat/Medya; Hukuk; İşletmeci/Esnaf
	Emniyet/Ordu	48	4,01	0,36			
	Sağlık sektörü	52	4,13	0,41			
	Ev hanımı/Çalışmıyor	59	4,39	0,57			
	Sanat/Medya	16	3,96	0,49			
	Hizmet sektörü	40	4,41	0,43			
	Hukuk	33	3,81	0,37			
	İşletmeci/Esnaf	21	3,86	0,42			
	Öğrenci	65	4,34	0,54			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	Eğitim	70	3,45	0,97	4,787	**0,000***	Emniyet/Ordu ile Ev hanımı/Çalışmıyor; Hizmet sektörü ile Hukuk; Hukuk ile Ev hanımı/Çalışmıyor; Hukuk ile Öğrenci
	Emniyet/Ordu	48	3,40	0,82			
	Sağlık sektörü	52	3,46	0,82			
	Ev hanımı/Çalışmıyor	59	3,87	0,71			
	Sanat/Medya	16	3,25	0,77			
	Hizmet sektörü	40	3,90	0,65			
	Hukuk	33	3,27	0,74			
	İşletmeci/Esnaf	21	3,62	0,42			
	Öğrenci	65	3,87	0,62			
	Toplam	**404**	**3,61**	**0,79**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	Eğitim	70	4,25	0,60	10,636	**0,000***	Hukuk ile Eğitim; Emniyet/Ordu; Sağlık; Ev hanımı/çalışmıyor; Hizmet sektörü; Öğrenci
	Emniyet/Ordu	48	4,00	0,40			
	Sağlık sektörü	52	4,25	0,47			
	Ev hanımı/Çalışmıyor	59	4,43	0,49			
	Sanat/Medya	16	3,76	0,52			
	Hizmet sektörü	40	4,35	0,49			
	Hukuk	33	3,62	0,48			
	İşletmeci/Esnaf	21	3,98	0,61			
	Öğrenci	65	4,32	0,49			
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**			

p<0,05

Katılımcıların meslek grupları ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 14'te incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü, Toplumsal Kimlik ve Aile, Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların meslek grupları arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Farklılığın kaynağı olan gruplar tabloda gösterilmiştir.

Tablo 15. Katılımcıların Eğitim Seviyelerine Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	Memleket	n	x̄	ss	F	p	Farklılığın Kaynağı
Geleneklerin Sürdürülmesi	İlkokul	21	4,08	1,01	1,195	0,311	
	Ortaokul	19	4,28	0,44			
	Lise	45	4,28	0,41			
	Ön Lisans	81	4,26	0,50			
	Lisan	156	4,17	0,51			
	Lisansüstü	82	4,12	0,47			
	Toplam	**404**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	İlkokul	21	3,60	0,99	10,197	**0,006***	Lise ile Lisans; Ön Lisans ile Lisans; Lisans ile Lisansüstü
	Ortaokul	19	3,79	0,62			
	Lise	45	3,58	0,84			
	Ön Lisans	81	3,64	0,74			
	Lisan	156	3,73	0,66			
	Lisansüstü	82	3,31	0,96			
	Toplam	**404**	**3,61**	0,79			
Toplumsal Kimlik ve Aile	İlkokul	21	4,18	0,88	1,829	0,106	
	Ortaokul	19	4,35	0,41			
	Lise	45	4,36	0,42			
	Ön Lisans	81	4,13	0,49			
	Lisan	156	4,12	0,60			
	Lisansüstü	82	4,21	0,49			
	Toplam	**404**	**4,18**	**0,55**			

p<0,05

Katılımcıların eğitim durumları ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 15'te incelenmiştir. Toplumsal Kimlik ve Aile ile Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların eğitim durumları arasında istatiksel olarak farklılık tespit edilmezken (p>0,05); Farklı Araçların Rolü alt boyutu ile katılımcıların eğitim durumları arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir (p<0,05). Farklılığın kaynağı olan gruplar tabloda gösterilmiştir.

Tablo 16. Katılımcıların Aile Üyeleri Sayısına Göre Anketin Alt Boyutlarının Değerlendirilmesi

Değişken	Kişi sayısı	n	x̄	ss	F	p	Farklılığın Kaynağı
Geleneklerin Sürdürülmesi	0-3 kişi	10	3,62	1,12	5,971	**0,001***	0-3 kişi ile 4-6 kişi; 0-3 kişi ile 7-9 kişi; 0-3 kişi ile 10 kişi ve üzeri
	4-6 kişi	257	4,17	0,49			
	7-9 kişi	97	4,24	0,45			
	10 kişi ve üzeri	37	4,37	0,56			
	Total	**401**	**4,19**	**0,52**			
Farklı Araçların Rolü	0-3 kişi	10	3,15	0,98	2,374	0,712	
	4-6 kişi	257	3,57	0,81			
	7-9 kişi	97	3,66	0,76			
	10 kişi ve üzeri	37	3,82	0,70			
	Total	**401**	**3,61**	**0,79**			
Toplumsal Kimlik ve Aile	0-3 kişi	10	3,67	1,14	4,490	**0,004***	0-3 kişi ile 7-9 kişi; 0-3 kişi ile 10 kişi ve üzeri
	4-6 kişi	257	4,15	0,54			
	7-9 kişi	97	4,26	0,46			
	10 kişi ve üzeri	37	4,30	0,57			
	Total	**401**	**4,18**	**0,55**			

p<0,05

Katılımcıların aile üyeleri sayısı ile anketin alt boyutları arasındaki anlamlılık düzeyi ANOVA testi ile Tablo 16'da incelenmiştir. Farklı Araçların Rolü alt boyutu ile katılımcıların aile üyeleri sayısı arasında istatiksel olarak farklılık tespit edilmezken ($p>0,05$); Toplumsal Kimlik ve Aile ile Geleneklerin Sürdürülmesi alt boyutları ile katılımcıların aile üyeleri sayısı arasında istatiksel olarak farklılık olduğu tespit edilmiştir ($p<0,05$). Farklılığın kaynağı olan gruplar tabloda gösterilmiştir.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmanın amacı, yemek kültürünün toplumların kimlik ve değerlerini yansıtan önemli bir unsur olduğunu dikkate alarak, bu kültürün nesilden nesile aktarımında etkili olan faktörleri ve aktarım sürecinin farklı sosyal demografik değişkenlere göre nasıl şekillendiği belirlenmiştir.

Bu çalışmada elde edilen veriler, yemek kültürünün aktarımının çok boyutlu bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Genel olarak yemek kültürü, aile içi ritüeller, kimlik ve değer yansıtmada önemli bir aktör rolündedir; bu durum Soyombo vd. (2024), Rubin vd. (2024) gibi araştırmaların da bulgularıyla uyumludur. Özellikle Türkiye örneğinde, aile bağlarının güçlü yapısı yemek kültürünü nesillerce koruyucu bir faktör olarak belirgin kılmaktadır.

Kuşaklar arası farklılıklar incelendiğinde; Baby Boomers, X ve Y Kuşakları, yemek kültürünü aktarmada geleneksel tutumları daha sıkı sürdürücü özellik göstermektedir. Bu kuşakların, mutfak kültürünü aile kimliğinin bir parçası olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Chen vd. (2024) tarafından yapılan bir çalışmaya göre, bu kuşaklar geleneksel yemek tarifleriyle aidiyet duygusunu beslemektedir. Z Kuşağı, dijitalleşmeyle birlikte yemek tarifleri ve kültürel öğeleri çevrimiçi platformlar aracılığıyla aktarabilmekte; ancak bu aktarım daha bireysel veya yeniden yorumlanmış şekilde gerçekleşmektedir. Bu durum, Lin (2024) tarafından gerçekleştirilen yemek kültürünün dijital yeniden üretimi çalışmasında da gözlemlenmiştir.

Cinsiyet ve yemek kültürünün aktarımı incelendiğinde; kadın katılımcıların yemek aktarımına daha istekli olması, toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini göstermektedir. Son yıllarda yapılan araştırmalar (Sandal, 2024; Wang vd., 2024), kadınların bu süreçte hem bilgi aktarıcısı hem de kültürel temsilci rollerini benimsediklerini doğrulamaktadır. Bu bulgular, yemek ve yemek yapmanın sadece beslenme değil aynı zamanda kadın kimliğinin yeniden üretilmesi ve güçlendirilmesi için de bir araç olduğunu göstermektedir.

Göçmenlik ve kültüre bağlılık incelendiğinde; göç temelli ailelerde yemek kültürünü korumaya yönelik yüksek duyarlılık dikkat çekicidir. Türkiye bağlamında göçmen ailelerin, yemek kültürünü hem korumaya hem de yerel yemeklerle harmanlayarak yeni kültürel biçimler üretmeye çalıştığı kanıtlanmıştır (Atik ve Atik, 2020; Kahraman vd., 2017). Appadurai'nin (1996) kültürel dayanıklılık yaklaşımıyla uyumlu olan bu durum, yemek

kültürünün kimlik yeniden üretiminde merkezi rol oynadığını göstermektedir.

Meslek gruplarına göre farklılıklar incelendiğinde; ev hanımları, yemek yapmayı hem zaman hem de kültürel sermaye kazanımı olarak görüp aktarmaya daha fazla kaynak ayırmaktadır. Shin vd. (2010), ev hanımlarının yemek kültürü aktarımında görsellik, hikâye ve ritüelleştirme stratejileri kullandıklarını belirtmiştir. Hizmet sektörü çalışanları ve öğrenciler, mutfakla bağlantılı sosyal etkileşimlere katılım sağlayarak yemek kültürünü hem geleneksel hem de modern yöntemlerle yeniden üretmektedir. Hukuk, sanat/medya gibi meslek grupları, zaman kısıtlamaları ve modern tüketim alışkanlıkları nedeniyle yemek kültürü aktarımından daha uzak durmaktadır. Bu meslek gruplarında, yemek yapma ve aile ritüellerine ayrılan zaman düşük bulunmuştur.

Yapılan analizler, yemek kültürünün aktarımında kuşaklar, cinsiyet, göçmenlik ve meslek gibi faktörlerin birbirleriyle etkileşim içinde olduğunu göstermektedir. Bu etkileşimler sayesinde yemek kültürü, hem geçmişle güçlü bağlar kuran bir kültürel aktarma mekanizması hem de günümüzün sosyal dinamiklerine cevap veren bir kimlik yeniden üretim aracı haline gelmektedir. Ayrıca dijitalleşmenin etkisiyle geleneksel bilgi dijital platformlarla iç içe geçmekte ve yeniden şekillenmektedir. Bu süreç, toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız olarak, yemek kültürünün evden çıkıp kamusal bir paylaşıma, bilgi ve deneyim değiş tokuşuna dönüşmesini sağlamaktadır.

Bu çalışmada da görüldüğü gibi, yemek kültürü, toplumların kimlik ve değerlerini yansıtan önemli bir unsur olmakla birlikte, kültürün nesilden nesile aktarımında hangi faktörlerin etkili olduğu ve sürecin farklı sosyal demografik değişkenlere göre nasıl şekillendiği önemli bir araştırma konusu olmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acerbi, A. - Parisi, D. (2006). Cultural transmission between and within generations. *Journal of Artificial Societies and Social Simulation,* 9(1), 1-16.

Aisyah, S. (2017). Tradisi kuliner masyarakat Minangkabau: Aneka makanan khas dalam upacara adat dan keagamaan masyarakat Padang Pariaman. *Majalah Ilmiah Tabuah: Talimat, Budaya, Agama dan Humaniora,* 21(2), 29-47.

Altunışık, R. vd. (2015). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: SPSS uygulamalı.* 8. Baskı, Sakarya: Sakarya.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Vol. 1, London: University of Minnesota Press.

Asaba, E. - Jackson, J. (2011). Social ideologies embedded in everyday life: A narrative analysis about disability, identities, and occupation. *Journal of Occupational Science,* 18(2), 139-152.

Atik, E. - Atik, E. (2020). Türk mutfak kültürüne katkısı bakımından göçler: Selanik mübadilleri üzerine bir araştırma. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi,* 4(2), 261-277.

Beoku-Betts, J. A. (1995). 'We got our way of cooking things': Women, food, and preservation of cultural identity among the Gullah. *Gender and Society,* 9, 535–555.

Carrigan, M. vd. (2023). 'I'd never cook it now': An exploration of intergenerational transference and its role in facilitating family food sustainability. *European Journal of Marketing,* 57(5), 1352-1379.

Chen, V. Y. - Lin, P. M. (2024). The power of nostalgic emotion: how Hong Kong traditional tong sui influences generation Z's purchase intentions. *British Food Journal,* 126(8), 3197-3220.

Corona, S. B. G. (2009). Los recetarios "afrancesados" del siglo XIX en México. La construcción de la nación mexicana y de un modelo culinario nacional. *Anthropology of food*, 6, 539-549.

Devasahayam, T.W. (2005). Power and pleasure around the stove: the construction of gendered identity in middle-class South Indian Hindu households in urban Malaysia. *Women's Studies International Forum,* 28, 1–20.

Deveci, B. (2022). Yemek kültür ve toplum. *Kültür ve Yemek Kültürü*, (ed.: N. Seçeoğlu) 1-20, Ankara: Nobel Yayıncılık.

D'Sylva, A. - Beagan, B. L. (2011). 'Food is culture, but it's also power': the role of food in ethnic and gender identity construction among Goan Canadian women. *Journal of Gender Studies*, 20(3), 279-289.

Dursun, F. - Güzeller, C. O. (2023). Yemek bağlamında kültürlerarası etkileşim: Göç, yemek ve kimlik ilişkisi üzerine kavramsal bir çalışma. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies,* 11(4), 2674-2689.

Durukan, A. - Gül, A. (2019). Mindful eating: Differences of generations and relationship of mindful eating with BMI. *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 18, 100172.

Farias, L. - Asaba, E. (2013). "The family knot": Negotiating identities and cultural values through the everyday occupations of an immigrant family in Sweden. *Journal of Occupational Science*, 20(1), 36-47.

Gonzales-Turmo, I. (2011). The passing on of culinary knowledge and the communication between women. *Estudios del Hombre*, *28*, 59-82.

Gram, M. vd. (2015). Intergenerational relationships and food consumption: the stories of young adults leaving home. *Young Consumers,* 16(1), 71-84.

Hancıoğlu, H. (2016). Gelenek üzerine. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2(1), 175-188.

Kahraman, C. vd. (2017). 1989 göçü sonrası Bulgaristan göçmenlerinin yemek kültüründeki değişim. *Göç Dergisi,* 4(2), 227-245.

Kallivayalil, D. (2004). Gender and cultural socialization in Indian immigrant families in the United States. *Feminism and psychology,* 14, 535–559.

Kandil, S. H. (2022). The role of food culture in developing the nutritional awareness and healthy behavior of studensts. *International Journal of Humanities and Language Research*, 5(1), 49-60.

Kim, S. - Iwashita, C. (2016). Cooking identity and food tourism: The case of Japanese udon noodles. *Tourism Recreation Research,* 41(1), 89-100.

Kim, S. (2015). Understanding the historical and geographical contexts of food festival tourism development: The case of the Tatebayashi Noodle Grand Prix in Japan. *Tourism Planning & Development,* 12(4), 433-446.

Knight, A. vd. (2014). The temporality of food practices: intergenerational relations, childhood memories and mothers' food practices in working families with young children. *Families, Relationships and Societies*, 3(2), 303-318.

Laliberte-Rudman, D. (2002). Linking occupation and identity: Lessons learned through qualitative exploration. *Journal of Occupational Science,* 9(1), 12-19.

Lin, F. Y. (2024). Comfort food for Generation Z: A case study in Taiwan. *Journal of Ethnic Foods, 11(1),* 15.

Loth, K. A. vd. (2019). The intergenerational transmission of family meal practices: A mixed-methods study of parents of young children. *Public Health Nutrition,* 22(7), 1269-1280.

Macit, N. - Kıran, Ö. (2024). Yemek ve toplum: Kültür, kimlik ve eşitsizlikler. *Olgu Sosyoloji Dergisi*, 3(2), 97–106.

Palafox, R. Á. vd. (eds.) (2015). *Alimentos, cocinas e intercambios culinarios: confrontaciones culturales, identidades, resignifaciones*. Mexico Universidad de Guadalajara

Putra, F. K. vd. (2023). Taste of ASEAN: Traditional food images from Southeast Asian countries. *Journal of Ethnic Foods,* 10(1), 1-15.

Quintero-Angel, M. vd. (2019). The cultural transmission of food habits, identity, and social cohesion: A case study in the rural zone of Cali-Colombia. *Appetite,* 139, 75-83.

Rubin, S. E. vd. (2024). Important intergenerational transmission of knowledge in promotion of well-being and cultural identity in Greenland. *International Journal of Circumpolar Health,* 83(1), 2420479.

Sánchez, H. C. - Pérez-Paredes, E. A. (2024). Prácticas educativas sociales para la transmisión de la cultura alimentaria desde un enfoque interseccional en la Región de Papaloápan, Oaxaca. Pedagogy, *Culture and Innovation,* 1(1), 30-45.

Sandal, D. (2024). *İstanbul'da yaşayan kadınların ev yaşamı ve mutfak kültürü üzerine nitel bir araştırma*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sharif, M. S. M. vd. R. (2016). The importance of knowledge transmission and its relation towards the Malay traditional food practice continuity. *Procedia-Social and Behavioral Sciences,* 222, 567-577.

Shin, K. O. vd. (2010). A comparative study of the dietary assessment and knowledge of (full-time) housewives and working (job-holding) housewives. *Journal of the East Asian Society of Dietary Life,* 20(1), 1-10.

Soyombo, D. A. vd. (2024). Culinary narratives: Exploring the socio-cultural dynamics of food culture in Africa. *Open Access Research Journal of Science and Technology,* 11(02), 088–098.

Sutton, D. (2001). *Remembrance of repasts: An anthropology of food and memory.* Oxford: Berg Publishers.

Spanhol, C. P. vd. (2010). Transmissão intergeracional: uma contribuição ao estudo do comportamento do consumidor de alimentos. *Contextus–Revista Contemporânea de Economia e Gestão,* 8(2), 31-40.

Srinivas, T. (2006). 'As mother made it': The cosmopolitan Indian family, 'authentic' food and the construction of cultural utopia. *International Journal of Sociology of the Family,* 32, 191–221.

Şahin, E. (2023). *Yemek kültüründeki değişimin sosyalleşme üzerine etkisi*. Düzce: Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Takeda, W. vd. (2018). Who eats with family and how often? Household members and work styles influence frequency of family meals in urban Japan. *Appetite,* 125, 160-171.

Trolio, J. vd. (2016). Leveraging globalization to revive traditional foods. *Journal of Sustainable Development,* 9(6), 212-219.

Wang, L. vd. (2024). The intergenerational transmission of gender roles: Evidence from parents and children in single-parent. *Psychological Reports*, 12(96), 00332941241227161.

Yılmaz, T. (2022). *Küreselleşme, yemek kültüründe değişim ve slow food hareketi: Hatay örneği*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Leuterrio, P. - Vargas, D. (2021). Intergenerational transmission of food cultures in the Philippines. *Social Science Research Network,* (January 4, 2021). https://ssrn.com/abstract=3759449 (Erişim: 03. 10. 2024)

Extended Summary

This study was carried out to examine the transmission of food culture from generation to generation.

The participants' birth generation, gender, marital status, immigration status in their family background, professional group, educational status and how many people they grew up in a family were selected as research variables.

Food culture is generally transmitted within the family, and cooking skills and recipes taught by mother, father or other family elders greatly affect a person's ability to cook. Factors such as family transmission, experience and practice, preservation of cultural heritage and education affect and improve a person's cooking skills. For this reason, as another variable of the study, the participants were asked about their cooking skill level.

The geographical region where a person's hometown is located is affected by factors such as the agricultural products, climatic conditions and natural resources of that region. For example, fish and seafood may be more important in the food culture of someone living by the sea, while meat and grains may be more important in the food culture of someone living inland. For this reason, as another variable of the research, the participants were asked about the geographical region of their hometown.

As other variables of the research, participants were asked about the resources they used to learn food culture, how they developed their cooking skills, the main problem experienced in transferring food culture, and the food groups that changed the most in the recipes.

Three sub-dimensions were created from the statistical results of the survey statements: 'Maintenance of Traditions', 'Social Identity and Family', 'Role of Different Tools'.

According to the arithmetic mean ($\bar{x}$) and standard deviation (sd) values of the participants' answers to the statements regarding the transfer of food culture in the survey, the statements

with the highest arithmetic mean ($\bar{x}$) are examined: 'It is important to preserve and maintain traditional dishes ($\bar{x}$=4.29) ', 'Food culture needs to be transferred from generation to generation so that old recipes are not lost or forgotten ($\bar{x}$=4.28)', 'Food culture is a part of social identity ($\bar{x}$=4.27)', 'The role of the family is important in transferring food culture from generation to generation ($\bar{x}$=4.26)', 'Transmitting food culture from generation to generation is important for the continuation of traditions and customs ($\bar{x}$=4.24)'.

When the statements with the lowest arithmetic mean ($\bar{x}$) are examined: 'Social media and digital platforms have a positive effect on the transfer of food culture from generation to generation ($\bar{x}$=3.31)', 'Acquiring information through stories and memories is important in transferring food culture ($\bar{x}$= 3.41)', 'I think visual media (TV, magazines, advertisements) have an impact on the transmission of food culture from generation to generation ($\bar{x}$=3.46)'.

There is a significant relationship between the 'Maintenance of Traditions' sub-dimension of the survey statements and the gender of the participants ($p < 0.05$). This finding suggests that there may be differences between certain gender groups' attitudes or behaviors towards preserving and maintaining traditions. For example, certain traditional roles or responsibilities may be distributed differently between genders.

There is a significant relationship between the 'Maintenance of Traditions' sub-dimension of the survey statements and the birth generations to which the participants belong ($p<0.05$). This finding shows that there are changes in the levels of commitment to traditions and cultural heritage of different age groups. Certain age groups may place greater emphasis on preserving and maintaining traditions, while others may place less emphasis.

There is a significant relationship between the sub-dimensions of the survey expressions 'Maintenance of Traditions', 'Social Identity and Family', 'Role of Different Tools' and the immigration status of the participants in their family backgrounds ($p<0.05$). This finding suggests that immigrant families may have different approaches to preserving and maintaining their traditions. The immigration experience can affect the family's processes of preserving and adopting its traditional culture.

There is a significant relationship between the sub-dimensions of the survey expressions 'Maintenance of Traditions', 'Social Identity and Family', 'Role of Different Tools' and the cooking skill levels of the participants ($p<0.05$). This finding shows that traditional cooking skills are related to family culture and traditions. Preparing and sharing traditional meals within the family can affect a person's cooking skills.

There is a significant relationship between the sub-dimensions of the survey expressions 'Maintenance of Traditions', 'Social Identity and Family', 'The Role of Different Tools' and the geographical region where the participants' hometowns are located ($p<0.05$). This finding shows that certain geographical regions may have different food cultures and traditions. Geographic factors can have a significant impact on a person's traditional cooking methods and preferences.

There is a significant relationship between the sub-dimensions of the survey expressions 'Maintenance of Traditions', 'Social Identity and Family', 'Role of Different Tools' and the professional groups of the participants ($p<0.05$). This finding shows that certain professional groups may have different commitments to traditional values and cultural heritage. Different working conditions and lifestyles among professional groups can be influential in preserving and maintaining traditions.

There is a significant relationship between the 'Role of Different Tools' sub-dimension of the survey expressions and the education levels of the participants ($p < 0.05$). This finding suggests that the level of education may have an impact on one's attitudes or behaviors towards preserving and maintaining traditions. Individuals with higher levels of education may be less committed to traditional values, while those with lower levels of education may be more committed.

There is a significant relationship between the sub-dimensions of the survey statements, 'Maintenance of Traditions' and 'Social Identity and Family', and the number of people in the family environment where the participants grew up ($p<0.05$). This finding shows that family structure may affect individuals' levels of commitment to traditions and cultural heritage.

Individuals who grow up in large families can often adhere more strictly to traditions and family values.

These findings suggest that several demographic factors are important regarding the maintenance of traditions. It is seen that factors such as gender, birth generation, immigration status in the family background, cooking skill levels, geographical regions of the country, professional groups, education levels and the number of people in the family environment affect the individuals' level of commitment to traditions. For example, certain gender groups or birth generations may differ in their attitudes to traditions, while immigrant families' approaches to preserving and maintaining their traditions may also vary. In addition, factors such as education level and professional group appear to have a decisive impact on adherence to traditions. These findings show that various demographic variables should be taken into account when developing strategies for maintaining traditions and preserving cultural 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Çalışma, Siirt Üniversitesi Etik Kurul tarafından verilen 07.02.2024 tarihli 6484/769 oturum sayılı etik izne sahiptir./ *The study has been granted ethical approval by the Ethics Committee of Siirt University, dated February 7, 2024, session number 6484/769.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Her iki yazarın da katkısı eşittir. / *Both authors contributed equally.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601909
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1487-1509.

İnceleme Makalesi
Review Article

OİDİPUS KOLONOS'TA: YUNAN YAZINI, TRAGEDYA VE MİT İLİŞKİSİ

♦

OEDIPUS AT COLONUS: THE RELATIONSHIP OF GREEK WRİTTEN, TRAGEDIA AND MYTH

Azem SEVİNDİK*

ÖZ: Modern yapılarının yanında mitlere yaptıkları göndermelerle tragedyalar, ilkel inanç ve kabullerin bir yansıması, arkaik inançların dramatik temsilleridir. Bunun en iyi örneklerinden birinin de Oidipus Kolonos'ta tragedyası olduğu anlaşılmaktadır. Günümüze ulaşan Antik Yunan edebiyatına mal edilen çok az tragedyada bu eser kadar mitik tanrı ve onlarla şekillenen inanç biçimlerine atıfta bulunulmuştur. Mitik inancın tragedyalar yoluyla böylece oyunla/sahneyle yeniden ele alındığı, kutsandığı, toplumsal belleğe farklı bir formla kodlandığı söylenebilir. Yunan tragedyalarında daha pek çok mesele tanrı-insan-izleyici düzleminde açıkça tartışmaya açılır. Demokratikleşmenin, ilerlemenin, yetkinin, yönetimin, bilgeliğin, erdemli olmanın tartışıldığı tiyatro sahnesine korobaşı ve koronun tesadüfen yerleştirildiği düşünülemez. Pek çok özelliklerinin yanı sıra aynı zamanda mitik hafızanın da koruyucusu koro ve korobaşı şahit, müdahale edici, uyarıcı, gözlemci, hatta bazen yol göstericidir. Araştırmada, Sophokles'in tragedya üçlemesinden ikincisi olan Oidipus Kolonos'ta üzerinden bazı çözümlemeler gerçekleştirilecek; daha özelinde bu tragedyaya kaynaklık eden veya tragedyalar içerisinde atıf yapılan, hatırlatılan, işaret edilen mitik unsurlar ve semboller ayrıntılı bir biçimde söz konusu metinden de alıntılamalar yapılarak irdelenecektir. Sonuçta ele alınan tragedya metninde bilinçli olarak sıkça başvurulan, atıfta bulunulan mitik tortuların, özellikle halkı ve süperegoyu temsil eden korobaşı ve koro tarafından hatırlatıldığı; tragedyanın sözlü kültürde yaşatılan mitik algı, kabul ve anlayışın bir devamı olarak inşa edilen temsillerden biri olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mit, Tragedya, Kültür, Hikâye, Ozan

ABSTRACT: *In addition to modern structures, tragedies are a reflection of primitive beliefs and acceptances and dramatic representations of archaic beliefs with their references to myths. It is understood that one of the best examples of this is the tragedy of Oedipus at Colonus. Few Ancient Greek tragedies refer to mythical gods and the forms of belief shaped by them as much as this work. It can be said that mythical belief is reconsidered, sanctified and coded into social memory in a different form through tragedies. In Greek tragedies, many other issues are openly discussed at the level of god-human-audience. It cannot be assumed that the head of the choir and the choir were placed on the theater stage where democratization, progress, authority, management, wisdom and virtue were discussed by chance. The choir and the head of the choir, who are the protectors of the mythical memory as well as many of their features, are witnesses, intruders, warnings, observers and sometimes even guides. In the research, some analyzes will be made on Oedipus at Colonus, the second of Sophocles' tragedy trilogy; more specifically, the mythical elements and symbols that are the source of this tragedy or that are referred to, reminded and pointed out in the tragedies will be examined in detail by quoting from the text in*

* Dr. Öğr. Üyesi-Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü/Konya-azemsevindik@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6678-8329)

This article was checked by Turnitin.

question. As a result, it will be understood that the mythical residues that are frequently used in the tragic texts are reminded especially by the head of the choir and the choir, who represent the people and the superego, and that the tragedies of Sophocles are representations constructed as a continuation of the residues of oral cultural creations.

Keywords: *Myth, Tragedy, Culture, Story, Poet*

Giriş: Mit ve Tragedya İlişkisi

"En iyisi hiç doğmamış olmaktır; sonraki en iyi şey de erken ölmektir."
Silenus
"Evet, ağlamayı öğrenmeliyiz; belki de en yüksek bilgeliktir o."
Miguel de Unamuno
"Zaman, her zaman her şeyi görür."
Koro, *Oidipus Kolonos'ta*

Mitleri açıklayabilmek için geliştirilmiş 'mit teorileri' söz konusudur. Jenny March bu teoriler konusunda şu kanıdadır: "Mitler hakkındaki çeşitli teorilerin hiçbiri tam olarak açıklayıcı değildir; çünkü tek başına hiçbir teori, ister *etiyolojik*, ister *alegorik*, ister *törenselci*, ister *yapısalcı*, ister *psikolojik* olsun veya *her ne olursa olsun* bütün mitleri kapsayamaz" (March, 2018: 20).

> "Sigmund Freud'a göre, İncil'deki Âdem ile Havva hikâyesi de dahil dünya mitolojilerinin tamamı, içlerinde 'ruhsal-cinsel gelişimimizin' sırlarını barındırıyordu. Buna karşın meslektaşı ve rakibi Carl Gustav Jung mitlerin insanlığın 'kolektif bilinçdışının' damıtılmış özünden başka bir şey olmadığını düşünüyordu. Sosyal antropolog Claude Levi-Strausse dünyanın tüm mitolojilerinin devasa ve karmaşık bir bulmaca oluşturacak şekilde birleştiği ve doğru bir şekilde deşifre edildiklerinde insan zihninin 'anlaşılmaz yapısını' gözler önüne serebilecekleri kanısındaydı" (Suzman, 2022: 26).

"MÖ 6. yy'da hakikatle ilgili dünyevi ve fantastik düşünce arasında bıktırıcı, giderek daha problemli hale gelen boşluklar ortaya çıkmıştı. *Tanrılarımızla tanrıçalarımızı basit bir biçimde bizim uydurduğumuzu kabul edelim*" (Solomon ve Higgins, 2020: 24) diyen Kolofonlu Ksenophanes, dinin yapısal inşasında tanrıların insanlar gibi sunulmasını da eleştiriyordu:

> "Hepsini tanrılara yüklediler Homeros ile Hesiodos/ Ne kadar ayıp ve kusur varsa insanlar yanında: Çalma, zina etme, birbirini kandırma/ Fakat ölümlüler doğduğunu sanıyor tanrıların/ Ve kendileri gibi giyimleri, sesleri, şekilleri olduğunu/ Oysa ölümlüler vehmediyor tanrıların doğduğuna/ Kendileri gibi giysileri, sesleri, şekilleri olduğuna/ Habeşliler kendi tanrılarını basık burunlu ve kara/ Trakyalılar ise gökgözlü ve kızıl saçlı olduklarını sanmakta …" (Erdemli, 2017: 63)

Antik Yunanda hem insanlara benzer, insancıl eylemlere sahip hem de tam zıddı bir şekilde tasarlanan tanrılar genelde güçlü, mutlu, zeki, şüpheci, varlıklıydılar; kimi zamansa tragedya metinlerinde de işlendiği üzere bunların tersi özellikler gösteriyor, Hephaistos gibi talihsizlikleriyle betimleniyor, acı çekiyor ve sınanıyorlardı. Gururlu, kendini beğenmiş, kibirli ve daha da önemlisi aklını kullanabilen bir varlık olsa bile ölümlü, zayıf, yetenekleri kısıtlı, kendi bedeni ve tabiatla, hatta kültürel

sınırlamalarla mücadele içerisinde yaşam mücadelesi vermek zorunda olan insanlarsa her zaman tanrılardan aşağıdaydı. Bunu kanıtlayan, çırılçıplak gözler önüne seren en başat türse tragedyalardı.

"Tragedya evreni iki dünya arasında konumlandırır. Onun özgünlüklerinden birini ve aksiyonunun doğrudan zembereğini oluşturan şey, onun geçmiş bir zamana aitmiş gibi algılanan ama bilinçlerde hâlâ mevcut olan mite ve Peisistratos'un, Kleisthenes'in, Themistokles'in, Perikles'in kentdevleti tarafından alabildiğine hızlı geliştirilmiş yeni değerlere gönderme" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 9) yapmasıdır.

Yunan tragedyalarında efsaneler, efsanevi olaylar ve mitler dinsel, ahlaki ve politik mesajlı oyun kurgularıyla ele alınmıştır (Akgül, 2014: 6). Tragedyalar MÖ 5. yy'da ortaya çıkmış, Homeros'tan iki yüzyıl sonra ilk örnekleri verilmiştir. "Dramatik temsillerin (ve yarışmaların) kurumsallaşmasıyla *toplumsal gerçeklik,* yeni bir yazın türünün ortaya çıkışıyla *estetik yaratı,* insanın ve bilincinin belirmesiyle *psikolojik değişim*" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 11) anlamı taşıyan tragedyaların, bir açıdan da çok daha eski mitik hikâyelerin sahnede teatral olarak yeniden işlenmesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu yolda Aristoteles, destan ile tragedya arasındaki bazı farklılıkları karşılaştırıp sıralar, sonra *iyi bir tragedya konusunu mitik hikayelerden alması gerektiğini* vurgular (Aristoteles, 2017). Yine Aristoteles -ressam veya tasvir üreten başka sanatçılar gibi- taklitçi olduğunu düşündüğü ozanların şu üç şeyi taklit ettiğini belirtir: "*geçmişte ya da şimdi olanları taklit eder, anlatıları ya da kanıları taklit eder ya da olması gerekenleri taklit eder*" (Aristoteles, 2017: 75). Sevda Şener de "Antik tragedyalarda -özellikle de Euripides'in oyunlarında- bulunan *agon, pathos, haberci, therenos, peripetetia, anognorisis, theophany*" ögelerinin ritüelistik temsillerin yapısından geldiğini/alıntılandığını belirtir (Şener, 2011: 17).

Mit ve tragedya arasında birtakım farklılıklar da vardır. Bir açıdan "Yunan tragedyaları (mitlere karşın) farklı bir konu oluşturur. Tragedyalar belli bir zaman ve mekân içinde bireyselleşmiş yazınsal yapıtlardır ve hiçbirinin tam anlamıyla koşutu yoktur. Sophokles'in *Kral Oidipus*'u Oidipus mitinin versiyonlarından biri değildir" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 10). Ve yine tragedyaların bazı kültürel meselelerde, doğayı kontrol etme çabasına girişmiş 'kültürlü/kültürlenmiş' insan artık sanki "*Ben kimim? Hayatta kalmak için nelere ihtiyaç duyulur?*" (Rosenberg, 2017: 18) türünden kimi mitik soru/sorunu çoktandır halletmiş gibi göründüğü, ya da öylece tasarlandığı anlaşılmaktadır (-ki oyunlar, ritüelistik bir amaçla bolluk-bereket adına bahar aylarında tanrıları, özellikle de Dionysos'u, memnun etmek için gerçekleştirilmiş olsa da).

Bilinmezliklerle örülü insanın ve evrenin yorumlanışına dair söylenceler mitik söylencelerin bir özelliğidir. "İstila, savaş, salgın hastalıklar… Yaşam öngörülemezdir, trajiktir ve dolayısıyla hem değerli hem de acıklıdır. Bu kadar az kontrolün bulunduğu dönemin dünyasında *kader* kavramı doğal olarak önemli bir rol oynuyordur" (Solomon ve Higgins, 2022:

23). Yunan tragedyalarında da kader meselesi işlenmiş, mitik inançlar ödünçlenmiş ve tragedyaların ana konularından biri olmuştur. Örneğin, Aiskhylos'un *Prometheus* tragedyasında, öncesinde güneşli evler inşa etmesini ve bu evlerin malzemesini yapmayı bilmeyen, yeraltına mağaranın karanlığına çekilip kapanan, mevsimlerin dönüşümünü kestiremeyen ya da kimi işaret ve belirtileri tabiatın davranışlarını izleyerek okuyamayan insanoğlunun yabanıllıktan uygarlığa evrilişteki kaderi, bizzat Prometheus'un ağzından, şu şekilde verilmiştir:

> "Bu cılız çocuklar için yaptıklarımı öğrenin … Eskiden insanların gözleri vardı ama göremezdi; nesnelerin sesine sağırdılar ve hayalet gibi, yaşamları boyunca dünyanın kargaşası içinde gelişigüzel hareket ederlerdi … Her şeyi hiçbir şey bilmeden yaparlardı. Ta ki onlar için yıldızların doğuşu ve batışı ile ilgili o çetin bilimi bulduğum güne kadar. Sonra her türlü bilginin kraliçesi sayıların bilimi geldi. Ve evrenin belleğini, insan emeğini, sanatların anasını bir araya getiren sözel bilimi. Derken onlara yabanıl hayvanları koşuma bağlamayı öğrettim. Ve denizlerde dolaşmaları için bez kanatlı kayığı verdim … Bir takım aşk şerbetlerini birbirine karıştırdım, merhemler hazırladım: Yaşamları sararıp soluyordu, canlandı ve devam etti… En sonu onlara toprağın hazinelerini açtım: Altın ve gümüş buldular, demiri buldular ve tunç elde ettiler… sanayi ve güzel sanatlara sahip oldular" (Bonnard, 2011: 22-23).

Prometheus'un eylemleri, aynı zamanda insan türünü yok etmek isteyen Zeus'a bir karşı çıkıştır: "*Ama İapetos'un güçlü oğlu Prometheus, çaldı Zeus'un ateşini insanlar için, sakladı onu narthex kamışının içine …*" (Hes. Theog., 2019; Erdemli, 2017: 31). Bu karşı çıkışa Zeus da karşılık verir: "*Zeus kızınca Prometheus'a, kendini aldatan o sivri akıllıya, sakladı varını yoğunu insanlardan, o gündür bugündür dertlere boğdu insanoğlunu, Zeus gizledi ateşi insandan …*" (Hes. Theog., 2019; Erdemli, 2017: 31). Yaradılışla ilgili mitik anlatıya bakıldığında Zeus bununla da yetinmez. "O zamana değin yalnızca erkek olan, Zeus tarafından çalışmak zorunda bırakılmış olsa da rahat yaşayan" (Erdemli, 2017: 31), ateşle birlikte tanrısal bir güç edinmiş insanların başına 'kadın belası'nı sarar:

> "Pandora bütün tanrıların armağanı demekti, çünkü bütün Olymposlular insanların başına onu, tanrıların babası kurunca bu düzeni, Epimetheus'a gönderdi Pandora'yı, kılavuz Tanrı Hermeias'la, Epimetheus'u unuttu Prometheus'un dediğini, Zeus'tan armağan alma demişti ona Prometheus, alırsan, ölümlüleri derde sokarsın demişti, armağanı aldı ve alınca anladı, başına bela aldığını … eskiden insanoğulları bu dünyada, dertlerden, kaygılardan uzak yaşarlardı, bilmezlerdi ölüm getiren hastalıkları, Pandora açınca kutusunun kapağını, dağıttı insanlara acıları dertleri, bir tek umut kaldı dışarı çıkmadık, kapağı açılan dert kutusundan … umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı, böyle istemişti bulutları devşiren Zeus, o gündür bugündür insanların başı dertte, toprak bela doludur, deniz bela dolu, geceler dert doludur, gündüzler dert dolu, salgınlar başıboş dolaşır sessizce, ölümlülerin çevresinde…" (Hes. Theog., 2019; Erdemli, 2017: 31-32)

Söz konusu bu tragedyada "başlıca üç başkaldırı olayına tanık olunur: Birincisi Prometheus'un Zeus'la birlik olarak Titanlara başkaldırması, ikincisi Prometheus'un Zeus'a karşı gelmesi, ateşi insanlara götürmesi,

üçüncüsü amacın Zeus'un egemenliğine son vermek olduğu başkaldırıdır" (Şener, 2011: 35). Antik Yunan'da çoğu tragedya temsillerinin içeriklerine bakıldığında her daim tanrıların, kahramanlara ve oyunun gidişatına müdahil olduğu görülür. Bu durum bir epik destan olarak tragedyalara kaynaklık eden Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia*'sında da böyledir.

"Homeros'un tanrıcı, daha doğrusu çok tanrıcı yorumuna göre, tarih ilâhî iradenin ürünüdür. Fakat, Homeros'un tanrıları, tarihin gelişiminin genel yasalarını koymazlar. Homeros'un belirtmeye ve açıklamaya çalıştığı şey, tarihin birliği değil, daha çok birliksizliğidir. Tarih sahnesindeki oyunun yazarı bir tek tanrı değildir; birçok tanrılar burunlarını sokarlar" (Popper, 2017: 41). Bu destanlarda tanrılar tarafdır. Örneğin, Ares, Afrodit ve Apollon Truvalılardan, diğer tanrılar Akhalardan yanadır. İçeriği baştan aşağıya trajik ögelerle örülmüş ve Antik Yunan tragedyalarına derin tesirleri olduğu bilinen *İlyada*'nın sonu da trajik bir sonla bitmektedir.

1. Ritüel ve Tragedya İlişkisi

Kral Oidipus, Rene Girard'ın *Günah Keçisi* kitabında "kıyım basmakalıbı" şeklinde ifade ettiği "kolektif kıyımın" mitik kabullerinin bir kurbanıdır. Oidipus ancak "toplumsalın ritüelleri"yle yeniden arınabilmiştir. Toplumsal krize yol açan bir fenomen olarak "salgın" gibi bir dışsal neden, onun suçlanmasına ve statü kaybetmesine yol açmıştır. Kriz dönemleri hemen her dönem günah keçilerini, cadı avlarını, kötülükleri uyaran radikal kurbanları bulur. Çünkü kültür "farklılıkların yol açtığı kriz" karşısında hep tetiktedir. "Kültür silikleştiği"nde toplumlar kendisini güçsüz hisseder, "kurban seçiminin evrensel özellikleri" harekete geçer, kıyıma yol açan zincirinden boşalmış yığınlar "sistemdışı farklılaştırıcı işaretler" taşıyan kurban(lar) için bazı suçlamalar ve konular bulur, "toplumsalın büyüklüğü" karşısında "bireyin küçüklüğü" vurgulanır, zararlı her şeyin kökeni ve nedeni birey(ler) fantastik bir abartıya maruz bırakılır, toplumsal anormalliğin giderilmesi için ortalamadan uzaklaşanların eylemleri "rasyonel suç" olarak gösterilip faili işaret edilir (bkz. Girard, 2024: 22-31).

Felsefi söylemler ve tragedya metinleri başlangıçta şiirsel yapı arz ederler. "Robert Graves şiirin, doğanın devinimleri karşısında duyulan hayranlık ve korkuyu ve kralın trajik konumunu dile getirmek amacıyla ortaya çıktığını söyler" (Ergener, 2022: 76). Arkaik toplumlarda şiir ritüelin de bir parçası olmuştur. Ritüelistik döngü toplumun duygusal arınmasıyla ilişkilidir. Ritüeldeki mitik taklit "mimesis" olgusunun tiyatroya (ya da tragedyaya) aktarımındaki değişimi temsili karakterler ve düzenli/sınırlı kurgusal yapı meselelerinde ortaya çıkar. Tiyatroda oyuncular birincil dereceden, seyirci ikincil dereceden etkendir; ritüelde tüm katılımcılar eylemin bir parçasıdır. Temsili oyuncular sahnede insan-tanrı(lar) çatışkısını (ya da yaşam/eylem ve kader/yazgı ikilemini) ve diğer zıtlıkları (ölüm-yaşam, haz-acı, eğlence-yas, aşk-ayrılık, hata-ceza, şans-kötü kader) belirginleştirirler. Seyirciler edilgen olsa da dramatik gösterim katılımcılarda "katharsis" (arınma) (bkz. Aristoteles, 2017) ortaya çıkarır.

Tiyatronun kaynağı denildiğinde akla bir sürü mesele, ritüelistik inanç, mitik söylence, tip (Dionysos, Attis, Osiris, Thammuz, Adonis, Demeter, Persephone, Ak Kara, Köse vb.) ve araştırma alanı/başlığı gelir: *eğlenceli, şarkılı ve danslı köy oyunları, pagan büyü törenleri, kutsal ayinler, kolektif coşku eylemleri, topluca katılım, taklit ve tartımlı eylemler, öğrenme-düzeltme-geliştirme-değiştirme pratikleri, mevsim değişimi ve ölme, kötülüklerden arınma, yeniden dirilme motifi, insan-doğa çatışkısı, doğayı büyü yoluyla etkileme, beklentiler ve değişkenlikler, tanrıyı/tanrıları keşfetme, törensel işleyiş, ritüelden mite geçiş, büyüden sanata geçiş, erillik-dişillik, ikili karşıtlıklar vd* (Şener, 2011: 7-17).

Tiyatro oyunları, yarışmaları ve şölenleri üzerine dikkat çekici somut veriler; diğer topluluklara göre çok daha öncesinde yazılı kültüre geçmiş, yazılı teknolojide tüm sesleri yoruma mahal vermeyecek bir biçimde harflerle kodlayan ve kültürel unsurların felsefi ve sanatsal analizlerini yapabilmiş, MÖ 5.-4. yy'larda altın çağını yaşamış Antik Yunan dönemi yazılı kaynaklarında karşımıza çıkar. Bu kültürel yaratım, sadece Yunanlıların sahip çıkamayacağı kadar kadim arkaik kodlara sahiptir; nihayetinde tohumlandığı, yeşerdiği ve hatta hasat edildiği coğrafyanın malıdır.

MÖ 560 yılında yönetime geçen Peisistratos, Dionysos'a tapınmayı desteklemiş, Büyük Dionisia Şenliği ile büyük tragedyaların yazılmasına vesile olmuştur. İlk dramatik yarışmalar da bu tarihlerde düzenlenmiş ve tiyatro bağlamında birçok ilkler bu yıllarda ortaya çıkmıştır. Gerçek aşk konusu ilk kez Euripides'in oyunlarında ortaya çıkmıştır. MÖ 534 yılında ilk tragedya yarışması düzenlenmiş, koroyla söylenen ezgilere bir de solist ekleyen Ikarya'lı Thespis birinci olmuştur. Thespis'ten sonra bu yarışmayı on üç kez -ki hiçbir oyunu günümüze ulaşmamıştır- Koerilios kazanmıştır. İlk kadın maskelerini oyuna getiren Koerilios'tur. Dionisos adına düzenlenen yarışmalar üç türlüdür: tragedya, satir oyunları ve komedya. Satir oyunu türünü bulan Pratinas'tır. Onun yazdığı elli oyundan otuz ikisinin konuları tragedya konuları olmasına karşın aynı zamanda şen, gülünç, açık saçık ve mizahi açıdan ele alan satir oyunlardır (Nutku, 2011: 31-33).

> "Dionysos için yapılan törenler… Yunanistan'daki hiçbir bayramla karşılaştırılamayacak yücelikte olan bu şenlikler, baharda, asmalar yeşermeye başlayınca başlar, beş gün sürerdi, barış, kardeşlik havası eserdi her yerde; kimse yakalanıp zindana atılamaz, tutsaklar salınırdı. Halk yabani ormanlarda, dağlarda kanlı şölenlere çökmez, açık havada, bir tiyatroda toplanır, oynanan oyunları gözlerdi. Oyunları yazan şairlere ve oynayan oyuncularla şarkıcılara tanrının uşakları gözüyle bakılırdı. Dionysos'un rahibi de tanrı adına şenliklere katılırdı. Yunan şiirlerinin en güzelleri Dionysos'a yazılmıştır. Kutsal bir tapım olarak bilinen bu tören, tiyatro tarihi bakımından olduğu kadar tiyatro edebiyatı bakımından da büyük önem taşır… Komedyalar oynanırdı Dionysos tiyatrosunda; ama tragedyalar sayı bakımından daha çoktu her zaman. Mitolojideki her olay gibi bu da bir sebebe dayanmaktadır… Aylar geçer yeniden canlanırdı Dionysos; sonra aylar geçer yeniden ölürdü. Tiyatrosunda onun yeniden hayata dönüşünü kutlarlarken, her yıl durmadan öldüğünü unutmazlar, o yüzden tragedyalar oynanırdı. Şarap tanrısı aynı zamanda trajik bir tanrıydı" (Hamilton, 2016: 40).

"Zeus'un uyluğundan doğan" (Ergener, 2022: 67) Dionysos (topal ışık tanrısı) yıl döngüsünde hem ölür hem dirilir. O, Tanrı Zeus ve ölümlü Semele'nin çocuğudur. İlkin insan bedenine ekilip (Semele'nin rahmi) sonrasında Tanrısal bedende (Zeus'un bacağı) büyütülmüştür.

2. *Oidipus Kolonos'ta* Tragedyası

"Her sanat türünün siyasi bir boyutu vardır ama trajedi bizatihi siyasi bir kurum olarak doğar; politik sanatın mükemmel bir örneğidir" (Eagleton, 2021: 14). Nitekim Hannah Arendt tiyatro için "insan hayatının siyasi boyutu sanata dönüşmüştür" (Arendt, 2000; Eagleton, 2021: 14) diye yazar. Esasında "Antik Yunan trajedisi kendi içinde siyasi bir kurum tavrına sahiptir; öyle ki, iki önemli trajedi, Aiskhylos'un *Eumenidler*'i ve Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta*sı, kamu kurumlarının kuruluşları ve varlıklarının güvence altına alınışıyla ilgilidir. Zaten Antik Yunan'da Dionysos kutlamalarının bir parçası olarak sahnelenen trajik oyunların, şehir-devleti tarafından tayin edilmiş, resmi görevi koroyu eğitmek ve maaşları ödemek olan bir şahıs tarafından finanse edildiği bilinen bir olgudur. Devlet tiyatro etkinliklerini gözetim altında tutup denetler ve gösteri metinlerini arşivlerinde saklar. Aktörlerin ücretleri polis tarafından ödenir ve devlet ayrıca, giriş ücretini kendi ödeyemeyecek olan yoksul vatandaşlar için bir fon tedarik eder" (Wilson, 2019; Eagleton, 2021: 14). Yurttaşlar yarışmanın karar vericilerini tayin eder. Bu kişiler mahkemelerde jüri ve mecliste üye olarak alışkın olunan bir eleştirel kavrayışı gösterilerde de uygularlar (Eagleton, 2021: 14). Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet "*şehrin kendini tiyatroya dönüştürmesi*"ni (Eagleton, 2021: 14) şöyle yorumlar:

> "Tragedya salt bir sanat biçimi değildir; kentdevletin tragedya yarışmalarıyla siyasal ve hukuksal organlarının yanında yer verdiği toplumsal bir kurumdur. Yargıç-kralın yetkesi altında, halk mahkemeleriyle ya da meclisleriyle aynı kentsel mekânda gerçekleştirilen ve aynı kurumsal normlara uyan, tüm yurttaşlara açık olan, çeşitli kabilelerin vasıflı temsilcilerinin yönettiği, oynadığı, yargıladığı bir gösteri olan kentdevlet kendini tiyatro haline getirir; kendini bir tür oyun konusu gibi görür ve halk önünde kendini oynar" (Vernant ve Vidal-Naquet, 2012: 27).

"Yunan sanatının büyük tragedya şairi Sophokles'in adı, *bilgisiyle, bilgeliğiyle, aklıyla tanınmış* anlamına gelir. *Sophos* (akıllı, zeki, ihtiyatlı, tedbirli, günlük işlerde becerikli, yetenekli, usta) kelimesine eklenen *-kles,* Yunanca özel isimlerde yaygın bir biçimde kullanılan *ünlü, tanınmış* anlamında bir son ektir" (Aksoy, 2023: 51). Sophokles tragedyanın salt edebiyat metni oluşunun dışındaki dini, siyasi, toplumsal, hukuki vb. diğer anlamlarını iyi bilir. "O, tanrılara inanan, tüm engellere karşı inanan biridir; kaderin belirsizliği ve ahlakın boşlukları karşısında inançlıdır … Doksanlı yaşlarında *Oidipus Kolonos'ta*'yı yazar; tüm birikimiyle düşüncesinin gideceği yere kadar gitmesini ister. Tanrıların bir suçsuzu cezalandırıp cezalandırmayacağını bilmek ister … Ve tanrıların dümenini ellerinde tuttukları bir dünyada insanın ne olduğunu bilmek ister" (Bonnard, 2012: 89-90). Bir merakın ürünü olarak yarattığı karakter, *Kral Oidipus*

tragedyasında tanrısal ve sosyal kurumlar/algılar yoluyla cezalandırılır; *Oidipus Kolonos'ta* tragedyasında bir arınma yolculuğuna girer, tanrılarca affedilir, kutsanır, özgürleşmiş ruhunu da kutsal alanların içerisinde teslim eder; böylece hem kendisi hem de mitik düzen aklanmış olur.

Sophokles'in üçlemesinde "Olayların akışı bir makinanın kurulması gibi kurulmuştur. Bir insan mutluluğunun iç yapısını patlatasıya kadar parçalayacak saatli ya da tanrısal bomba; olay akışının tüm parçalarının, psikolojinin tüm tetiklerinin *zorunlu bir sonucu doğuracak biçimde birbirlerine komuta ettiklerini görmek* bir zevktir. Başta Oidipus olmak üzere bütün kişiler olayın katı gelişimine bilmeden yardım ederler. Onlar bizatihi makinanın parçalarıdırlar, yardımları olmadan ileri gidemeyecek olayın, kolonları ve çarklarıdırlar. Kendilerine verilen bu görevi ve onun hangi amaca yöneldiğini bilmezler" (Bonnard, 2012: 90-91). Seyirci ise tragedyanın büyüsü eşliğinde altüst oluşları bekler, onları bilir, yazgıyı yorumlar, daha da acıklısı acı sonuca şahit olur.

"Oidipus, Sophokles'in doğup büyüdüğü Kolonos köyünün kurucusudur; *Oidipus Kolonos'ta,* Oidipus ile tanrılar arasındaki tartışmanın bir devamı" (Bonnard, 2012: 109) olarak yazılmıştır. Kızı Antigone'yle yeni yollarda ve bir bilinmeze yürüyen Oidipus, aslında tanrısal bir ölümsüzlüğe gittiğinin bilincinde gibidir. "İnsanı tanrıdan -yaşamı ölümden- ayıran uçurumu Yunan tragedyası, yalnız *Oidipus Kolonos'ta* oyunuyla aşar. Bu tragedya Oidipus'un ölümünün öyküsüdür ve sıradan bir ölüm değildir bu, tanrılarca seçilen bir insanın (niçin? kimse bilmez bunu) kahraman konumuna geçişidir. Antik dinde kahramanlar bazen aşırı yürekli bazen de açıkça kötü yürekli olan çok güçlü kişilerdir" (Bonnard, 2012: 109). Oidipus'ta, daha yaratılıştan, her türden iki mayanın da bir karışımı, özü bulunmaktadır.

> "Tragedyanın konusu Oidipus'un ölümü, daha doğrusu Oidipus'un insanlık durumundan tanrılık durumuna geçişidir. Ama Sophokles'in gençliğine -zeytin ağaçları ve yabani defneler, bülbüller, kayıklar ve atlarla dolu bu köylü gençliğe- üstü kapalı bir gönderme ile şairin yaşlılığa -çatışmalar, dayanılmaz acılarla dolu olan ve sonunda apaçık sonsuz sükûnet gözüken yaşlılığa- şu öbür gönderme ile beraber düşünülürse, çifte gönderme nedeniyle harika bir şiire oturtulan bu eşsiz tragedya, Sophokles'in ömrünün son zamanlarında, ölüme ve tanrılara bağladığı umutlar hakkında sezebildiğimiz her şeyi içerir. Oidipus ölümü üç evrede kazanır. Onu üç mücadele ile elde eder: Kolonos'un yaşlı köylülerine karşı verdiği mücadele, Kreon'a karşı verdiği mücadele, oğlu Polyneikes'e karşı verdiği mücadele" (Bonnard, 2012: 110).

3. Mit ve Tragedya İlişkisi: *Oidipus Kolonos'ta* Tragedyası

*Oidipus Kolonos'ta*da ilk sahne yürümek (ya da gitmek, terk etmek, uzaklaşmak) üzerinedir. Oidipus burada kaderinin kıskacında, her şeyini kaybetmiş bir mülksüz olarak bilinmez deneyimlere doğru yürüyerek -tüm bunlardan pek de şikâyet etmeden- günahlarından arınmaya çalışan ya da maddi dünyaya artık sırt çevirmiş 'dervişane tavırlı' bir dilenciden farksızdır. İlginçtir ki "çileci eğitim, tuhaf bir biçimde Sokrates'ten doğarak

Yunanistan'da gelişecek olan ve İskender döneminde Kinikler Okulu ile - Kinik felsefeye 'gönül veren' kimselerle olduğu gibi Kinik dilenciler ile de- çoktan gelişmiş olan şu çilecilik felsefesi" (Bonnard, 2013: 161) Doğu mistisizmi ile bir yerde benzeşiyordu.

Oidipus ve Antigone'nin bu yürüme sahnesinde tabiat, beden ve insan ruhu iç içedir; Oidipus sanki yenemediği doğanın, doğanın yarattığı mitik inançlar dünyasının rahmine tekrardan dönüş yapacaktır. Oidipus sürekli sorularla Antigone'yi dış dünyayı algılamada bir göz olarak kullanır; "yani Antigone -bu dokunaklı sahnede, kaç zamandan beri yüründüğü belli olmayan yolculukta- kör bir adamın yerine görür, ona manzarayı anlatır. Antigone aynı zamanda seyirciler için de görür. Kuşkusuz sahnede dekor vardır. Sophokles zaten resimli dekoru bulmuş ve kullanmıştır. Ama asıl dekor, bize onu sunan Antigone'nin dudaklarından akan şiirlerdir." (Bonnard, 2012: 111). Babasının (hem de kardeşinin) elinden tutarak ilerleyen bu genç kız defneleri, zeytin ağaçlarını, üzüm bağını, kutsal alanları, korulukları, hayvanları, kaya gibi nesneleri, yakın ve uzakta dikkat çeken şeyleri betimler. Bu betimleme güçlü bir sahne oluşumuna yardımcı da olur.

> "Başlangıçta doğa vardı. Tanrı hakkındaki fikirlerimizin kendisinden çıkarak ve kendisine karşı biçimlendiği arka plan olan doğa, en yüce ahlâkî sorun olarak kalır … Yapay bir inşa olan toplum, doğanın gücü karsısındaki bir korunaktır. Toplum olmasaydı, doğa denen barbar denizin kasırgalarında perişan olurduk. Toplum, doğa karsısındaki o aşağılayıcı edilgenliğimizi azaltan, miras alınmış bir biçimler sistemidir. Bu biçimleri tedricen ya da hızlıca değiştirebiliriz, ama toplumdaki hiçbir değişiklik doğayı değiştiremeyecektir. İnsanlar, doğanın özel kayırmasına mazhar değildir. Biz insanlar, doğanın üstlerinde herhangi bir ayrım gözetmeden kudretini sergilediği çok sayıdaki türden biriyiz sadece. Doğanın bizim ancak birazcık farkında olabileceğimiz bir temel işleyişi vardır" (Paglia, 2004: 13).

"Oidipus bir *katabasis* (düşüş) yaşamıştır: eskiden kibirli, emirler yağdıran bir kral, sonrasında başkalarının yardımı olmadan yürüyemeyen kör bir adam" (Bly, 2024: 101-102). Oidipus yürür, yürüdükçe yorulur, oturur; oturmak aynı zamanda zihinsel ve bedensel bir zayıflık, alçalma ve düşüştür. Trajik aksiyonun yürürken değil, Oidipus'un bir kaya üstüne oturmasıyla başlaması boşuna değildir. Nihayetinde sahne alanı da sınırlıdır. Oidipus bu dinlenme sürecinde Antigone'ye "yıkımında kendini korumak için şu üç şeyin yettiğini söyler: sevmek anlamına da gelen bir sözcükle adlandırdığı '*sabır*', varlık ve nesnelere karşı aşkla karışan o '*tevekkül*', en sonu üçüncü ve en etkili şey felaketin bozamadığı doğasının bir soyluluğu, bir yüce gönüllülüğü olan '*ruhun sarsılmazlığı*'" (Bonnard, 2012: 111).

Üçlemenin ilkinde olduğu gibi, hiçbir eylem (durmak ya da ilerlemek) boşuna değildir. Dinledikleri yerin kutsal bir koruluk olduğunu, ancak yoldan geçen bir yolcudan öğreneceklerdir: "Oidipus: *Burası neresidir, hangi tanrıya adanmış? /* Yabancı: *Toprak'la Karanlığın kızları korkunç tanrıçalara adanmış, dokunulmaz ve üzerinde yaşanmaz topraklardasın*" (Sophokles, 2018: 3). Yabancının kastettiği Erinysler'e adanmış tapınaklardır.

> "Erinysler, Kronos'un babası Uranos'u hadım ederken toprağa damlayan kanından doğmuşlardı. Üç oldukları söylenmekle birlikte sayıları hakkında tam bir mutabakat yoktu. Saçlarında yılanlar oynaşan kanatlı yaratıklardı. Kibir gibi bazı suçları cezalandırırlardı. Adları 'iyi niyetli, olumlu' ve 'saygın, alçakgönüllü' anlamına gelirdi; Orestes'in yargılanmasından sonra gönüllerini almak için onlara Eumenides ve Eumenis adları verilmişti" (Sophokles, 2018: 73)

Dekor tasvirinde mitik bir atıf ya da hatırlatma aranmalıdır. Bu hatırlatmalar daha tragedyanın başlangıcında karşımıza çıkar: "Antigone: *Her yeri kaplayan zeytinlere, bağlara, defne ağaçlarına ve kanat çırparak ağaçların dallarına konan tatlı ötüşlü bülbüllere bakılırsa burası kutsal bir yer olmalı*" (Sophokles, 2018: 2). Bilindiği üzere "Apollon'un kutsal ağacı *defne*, Dionysos'unki *sarmaşık/asma*, Aphrodite'ninki *mersin ağacı*dır" (Friedell, 2011: 32). *Zeytin* ise Athena'yı temsil eder. Wilhelm Mangart gibi bazı ilim adamları, "Kosmos ve insanı ağaçla mukayese ederek açıklarlar ve ağaç ruhuna inancı animistik kavramının esası (Bayat, 2007: 38-39)" sayarlar.

"Sana bütün bildiklerimi anlatacağım" (Sophokles, 2018: 3) diyen yabancının ağzı oldukça kalabalıktır; mekânın kutsiyetini vurgular ve sanki mitik hatırlatmalar için metne yerleştirilmiş gibidir:

> "Yabancı: Sana bütün bildiklerimi anlatacağım. İçinde bulunduğun baştan başa kutsal bu bölgeye, saygın Poseidon ile (*denizlerin, depremlerin, atların tanrısı… Atina'nın sevilen tanrılarından Poseidon'un Akropolis'te bir tapınağı, Kolonos'ta bir sunağı vardı. Atina'nın kuzeybatısında, Sunion Burnu'ndaki tapınağında çok büyük bir heykeli vardı.*) ateş taşıyan tanrı Titan Prometheus (*Pausanias'ın tanıklığına göre Atina'da her yıl insanlara ateşi bağışlayan Prometheus'u anmak için yanan meşalelerle koşulan Prometheia meşale yarışları düzenlenirdi.*) hükmeder. Üzerinde yürüdüğün bu yol Atina'nın bronz eşeği (*efsaneye göre Theseus ile yakın arkadaşı Peirithous yer altına bu çukurdan inmişti. Başka bir efsaneye göre, yeraltı tanrısı Hades, Persephone'yi kaçırıp krallığına buradan götürmüştü*) adıyla bilinir ve gördüğün bu tarlaları, süvari Kolonos'u (*Kolonos, Atina'nın yüz saygın kahramanından biriydi. Bölge Atina'nın iki kilometre kuzeyinde, Platon'un Akademia'sının yakınında bulunuyordu*) ata belleyenler sürdüğü için buralar onun adını taşırdı" (Sophokles, 2018: 3/74).

Oidipus, Yabancı ile konuşması sırasında başına gelecekleri, daha önceden bildiği kehaneti hatırlatırlar. Elbette "Antik Yunan'da kader kavramı çelişkilerle doludur; kâh katı bir zorunluluk kâh keyfi bir tesadüf kâh bariz bir bedel kâh nesilden nesile geçen gizemli bir lanettir, kaçınılması imkânsız sondur." (Friedell, 2011: 76). Oidipus'un yazgısında kehanet lanettir -hatta Oidipus bu yüzden kutsal korulukta ölmek için dua eder- ve metinde kehanet kader yerine kullanılır:

> "Oidipus: gözlerinden dehşet saçan tanrıçalar, toprağınıza sığınan bana ve Apollon'a tıkamayın kulaklarınızı. Başıma gelecek acılara dair kehanette bulunurken, yıllar sonra tapınağınızda öleceğimi söylemişti … ne olur tanrıçalar, verin artık Apollon'un vaat ettiği ölümü bana … haydi gelin kadim karanlığın tatlı kızları" (Sophokles, 2018: 5)

Koro, metnin ilerleyen kısımlarında belirir, tanınırlık ilkesi işlemeye başlar. Aristoteles *Poetika*'da *tanınırlık ilkesi*ni uzun uzadıya anlatmıştır:

> "*Tanıma*nın türleri vardır: *Birincisi* en az sanatsal olanı ve çaresizlikten dolayı en sık başvurulanı olan işaretler aracılığıyla tanımadır. Bu işaretlerden bazıları doğuştandır (örn. Topraktan doğanların taşıdığı mızrak), bazıları ise sonradan edinilmiştir. Bunlardan da bazıları yara izleri gibi bedensel (örn. Odysseus'un ayak yarası izi), bazıları da kolye ya da Tyro'daki sepet gibi bedenden ayrılır. Bu işaretler iyi de kötü de olabilirler; *ikincisi* ozanın uydurduğu ve bu yüzden sanatsal olmayan tanımadır (örn. İphigeneia'da Orestes'in tanınması. Kız mektup aracılığıyla tanınır, oysa Orestes'in söylediği şeyler öykünün ihtiyaç duyduğu şeyler değil de ozanın istediği şeylerdir); *üçüncüsü* hatırlatma yoluyla gerçekleşen tanımadır. Bu daha önce görülmüş bir şeyin fark edilmesiyle olur (örn. Alkinoos'a anlatılan hikâyelerde karakter Odysseus kithara sesini duyunca anılar gözünün önünde canlanır ve ağlar, bunun sonucunda karakter tanınır.); *dördüncüsü* çıkarıma dayanan tanımadır (örn. Adak Sunucuları'nda olduğu gibi: Bana benzeyen birisi gelmiş, Orestesten başka kimse bana benzemez, öyleyse Orestes gelmiş. Sofist Polyidos'ta İphigeneia'nın tanınması da böyledir: Orestes ablası kurban edildiğine göre büyük olasılıkla kendisinin de kurban edileceğini söylemiştir. Theodektes'in Tydeus'unda da birisi oğlunu bulunca kendisinin öleceği çıkarımını yapar); *son olarak* izleyicinin yanlış çıkarım yapmasından oluşan bir tanıma da vardır (örn. Odysseus Pseudangleos'taki Sahte Haberci Odysseus gibi: Yayı Odysseus'un gerebilir başkasının geremeyeceğini ozan uydurmuştur ve bir varsayımdır; Odysseus eğer yayı görürse tanıyacağını söyler, oysa daha önce yayı görmemiştir; işte Odysseus'un yay aracılığıyla böyle tanınmasını sağlamak yanlış bir çıkarımdır) … En iyi tanıma olayların kendisinden doğan, olası olaylardan dolayı sarsıntı yaratan tanımalardır. Sophokles'in Oidipus'unda (Kral Oidipus'ta) ve İphigenia'da olduğu gibi. Uydurulmuş işaretlere ve kolyelere başvurmayan tek tanıma türü budur. Çıkarıma dayanan tanımalarsa ikinci sırada gelir" (Aristoteles, 2017: 45-47).

Oidipus Kolonos'ta'da *tanınırlık ilkesi*nin bir bakıma tersine işlediği görülür. Oidipus kendi kimliğini hiç kimsenin çaba harcamasına fırsat vermeden çabucak itiraf etmiştir. Belki de kendisini saklamasının bir anlamı yoktur; ozan metni bu şekilde kurmayı yeğlemiştir. Bu itirafın ardından Koro, lanetli olduğu için Oidipus'un kutsal alanı hemen terk etmesini ister:

> "Koro: Durma söyle yaşlı adam, nedir bizden gizlediğin?/ Oidipus: Hayır, öğrenmek istemeyin kim olduğumu, araştırmayın sorular sorarak geçmişimi./ Koro: Neden peki?!/ Oidipus: Soyum korkunçtur benim …/ Koro: Çok uzattın, hemen anlat anlatacağını!/ Oidipus: Laios'un bir oğlu vardı bilir misiniz?/ Koro: Ne diyorsun; aman tanrım!/ Oidipus: Ya zavallı Oidipus'u?/ Koro: O sen misin?/ Oidipus: Anlatacaklarım korkutmasın sizi … Zavallı ben!/ Koro: Eyvah! Hemen gidin buradan, terk edin ülkemizi… Kalk ve kentimize zarar vermeden bir an önce çek git./ Antigone: İyi kalpli yabancılar… merhamet etmeniz için yalvarıyorum… Çünkü siz de bilirsiniz, hiçbir ölümlü kendini kurtaramaz tanrıların başına sarmak istediği belalardan" (Sophokles, 2018: 10-12)

Tüm bu diyalogların ardından inanç vurgusu bir kez daha vurgulanır; merhamet inancın bir neticesi olarak görülür. Tragedya şairi temel bir sorunsal ortaya atar; Oidipus kutsal mı, yoksa lanetli midir:

> "Oidipus: Tanrılara saygı gösterdiniz demin, ama şimdi günah işlemeyin… Dine aykırı davranışlarla kirletmeyin şansı güzel Atina'nın adını… İğrenç görünüşüme bakarak aşağılamayın beni. Kutsal ve inançlı biri olarak çıktım karşınıza (*Oidipus Eumenislerin koruluğuna sığındığı için 'kutsal',*

Apollon'un Eumenislerin tapınağında öleceğine ilişkin kehanetini doğrulamak için Atina'ya geldiğinden 'inançlı' bir insandır.) bu ülkenin halkına bereket getirerek." (Sophokles, 2018: 13/75)

Metnin devamında Oidipus saygı bekleyen bir baba figürü olarak karşımıza çıkar. Yanında yer alan oğulları değil kızlarıdır. Cinsiyetçi bir tutumla kızı İsmene'ye sitemde bulunur; *babalarına yardım etmek yerine tahtı, kraliyet asasını ve iktidarın şanını yeğleyen* oğullarını eleştirir: "Oidipus: *Ağabeyin olacak beyefendiler çok mu meşguldü … Ah şu Mısırlılara özenerek alışkanlıklarını, karakterlerini ve hayatlarını onlara benzetenler (Herodotos Mısır'da alışverişe kadınların çıktığını, erkeklerin evde kumaş dokuduğunu yazar.) … oğullarım kızlar gibi evden çıkmazken onların yerine siz çekiyorsunuz bahtsız babanızın cefasını*" (Sophokles, 2018: 15/76). Bu sitem yeni bir kehanetin habercisidir. Polynaikes'in kovulduğu Thebai'ye girebilmesini sağlayacak, kentin yeniden arınmasına dair kehanetin ilk bilgilerini İsmene anlatır:

> "İsmene: getirdiğim yeni kehanetlerle umutlandım baba… Thebaililer ölü ya da diri seni götüreceklermiş. Buna bağlıymış refahları… Daha önce süründürürken yüceltiyor şimdi seni tanrılar… Mezarına saygı göstermezlerse başlarına bela geleceğini biliyorlar… Mezarına yaklaşınca hiddetlenecekmiş ruhun" (Sophokles, 2018: 17-18).

Oidipus'un tanrılar tarafından affedilip kutsanması, koronun tutumunu da değiştirecektir. Koro Oidipus'un sığınma talebini onadıktan sonra ona belli tavsiyelerde bulunacaktır. Oidipus'un ilk yapması gereken oldukça uzun ve teferruatlı bir '*arınma töreni*'dir; kutsal sular, hayvanlar, yiyecekler, belli rakamlarla tekrar eden eylemler, büyülü sözler ve müzik:

> "Koro: Oidipus sen de kızların da merhametimizi hak ediyorsunuz. Kentimizin koruyucusu olacağını da öne sürdüğüne göre, sana yararını göreceğin bir öğüt vereceğim … Yanlarına gelerek kutsal topraklarına sığındığın tanrıçalar için arınma töreni yapmalısın … Ellerini güzelce yıkadıktan sonra, suyu tükenmez pınardan kutsal su getireceksin … Orada yetenekli bir ustanın elinden çıkmış (iki kulplu geniş ağızlı) küpler var, ağızlarına ve ikişer kulplarına taçlar öreceksin … Yeni kırkılmış körpe bir koyunun yünüyle öreceksin … Güneşin doğduğu yöne doğru sponde sunacaksın (*kurban sunma törenlerinde ve cenazelerde ilahiler eşliğinde tanrılar adına toprağa, kurban kesilen sunaktaki ateşe, ya da tören bir gemide yapılıyorsa denize şarap serpilmesine 'sponde' adı verilirdi. Ancak Eumenisler için şarap yerine ballı su dökülüyordu*) … Hepsinden üçer kere dök, sonuncusunu da tamamen boşalt … İçlerine su ve bal dökeceksin, ama şarap olmayacak … İki elinle yere üç kez dokuzar zeytin dalı serperek, sana söyleyeceğim ilahiyi okuyacaksın … İlahiyi sen ya da senin adına başkası alçak sesle okusun ve arkasına bakmadan uzaklaşsın hemen oradan. Öyle yaparsan hiç düşünmeden yardımına koşarım, aksi takdirde çekinirim yanında görünmekten" (Sophokles, 2018: 20-21/76-77).

Ritüel gerçekleştirilmeden önce koro izleyiciye bir hatırlatma yapmak ister: "Koro: *uzunca süre önce unutulmuş bir acıyı eşelemek doğru değil, bilirim. Ama çok merak ediyorum yabancı… Başına gelen şu felaketi… Her yere yayılan, gün geçtikçe büyüyen ününü neye borçlu olduğunu öğrenmek istiyorum yabancı*." (Sophokles, 2018: 22). Bu hatırlatma hem metin gereği hem de üçlemenin ilkini bilmeyen izleyiciler için yapılmış olabilir. Oidipus

olanları, başına gelenleri kısa bir özet geçer: "Oidipus: *En büyük acıları yaşadım dostlarım ve her şey isteğim dışında oldu. Tanrı şahidimdir ki hiç istememiştim öyle olmasını*" (Sophokles, 2018: 23). Arkasından dilek ve pişmanlıklarını mırıldanır: "Oidipus: *Hiç nasip olmasaydı keşke ülkemi kurtarmak ve hiç almasaydım beni mahveden bu armağanı*" (Sophokles, 2018: 24). Ve nihayet metnin ilerleyen bölümlerinde Oidipus'u Kreon'dan koruyacak Atina kralı Theseus sahnede belirir. Oidipus'a yüce bir gönüllükle, alçakgönüllü bir krala yaraşır biçimde, empati duygusuyla yaklaşır, onu anlamaya çalışır: "Theseus: *Ben de senin gibi gurbet ellerde yetiştim … seninki gibi hiçbir yabancının yardım talebini geri çevirmem*" (Sophokles, 2018: 25).

İki farklı polisin kralının konuşmaları, kehanet belirtileri gösteren bazı gizemli cümlelerle devam eder. Oidipus'un burada hisleriyle mi, tecrübeyle mi, yoksa bilicilikle (bir kehanetle) mi konuştuğu pek anlaşılmaz:

> "Oidipus: Thebaililerle aran iyi olsa bile zaman içinde yeni günler, yeni geceler doğacak, hiç bozulmaz sandığın muhabbetiniz en önemsiz bir nedenle bozulacak ve birbirinize kargı sallarken bulacaksınız kendinizi… Sarayına gelsem iyi olurdu, ama burası… Beni kovanları burada yeneceğim" (Sophokles, 2018: 27-28).

Koro, Atina kralının Oidipus'u kastederek "*bildiğim, rızam olmadan seni buradan kimsenin alamayacağı; hem seni Apollon gönderdiğine göre…*" sözleri üzerine yeniden devreye girer, kenti kutsayan, onun doğayla bütünleşmiş şanlı mitik tarihini açıklayan ayrıntılı bir söylemde bulunur:

> "Koro: Yabancı, soylu atlarıyla ünlü (*'Soylu atlar' deyimi Poseidon'un Atina'ya armağan ettiği ata ve kurucusu süvari Kolonos'a bir değinmedir.*) beyaz topraklı Kolonos'a hoş geldin … Tanrıların kutsal koruluğunda, yemyeşil ovalarda kanat çırpıp şarabi sarmaşığın dallarına yuva yapan, tatlı sesli bülbüller öter ve sütanneleri kutsal *nympheler* (*Hep genç ve güzel kalabilen, yerde ve gökte gezinen, dağlarda, çeşme diplerinde, akarsularda, göllerde, meşe ağaçlarında, bataklıklarda yaşayan, sonsuz sayıda ve çeşitteki dişi, tanrısal periler*) eşliğinde baştan çıkarıcı Dionysos (*Dionysos Kodmos'un torunu Semele ile Zeus'un çocuğudur. Hakkında pek çok mitik hikâye anlatılır.*) gezintiye çıkar her zaman … gündoğumlarında, şafağın çiyiyle beslenen, iki büyük tanrıçanın kadim süsü (*Yer altı tanrısı Hades, Persephone'yi nergis toplarken kaçırmıştı.*) sık dallı nergis ve altın ışıltılı safran çiçek açar … kıvrılarak süzülen pınarlar gece gündüz cömert toprağa bereket taşıyan Kephissos Çayı'nı besler ve bugüne kadar ne Musaların dansları (*şarkı, şiir, dans gibi çeşitli sanatların tanrıçaları, harika bir güzelliğe ve çekiciliğe sahip Dokuz Tanrıçalar, aynı zamanda Zeus'un kızlarıdır*) ne de altın dizginli Afrodit (*Afrodit'in arabasını altın koşumlu güvercinler çekerdi.*) sırt çevirdi bu güzelliğe … burada öyle bir ağaç yetişir ki ne Asya'da ne de Pelops'un büyük adasında duymadım yetiştiğini (*Bir kelime oyunuyla Peloponesos kastedilmiştir. Adı mitik hikâyelerde de geçen, Mora Yarımadası'na adını da veren Frigyalı Tanrı Pelops, Tantalus ve Dione'nin oğlu, Zeus'un torunudur. Efsaneye bakıldığında; Tantalus oğlu Pelops'u tanrılara kurban eder ve etini onlara yedirmek ister. Sadece Demeter omuzundan biraz yer ve çok geçmeden tanrılar bu oyunu fark edince Pelops'u yeniden yaşama döndürdüler, ona fildişinden yeni bir omuz yaparlar.*) … Çocukları besleyen gümüş yapraklı zeytin ağacı derler ona ve ne ihtiyar ne genç, hiçbir komutan koparamaz dallarını (*'genç komutan' derken Attika'yı yakıp yıkan Pers kralı Kserkses, 'yaşlı komutan' ibaresiyle de Peloponez Savaşı'nın ilk yılında Attika'yı talan eden yaşlı Sparta kralı*

> *Arkhidamos kastedilmiştir. Arkhidamos, Atina'nın taşrasına büyük zarar verdiği halde Zeus'un koruması altındaki zeytin ağaçlarına dokunmamıştı.*) çünkü her şeyi bilen Morios (*Akademia'daki zeytin ağaçlarına 'moria' adı veriliyordu. Morialar Zeus'un koruması altındaydı ve bu yüzden Zeus'un sıfatlarından biri de 'Morios'tu. Bu zeytin ağaçlarından elde edilen zeytinyağı Panathenaikos Oyunları'nın galiplerine armağan olarak veriliyordu.*) Zeus ile parlak gözlü Athena'nın koruması altında (*Poseidon'un oğlu Allirothios, babası Athena ile girdiği yarışta mağlup olunca 'moria'ya balta ile saldırmış ve kaza ile kendini yaralayarak öldürmüştü. Zeytin ağacı da adını ölüm anlamına gelen 'moros'tan almıştı.*) … Memleketimi övmek için ona onur veren büyük bir tanrının değerli armağanından da söz etmeliyim. Memleketim güzel atları, güzel tayları ve güzel gemileriyle gurur duyar. Kronos'un oğlu yüce Poseidon, atları ehlileştiren dizginleri ilk olarak ülkemize bağışladığı için insanlara, sana borçluyuz bu ayrıcalığımızı. Ve tayfaların ellerinin uzantısı hızlı çekilen kürekle, yüz ayaklı Nereidlerin (*Poseidon'dan eski olan deniz tanrısı Nereas'ın Nereid adlı elli kızı vardı. Akhilleus'un annesi Thetis bunlardan biridir.*) ardından dalgaların üzerinde oynaşır" (Sophokles, 2018: 29-31/77-78).

Metnin devamında Kreon sahnede belirir. Sahnedeki değişimi Oidipus hisseder, Kreon'un geldiğini ilk görense Antigone olur: "Oidipus: *Neler oluyor kızım?*/ Antigone: *Kreon maiyetiyle buraya geliyor baba*" (Sophokles, 2018: 31). Kreon'u Oidipus'un ayağına getiren şey inançla ya da kehanetle ilgili sebeplerdir. Ancak Kreon ilkin Oidipus'u Thebai'ye döndürebilmek, onu ikna etmek için yumuşak cümleler kurar:

> "Kreon: Oidipus dinle beni ve geri dön memleketine … İnsanım ben de daha kötü değilim diğerlerinden, hiç dinlenmeden, bütün dünyanın nimetlerinden mahrum ve yanında kızını çekiştirerek gurbet ellerde süründüğünü görmek üzüyor beni yaşlı adam. Zavallı kızının bu durumlara düşeceği aklımın ucundan bile geçmezdi. Bu genç yaşında yokluk içinde sana bakmaya çalışıyor ve zamanı geldiği halde telli duvaklı gelin olmadan" (Sophokles, 2018: 32).

İskender Babil'de sıtmadan hayatını kaybettiğinde otuz üç yaşındadır. Onun üst düzey Makedonyalı askerleri, kâhinlere özel bir önem atfeden, tanrılara ve Herakles'e kurbanlar sunan, tapınaklara saygı duyan İskender'in tanrı(lar)la konuştuğuna, hatta tanrı soylu -Zeus'un oğlu- olduğuna inanıyorlardı. "İskender'in annesi, cinli Olympias rüyaları gören ve yatağını dolduran tanrısal varlıklarla uğraşan biriydi … Mısır'da engellerle kurulmuş bir kâhinli tapınağa yaptığı sefer, İskender'in en garip ve anlaşılmaz girişimlerinden biriydi …" (Bonnard, 2013: 157). Anlaşılan o ki İskender gizem kültlerine oldukça ilgiliydi. Tapınağa vardığında "rahip onu '*Ammon'un oğlu*' adıyla selamladı, o da sorusunu sordu ve tanrı(lar)ın cevabını aldı. Ne olduğunu soran askerlerine susarak karşılık verdi. Kralın suskunluğunun derinliğinde, yalnızca doğumunun tanrısal olduğu vahyi, yalnız Philippos'un oğlu olmadığı, -Amon Ra tarafından döllendiği inancı vardı. İskender belki de tapınakta '*bilmek istediği her şeyi*' tanrı(lar)dan öğrenmişti" (Bonnard, 2013: 157). Bu sebepten komutanlar İskender'in cesedine sahip çıkıp onu yönetecekleri ülkelere defnetmek için birbirleriyle amansızca kavga etmişlerdi. Bu tragedyada da Oidipus kendi tanrısallığının, Kreon'un asıl niyetinin, tercih edilen eylemlerin sonunda olacak olanların,

nihayetinde kehanetin bilincindedir. Ağzından çıkan kehanet dolu sözler onun kutsiyetinin onanmasına da yardımcı olur. Onun gelecekte olacaklara dair bilgisi, belki de elindeki tek silahıdır:

> "Oidipus: İnandırıcı yalanlar söyleyebilen sen, neden yine kandırıp tuzağa düşürmeye, daha da üzmeye çalışıyorsun beni … söylenirken güzel gelen, ama aslında çirkin bir armağan olmasın şimdi teklif ettiğin … beni evime götürmek için değil, ülkemin sınırları önünde bekleterek, hiç riske girmeden Thebai'yi Atina'dan korumak için almaya geldin. Ama istediğin gibi olmayacak, intikama susamış gölgem sonsuza dek orada kalacak, iki oğlum da ülkemden sadece bir mezar yeri kazacak kadar toprak alacak. Thebai hakkında senden fazlasını biliyorum gördüğün gibi, çünkü en iyi bilenlerden, Apollon ve babası Zeus'tan aldım haberleri" (Sophokles, 2018: 33).

Aralarındaki bilgece konuşmalar uzayıp gitmektedir. Birbirlerini otoriteleri, öngörü yetenekleri, kelamın ve bilgeliğin gücü, zayıf buldukları taraflarıyla alt etmeye çalışırlar. Elbette Atina kralı Theseus ona sığınan Oidipus'un alıkonmasına izin vermeyecektir: "Theseus: *Ben hayatımı sözlerle değil, eylemlerle aydınlatmaya çalışıyorum. Sana göstermiş olduğum gibi (Oidipus), ettiğim yeminlerin hiçbiri boşuna çıkmadı yaşlı adam*" (Sophokles, 2018: 47).

> "Kreon: Zavallı adam, yıllar aklını başına getirmemiş, anlaşılan yaşlılığın da utanç içinde geçecek./ Oidipus: Konuşmaya gelince senden iyisi yok, ama hiç görmedim haklı olanların her konuda güzel konuştuğunu./ Kreon: Farklı şeylerdir çok konuşmakla doğru konuşmak… Götürmesem de acı çekeceksin… Kızlarından birini az önce yakalayıp gönderdim, diğerini de birazdan alacağım elinden… bundan böyle dayanak niyetine kullandığın kızların yanında olmayacak./ Oidipus: Bu toprağın tanrıçaları izin verse de sana şu şu son bedduayı okusam… her şeyi gören Helios (*Güneş tanrısı… Işık saçan bir tacı ve gökyüzünde dört atlı arabayı koşarken betimlenir. Yeminlerin bekçisidir, aydınlıkla beliren görme yetisinin koruyucusudur.*), yaşlılığımda yaşadıklarımı sana da bütün soyuna da yaşatsın dilerim./ Kreon: Ne kadar da küstahmışsın … Haklı oldu mu güçsüz, güçlüyü yenebilir … Babasını öldürmüş, kutsanmamış bir evlilik ve çocuklarla lanetlenmiş biri burada hoş karşılanmaz diye düşünüyorum./ Oidipus: Tanrıların yıllar önce bana reva gördüğü, isteğim dışında başıma gelen cinayet, evlilik ve felaketleri diline doladın, sayıp duruyorsun… Kesin olan; ben annemle istemeden evlendim… İşte her zaman tanrıların başıma sardığı böyle belalarla uğraştım ve hayatta olsaydı babamın ruhu bile itiraz etmezdi olan bitene./ (Theseus: Bil ki ava çıkarken avlanmak yazılmış kaderine Kreon; haksızlık edenin yanına kâr kalmaz yaptığı kötülükler)/ Kreon: Söylediklerin hakkında burada hiçbir şey diyemem. Ama Thebai'ye döndüğümde bilirim yapacağımı" (Sophokles, 2018: 34-43).

Uzun süredir olanları takip eden, en fazla kısa müdahalelerle taraflara uyarılarda bulunan koro devreye girecektir. Koronun hatırlatmaları inanca dair hatırlatmalardan oluşan kutsal ilahilerden farksızdır. Koronun müdahaleleriyle izleyicilerin zihinsel dünyası tanrısallık (soyut tasavvurlar) ile dünyevilik (sahnede gördükleri somut eylemler) arasında gelgitler yaşar, bir hüküm vermekte zorlanır. Doğrularla yanlışlar, anlamlarla anlamsızlıklar birbirine girmiş gibidir. Bu tüm bu ikilemler metnin sonuna değin izleyicinin anlam dünyasında bir çatışma yaratır. Sophokles bu türden kurgusal ögeleri yaratıp uygulamada oldukça usta bir tragedya ozanıdır:

> "Koro: Düşman tarafların bronz uğultulu Ares'le (*kargıların bronz kalkanlara vururken çıkardığı sese ve savaş tanrısı Ares'e yapılan bu atıf savaşı betimlemektedir. Askerler saldırı esnasında düşmanı korkutmak için kargılarını kalkanlarına vururdu.*) karşılaşacağı yerde, Pythiai taraflarında, iki tanrıçaların ölümlülerinin kutsal törenlerini kutsayıp, Eumolpidai rahiplerinin müminleri altın anahtarla susturduğu (*Eleusis kentinin yakınlarındaki sahillerde Demetra ve Persephone adına düzenlenen 'Eleusis Gizemleri' tapınmasında gecenin ilerlemiş saatlerinde meşale alayları yapılırdı. Tapınma törenini Eumolpidai ailesine mensup rahipler yönetirdi. Sadece inananların katıldığı bu gizli törenler esnasında yapılan her şey gizli olduğundan, gördüklerini başkalarına anlatanların ölümle cezalandırılacağına inanılırdı. Gizliliği simgelemek için müminlerin dillerinin üzerine 'dillerini kilitlemek' için altın bir anahtar konurdu.*) meşalelerle aydınlatılan kumsallarda olsaydım keşke… At terbiyecisi Athena ile Rhea'nın sevgili oğlu, denizlerin efendisi Poseidon'u onurlandıran süvariler, koşumları güneşte parlayarak dörtnala giden atların dizginlerine sımsıkı sarılmış gidiyor… Bir şeyler yapacak Zeus bugün, bir şeyler yapacak… Her şeyi gören tanrıların efendisi Zeus ve onun saygın kızı Pallas Athena, kazanma gücü verin ülkenin koruyucularına, başarıyla sonuçlansın diye çıktıkları bu sürek avı. Avcı Apollon ve alaca benekli hızlı ceylanların peşinde koşan kız kardeşi (*Apollon'un ikiz kardeşi Artemis dağların ve ormanların efendisi, av tanrıçası ve küçük çocuklarla hayvanların koruyucusu sayılırdı.*), yalvarıyorum size çifte desteğinizi esirgemeyin bu toprak ve insanlardan" (Sophokles, 2018: 44-45/78-79).

Antigone'nin kararlarında inatçı babasına karşı şu bilgece sözleri söyler: "Antigone: *Kötü çocukları olan başka babalar da var, ama dostlarının tatlı sözleri yumuşatır acılarını … Dinle bizi! Hoş değildir doğru bir düşünceyi savunanların yalvarıp yakarması ve bir iyilik gördükten sonra bu iyiliği yapanın hatırını kırmak*" (Sophokles, 2018: 49). Oidipus ikna olur. Bu karar yaşama ve aile ilişkilerine dair kimi değerleri izleyiciye sorgulatır. Olanlar karşısında doğal halk yasalarını ve inançları oluşturan, tanıyan, onları kollayıp gözetleyen koronun elbette ibreti verici bir iki çift lafı olacaktır. Belli bir süreç dahilinde hemen her şeyi çürüten zaman kavramına koronun özellikle vurgu yapması ile bu tragedyayı yaşlılık döneminde yazan Sophokles arasında metin-yazar ilişkisine dair bir bağ kurula da bilir:

> "Koro: Beğenmeyip hayatın doğal süresini, uzun yıllar yaşamak isteyenler, düpedüz aptaldır kanımca. Uzun yıllar acıları daha da yakına getirir ve gereğinden fazla yaşlananlar farkına varamaz artık mutluluğun. Sonunda Hades'i gönderir kader herkesin yardımına; düğün şarkıları, çalgılar ve oyunlar eşliğinde gelmeyen ölümü. Hiç doğmamaksa en iyi kader, mümkün olduğunca erken ölmektir kaderlerin ikinci en iyisi. Delişmen ılgınlıklarla dolu gençlik tükenince; haset, isyan, kavga, savaş ve cinayet gibi başa gelmeyen dert, yaşanmayan zahmet mi kalır? Sonunda teslim alır bizi bütün kötülükleri barındıran güçsüz, iğrenç, dostsuz, münzevi yaşlılık" (Sophokles, 2018: 50-51).

Koronun ardından Polyneikes sahnede görünür. Söyledikleri eril kaygı, statü ve hırslarla dolu bir takım açıklamalar içerir: Büyük evladın sahip olması gerektiğini düşündüğü taht meselesi, Dor ülkesinin damadı olmak suretiyle öteki polislerin güçlerini arkasına alabilme, onlarla birlikte yedi komutan - "kargı atma ustası ve kuşların uçuşundan kehanet çıkarma uzmanı Amphiaraos, Aitolyalı Oineus'un oğlu Tydeus, Argos'tan katılan

Eteoklos, Hippomedon'un babası Talaos, Kapaneus, Atalente'nin dürüst oğlu Arkadialı Parthenopeos ve kara bahtın oğlu Polyneikes" (Sophokles, 2018: 53-54)- ile Thebai'ye yapmayı planladığı bir saldırı girişimi, bir takım bireysel ülkü ve idealler… Ve Polyneikes ağzından baklayı çıkarır, babasının ayağına gelişi hiç de öyle duygusal sebepler için değildir: "*Kehanetlere inanacak olursak kimin yanında durursan o kazanacakmış bu savaşta*" (Sophokles, 2018: 54). Oidipus ise vatansız kalmasının ve sürgün edilmesinin müsebbibi olarak gördüğü Polyneikes'in tüm tekliflerini sert bir dille reddedecek, kan ve yıkım dolu kehanetler ortaya atacaktır:

> "Oidipus: Tanrı seni dikkatle izliyor ve ordular Thebai'ye yürüyecekse gözü hiç ayrılmayacak üzerinden. Bu kenti yakıp yıkamayacaksın, sen de kardeşin de önce birbirinizin kanıyla lekelenerek öleceksiniz. İkinize daha önce de böyle lanet okumuştum. Şimdi de okuyorum… Beddualarım yakarışlarından da tahtından da güçlü adalet tanrıçası Dike, Zeus'un ezelden beri var olan yasalarını onunla birlikte uyguluyorsa eğer… Hiçbir zaman fethedemeyeceksin ülkeni, hiçbir zaman dönemeyeceksin Argos ovasına, canını alacaksın seni ülkenden kovanın ve ölümün bir yakınının elinden olacak. Böyle beddua ediyor, seni de içine alması için, yıllardır katlandığım iğrenç Tartaros'un karanlığına sesleniyorum. Saygın tanrıçalardan ve ikimizin ruhunda böylesi ölümcül bir nefret uyandıran Ares'ten budur dileğim" (Sophokles, 2018: 55-56).

Ve babanın kargışı (bedduası) tutar. Yunanistan'ın karşı kıyısında, kadim Anadolu'da, bugün bile dillendirilen şu özlü Türk atalar sözü akıllara gelir: "*Ananın sütü karşı gelir ama babanın bedduası tutar!*" Oidipus'un sözlerinin ardından Polyneikes -hırsından dolayı kendisinin de inanmadığı gururlu sözler etse de- ölüme gittiğini bilir, Antigone'nin tavsiyelerini dinlemez, vedalaşır, son sözler edilir; sahne oldukça dramatiktir:

> "Polyneikes: Yürüdüğüm yola mı, kara bahtıma mı, yoldaşlarıma mı, kime yanayım… Tanrılar adına, beddualar tutar sizler de dönerseniz Thebai'ye, cenaze törenini esirgemeyin benden ve gömün cesedimi bir mezara, yanına geleneksel armağanları koyarak… Babam ve beddualarının yüzünden kötü şanslı, ölümcül görünen bu yolda ilerleyeceğim… Haydi hoşça kalın, bu hayatta görüşemeyeceğiz sanırım bir daha" (Sophokles, 2018: 56-57).

Yunan mitinde tanrılar insanlarla direkt temas kurdukları gibi bazı işaretler yoluyla da konuşur; doğa olaylarının tanrısal işaretler şeklinde yorumlanması gibi… Sahnede gök gürültüsü hem koro hem de Odysseus tarafından tanrısal bir işaret sayılır. Işık, ses, gürültü ve yankı sahnede bakır levhalar ve leğenler, içi çakıl dolu torbalar, meşaleler yardımıyla özenle uygulanır:

> "Koro: (*Uzaklarda gök gürler*) Zeus nasıl da gürletirsin gökyüzünü … Kulak ver! Daha da güçlendi Zeus'un dehşet verici yıldırımları… Yeni bir şimşek tutuşturdu işte gökyüzünü. Büyük bir felaket getirmeden kendiliğinden inmez bu hiddet korkarım. Yüce gökyüzü, yüce Zeus! / Oidipus: Zeus'un kanatlı yıldırımları beni Hades'e gönderecek gibi… Evlatlarım, tanrıların bana uygun gördüğü sonun zamanı geldi çattı ve dönüşü yok… Öleceğimi tanrılar söylüyor ve gönderdikleri işaretler sahte değil… Durmadan çakan şimşekler ve yenilmez bir elin gönderdiği ateş okları." (Sophokles, 2018: 58-61)

"İnsan için ölümün bilinen tek yanı vardır: Ölüm, kesin bir bitiş, kesin bir yok oluştur. İnsanın kesin bir yok oluşu olan ölüm karşısında mitos devreye girer. Yaşam ve ölüm, yani var olma ve yok olma zıtlığında mitos insana üçüncü bir olanağı sunarak bu büyük korkuyu hafifletir: öte dünyada yaşamak. Bundan sonra değişik törenler, adetler, uygulamalar, davranışlar üretilir" (Erdemli, 2017: 73; Malinowski, 2002: 36-43). Atina kralı Theseus da kehanetlere inanır ve Oidipus'a, tanrılarca kutsanmış bu yaşlı adama ne yapması gerektiğini sorar. Oidipus başına gelecekleri söyler, ölümü sonrasında neler yapılma(ma)sı gerektiğini anlatır, canını teslim ettiği gizli alanı kutsar, kutsanan mekân böylece birer hatırlatma imgesine dönüşerek toplumun mitik belleğine tamgalanır, sonrasında dua eder, vedalaşır:

> "Oidipus: Öleceğimi tanrılar söylüyor ve gönderdikleri işaretler sahte değil… Mezarımın yerini hiçbir zaman kimseye söylemeyeceksin ve ölü bedenim o zaman komşularının kargı ve kalkanlarından fazla güç verecek sana. Söylenmesi yasak bazı kutsal şeyleri de oraya varınca kendin öğrenirsin… Sırları sadece sen bilmelisin. Hayatının sonuna geldiğinde halefine anlatırsın ve her kral kendinden sonrakine aktarır. Öyle yaparsan Thebaililer hiçbir zaman ele geçiremeyecek ülkeni… İlerleyin, elimden tutmanıza gerek yok, bırakın da kendim bulayım kaderimin gömülmemi uygun gördüğü kutsal mezarı… Beni konuk eden sevgili dostum; sen, ülken ve halkın hep mutlu olursunuz dilerim ve mutluluk içinde yaşarken beni de hatırlarsınız ölümden sonra" (Sophokles, 2018: 61).

Koro Oidipus'un kutsandığına ikna olmuştur; onu kutsal olan tarafa, öte dünyaya uğurlamak, affedilmesini sağlamak için tanrı(lar)a seslenir, yalvarır. Dönemin öte dünya inancına, o dünyanın mitik varlıklarına yönelik birçok bilgiyi de böylece vermiş olur:

> "Koro: Görünmez tanrıçayı ve ölülerin kralı seni, evet seni Hades saygıyla tapınarak onurlandırmama iznim varsa eğer, yalvarırım, hatırım için bu yabancı zahmet ve acıyla inmesin her şeyi gizleyen ölülerin topraklarıyla Styks'in sarayına (*Oeanos ile Tethys'in kızı, korkunç görünümlü yeraltı tanrıçası. Arkadia'nın bugün Mavroneri adıyla bilinen Styks bölgesinde akan bir pınarın soğuk ve koyu renkli sularının yeraltına akarak Hades'in ülkesinde yeraltı nehri oluşturduğuna inanılıyordu. Bu pınarın suyuna giren insanlar ölümsüz oluyordu. Akhilleus'un annesi Thetis oğlunu ölümsüz yapmak için bu pınarın suyuna daldırmıştı.*) Haksız yere bunca cefa çekti … Ey siz yeraltı tanrıçaları ve rivayete göre ölüler kervanının önünden geçtiği Hades'in kapısını bekleyerek gelene geçene havlayan, yenilgi yüzü görmemiş canavar! (*Kerberos; yeraltı dünyasının kapısını bekleyen üç başlı ve kuyruğu bir ejderha başıyla biten dev köpek.*) Yalvarırım sana Tartaros ve Gaia'nın oğlu çekilip yolu aç da engellemeden geçsin ölülerin ülkesine inen yabancı dostumuz. Sana sesleniyorum ebedi uykuların efendisi." (Sophokles 2018: 62-63/81)

Mitoloji *ilkel inanç sistemleri*yle bağlantılı/ilişkili bazı unsurları bünyesinde taşır. "Dinler tarihinde, Kutsal'ın ve onun kökeni hakkındaki düşüncelerin ortaya çıkması dört merhalede ele alınır: animizm (ruhçuluk), natürizm (doğacılık), totemizm, vahiy dönemi" (Bayat, 2007: 55). Durkheim "bütün canlı âlemi *kutsal* ve *profan* (din dışı) olmak üzere ikiye ayırır. Profan olanların (kutsal âlemin dışında kalanların) kutsal/kutsanmış olanlara yaklaşması yasaktır. Profan olan insan da Tanrı'ya yaklaşmak için

arınmalıdır. Yaklaşmanın bir diğer şartı insanın dahili ve harici âlemini temizlemesidir; ki bu da kutsallaşmadır. Kutsal olana/varlığa ancak kutsallaşarak yaklaşılır" (Bayat, 2007: 55-56). Haberci Oidipus'un ölüm haberini ulaştırır. Oidipus artık bu dünyadan temelli ayrılmıştır. Koro ölümün nasıl olduğunu merak eder: "Koro: *Nasıl öldü? Kutsanmış ve acısız mıydı zavallının ölümü?*" (Sophokles, 2018: 63). Bu sorunun cevabı onun diğer âlemde nasıl karşılandığıyla ilgili bir yığın bilgiyi de verecektir. Semboller, bilinmeyen (şeyler) hakkında bilgi almanın yöntemlerinden biridir; bilimsel bilgiyle bilinmeyenin insanın tahayyüllerinde çıkarsama ve yorumlamalarla yeniden kurulması durumu, mitlerin ortaya çıkışında etken bir formül olarak kullanılır. Haberci uzun uzadıya cevap verecektir. Olay anında kendisinden, kral Theseus'tan ve Oidipus'un kızlarından başka şahit yoktur. Onların anlatacakları bilgiler karşısında muhatapların iki seçeneği vardır: inanmak ya da inanmamak. İnanç gerçekleştiği andan itibaren söz konusu olağanüstülükler artık mitik literatüre girmiş demektir:

> "Haberci: Toprağın derinliklerine, bronz basamaklarla inilen şelalelilerin eşiğine vardığında, Theseus ile Peirithous'un ezeli dostluk yeminlerinin (*Teselya kralı Peirithous ile Theseus, Zeus'un kızlarından biriyle evlenme konusunda birbirlerine yardım etmeye ant içmişti. Peirithous arkadaşının güzel Helene'yi kaçırmasına yardım etti, Theseus da karşılığında yeraltı dünyasının tanrıçası Persephone'nin kaçırılmasına yardım etmeye çalıştı. Ancak Hades iki arkadaşı yakalayıp hapsetti. Herakles daha sonra Theseus'u Hades'ten kurtardı, ancak Peirithous'u kurtarmaya çalışırken büyük bir yer sarsıntısı oldu ve Peirithous sonsuza kadar yeraltında mahsur kaldı*) kazınmış olduğu kraterin yakınındaki dar sokaklardan birinin başında durdu. Thorikios kayası (*kelimenin bir harfi farklı okunduğunda kutsal sunak bölgesinin 'sınır taşı' olduğu çıkarımı yapılabilir.*), yaşlı ahlat ağacı ve taş mezarın arasına oturup kirli giysileri çıkardı. Kızlarını çağırıp, ibadet etmek ve yıkanmak için su getirmelerini söyledi. Onlar da yeşil yamaçlı Demeter tepesine çıkarak istediği suyu getirdiler. Geleneğin buyurduğu gibi babalarını yıkayıp ona yeni giysiler giydirdiler. Her şey istediği gibi olduktan, her bakımdan memnun kaldıktan sonra yeraltından tanrının gürlemesi duyuldu. Kızlar dehşete kapıldı, diz çökerek babaları için dövünmeye, yürek paralayıcı ağıtlar okumaya başladılar. Yaşlı adam acıklı ağıtları duyunca kızlarını kucakladı … Birbirlerine sarılarak gözyaşlarına boğulup uzun uzun ağladılar. Yaktıkları ağıt sona erince, hıçkırıklardan sesleri çıkmaz oldu ve bir sessizlik sardı etrafı. Birden Oidipus'u çağıran bir ses duyuldu, korkudan tüylerimiz diken diken oldu. Bir tanrıydı duyduğumuz (*Tanrı Hermes'in birçok sorumluluğunun yanında ölülerin ruhlarını Hades'e götürmek de vardı.*) ve birkaç kez şöyle seslendi: 'Oidipus, Oidipus geç kalıyoruz. Neden oyalanıyorsun?' Yaşlı adam tanrısal sesi duyunca Theseus'u çağırdı, sözler aldı, kızlarına gitmelerini söyledi: 'Görmemeniz gerekenleri görmemeli, duymamanız gerekenleri duymamalısınız. Gidin hemen olacakları izlemek için sadece Theseus kalsın.'… Biraz uzaklaştıktan sonra dönüp arkamıza baktık, ama Oidipus hiçbir yerde görünmüyordu. Sadece kral, dayanılması zor bir şeye bakmak zorunda kalmış gibi, ellerini kaldırmış gözlerini kapatıyordu. Az sonra diz çöktüğünü gördük, ellerini açarak aynı anda toprağa ve tanrıların dağı Olimpos'a dua etti … Ne denizde kopan bir fırtına ne de tanrının alevler saçan yıldırımıydı canını alan. Ya tanrılar birilerini gönderip aldırdı ya da Hades'in acımasız karanlığı şefkatle açılarak içine çekti onu. İnleyerek,

acıyla kıvranarak değil, diğer ölümlülerden farklı, başı dimdik geçti karşı tarafa" (Sophokles, 2018: 64-66/81).

Tüm bu olanlardan sonra Antigone ve İsmene üzüntülerini ve kaygılarını dile getiren birtakım sözler söylerler. Bunların bazıları babaları bazıları ise kendileri ile ilgilidir. Theseus sözüne sadıktır, kutsal alana kimseyi yaklaştırmayacaktır: "Theseus: *Babanız tembih etmişti kızlar. Yattığı kutsal mezara kimsenin yaklaşmamasını, yakınlarında insan sesinin duyulmamasını istemişti. Dediklerini yaparsam eğer acılar hiç uğramayacakmış ülkeme. Tanrısal iradenin önünde söz verdim ve sözüm yeminlerin koruyucusu Zeus'un himayesi altında*" (Sophokles, 2018: 70). Antigone Thebai'ye dönmeyi ister, böylelikle belki de erkek kardeşlerinin ölümlerini engelleyebileceklerini düşünür. Theseus bu arzuyu yerine getireceğini söyler. Koro iki kızın kaygılanmamaları gerektiğini belirterek metni sonlandırır.

Sonuç

Çok az Yunan tragedyasında *Oidipus Kolonos'ta*'da olduğu kadar tanrı(lar) tanıtımında ve mitik atıflarda bulunulmuş, kehanet unsurlarına bu denli değinilmiştir. Sophokles bu eserde Yunan mitinin tüm tanrı, tanrıça ve yaratıklarını sahneye indirmemiştir; ancak onları kahramanların ruhuna işlemiş, oyuncuların dillerine ve inançlarına yerleştirmiş, özellikle koronun söylemlerine bu tasarım/tasavvurları ekleyerek Homerosvari bir işe girişmiştir. Sahnedeki savaş tanrıların kutsiyetini anlatmak, hatırlatmak, kanıtlamak içindir. Metnin tahlilinde yüzey yapısından derin yapısına doğru daha derinlere inildiğinde elbette başka sonuçlara da ulaşılır.

Oidipus Kolonos'ta'da mit ile tabiat, beden, ruh birlikteliği söz konusudur. Oidipus'un körlüğü ona görünen değil görünmeyen âlemin kapılarını aralamış, mitik dünya bu görünmezlik/bilinmezlikte farklı dikkat çekici bir düzlemde ifade edilmiştir. Antigone'nin bir kadın kahraman olarak maddi unsurları görmesi, Oidipus'un bir erkek kahraman olarak manevi âlemi duyumsaması tesadüfi değil, aksine oldukça bilinçli bir şekilde metne yerleştirilmiş gibidir. Tanrısallık ve kutsallık burada eril bir düzlemde ele alınmıştır; öyle ki metnin sonunda Oidipus ile tanrı(lar) arasında gerçekleşen olaylardan (Oidipus'un kurgusal ironinin neticesinde hem kızları hem de kız kardeşleri olan) Antigone ve İsmene uzak tutulur, olağanüstülüklere şahitlik etmeleri pek istenmez.

Oidipus Kolonos'ta'da dekor tasvirinde de mitik bir yaklaşım göze çarpar. Athena'nın sembolü zeytin ağaçları, Apollon'un sembolü defne ağaçları, Aphrodite'in sembolü mersin ağacı, kutsal koruluk, kutsal çeşme/su… Burada durup vakit geçirmek -ya da daha doğru bir ifadeyle sahneyi burada kurmak- ve bu kutsal alanda tanrılarla iletişim kurup can vermek boşuna değildir.

Oidipus'un kehanetlerden haberdar olması, bunların ona malum olması, olacakları önceden bilmesi ya da sezmesi yine bir mitik anlayışın yansımasıdır. Oidipus'un tanınırlığı ve tanrısallık-kutsallık ilkesi burada bir

diğer mitik unsurdur. Oidipus'un lanetli bir statüden kutsallık evresine yükselişinde söz konusu tanınırlık ilkesi önemli bir çatışma unsuru olarak kullanılmıştır.

Metindeki önemli bir diğer mitik uygulama Oidipus'un ölmeden önce tanrının/tanrıların isteği üzerine yaptığı "arınma töreni"dir. Burada kutsal su, yiyecekler, tekrar edilen rakamlar, büyülü sözler, müzik, gizlilik üzerinden gerçekleştirilmiş bir tören vardır. Koro (yani halk) tüm bu ritüele şahitlik eder; Oidipus'un yükselişini/arınmasını onar, törenlere bizzat katılır.

Oidipus tragedyada his, öngörü, otorite, kelam, tecrübe, bilgelik, bilicilik ve kehanetlerle konuşur. Tanrı(lar)ın Oidipus'un ölümü esnasında kurdukları temas önemlidir. Bu temas ya doğrudan ya da dolaylı olarak (işaretler, sesler, belirtiler yoluyla) gerçekleştirilir. Dolaylı iletişim ve anlamlandırmalarda doğanın eylemlerinin yorumlanması üzerinden metne yerleştirilmiş bir sahne dikkat çekicidir: Bu Oidipus'un ölüm anında vuku bulan gök gürültüsüdür. Çeşitli metaryal kullanımı ve sahne teknikleriyle tiyatroya yerleştirilen gökgürültüsü/şimşek, Yunan panteonunda en üst mertebeye yerleştirilmiş bir tanrının -yani Zeus'un- işareti olarak yorumlanır. Artık Oidipus tanrısal işaretlerle yeni bir kimliğe bürünmüş, bizzat en üsttekinin muhatabı olmuştur. Tüm bu olanlar, mitik olay ve işaretlerin bütününün yorumlanması neticesinde koro, Oidipus'un affedildiğine, kutsandığına, arındığına inanır. Yorumlama ve çıkarım tekrardan devrededir. Mitik olanın gerçek kabul edilmesi için ortada iki seçenekten birinin tercih edilmesi gerekir: inanmak ya da inanmamak. Kurgu her ikisini de reddetmez; artık ipler dramatik temsile (mimesis) şahitlik eden, arınan (katharsis), uyarılan seyircinin elindedir.

KAYNAKÇA

Akgül, T. Y. (2014). Bir ideoloji taşıyıcısı olarak mit ve tragedya. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 1-16.

Aksoy, B. (2023). *Etimoloji ışığında kelimelerin dünyasında gezintiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arendt, H. (2000). *İnsanlık durumu*. (çev.: B. S. Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (2017). *Poetika şiir sanatı üzerine*. (çev.: A. Çokana – Ö. Aygün), İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Bayat, F. (2007). *Mitolojiye giriş.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bly, R. (2024). *Demir John erkekler üzerine bir kitap.* (çev.: D. T. Sarıkaya), İstanbul: Kolektif Kitap.

Bonnard, A. (2011). *Antik Yunan uygarlığı-I İlyada'dan Porthenon'a*. (çev.: K. Kurtgözü), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Bonnard, A. (2012). *Antik Yunan uygarlığı-II Antigone'den Sokrates'e*. (çev.: K. Kurtgözü), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Bonnard, A. (2013). *Antik Yunan uygarlığı-III Euripides'ten İskenderiye'ye*. (çev.: K. Kurtgözü), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Eagleton, T. (2021). *Trajedi*. (çev.: C. Alpan), İstanbul: Tellekt Yayınları.

Ergener, R. (2022). *Anadolu'nun kültürel kökleri.* İstanbul: Maya Kitap.

Erdemli, A. (2017). *Mitostan felsefeye*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Friedell, E. (2011). *Antik Yunan'ın kültür tarihi*. (çev.: N. Açа), İstanbul: Dost Kitabevi.

Girard, R. (2024). *Günah keçisi.* (çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Alfa Yayınları.

Hamilton, E. (2016). *Mitologia*. (çev.: Ü. Tamer), İstanbul: Varlık Yayınları.

Hesiodos (2019). *Theogonia işler ve günler*. (çev.: A. Erhat-S. Eyüboğlu), İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Malinowski, B. (2002). *Büyü bilim ve din*. (çev.: S. Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

March, J. (2018). *Klasik mitler*. (çev.: S. Lim), İstanbul: İletişim Yayınları.

Nutku, Ö. (2011). *Dünya tiyatrosu tarihi-I*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Paglia, C. (2004). *Cinsel kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş*. (çev.: A. Hazaryan- F. Demirci), İstanbul: Epos Yayınları.

Popper, K. R. (2017). *Açık toplum ve düşmanları*. (çev.: M. Tuncay), İstanbul: Liberte Yayınları.

Rosenberg, D. (2017). *Dünya mitolojisi büyük destan ve söylenceler antolojisi*. (çev.: K. Akten vd.), İstanbul: İmge Kitabevi.

Solomon, R. C. - Higgins, K. M. (2022). *Felsefenin kısa tarihi.* (çev.: M. Topal), İstanbul: İletişim Yayınları.

Sophokles (2018). *Oidipus Kolonos'ta*. (çev.: A. Çokona), İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Suzman, J. (2022). *Çalışma taş devrinden robot çağına zamanımızı nasıl harcadığımızın tarihi*. (çev.: S. Uzun), İstanbul: Kolektif Kitap.

Şener, S. (2011). *İnsanı geçitlerde sınayan sanat dram sanatı.* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Vernant, J. P. - Pierre, V. N (2012). *Eski Yunan'da mit ve trajedi*. (çev.: S. Tomgüç), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Wilson, E. (2019). *Cultural history of tragedy, in antiquity*. V. I, Bloomsbury: Bloomsbury.

Extendet Summary

In the transition from oral cultures to written representations, epic narratives and mythical beliefs assumed effective functions in tragedies. Another aspect of this transition process, which started with Plato's approach, is the period of questioning, where the education of individuals and the site was taken from poets to philosophers, and wisdom, science and philosophy came to the fore. In this period, the texts in which the mythical conceptions were abandoned and the scientific understanding was adopted became the center. In this process, tragedies take place on the other side of the water, which divides the perception of this literature into two with their aesthetic, poetic and mythical features; It protects the legacy of Homer and Hesiod, the mythical folk narratives of unknown origin and circulating from language to language. It is noticed that the ancient Greek tragedies, which have not lost their value even today, are literary works created with "modern" designs in an unbelievable way, in which the elements associated with the transition to settled life and even democratization in the context of nature-culture conflict are intensely included. In addition to these modern structures, tragedies are a reflection of primitive beliefs and acceptances and dramatic representations of archaic beliefs with their references to myths. It is understood that one of

the best examples of this - perhaps among all Greek tragedies - is the tragedy of Oedipus at Colonus. Few Ancient Greek tragedies refer to mythical gods and the forms of belief shaped by them as much as this work. It can be said that mythical belief is reconsidered, sanctified and coded into social memory in a different form through tragedies. In general, when it is accepted that plays have the characteristics of analogy, reflection and representation, it can be thought that life itself is performed or exhibited on the theater stage. In the context of interpretations in psychoanalysis, the choirmaster or choir corresponds to the superego (society) on the stage, while the dramatist actors who perform their roles on the stage represent the ego (self or me). The fictional text that is staged corresponds to the id (subconscious), which is created with great effort and threatens the culture that represents the order. The oracles, which are frequently encountered in the texts, are in the position of the messengers who foretold the destiny of the human being who cannot see the future. Despite the fact that the seers who foretold this revelation conveyed, pointed to and emphasized divine information, Heroes who make the tragic mistake (people born with a mortal destiny) don't hesitate to do what they know. This tendency is a requirement of tragic fiction. In Greek tragedies, many other issues are openly discussed at the level of god-human-audience. It cannot be assumed that the head of the choir and the choir (people) were placed on the theater stage where democratization, progress, authority and management, wisdom and virtue were discussed by chance. The choir and the head of the choir, who are the protectors of the mythical memory as well as many of their features, are witnesses, intruders, warnings, observers and sometimes even guides. In the research, some analyzes will be carried out on the tragedy of Sophocles named Oedipus at Colonus; more specifically, the mythical elements and symbols that are the source of this tragedy or that are referred to, reminded and pointed out in the tragedies will be examined in detail by quoting from the text in question. As a result, it will be understood that the mythical residues that are frequently used in the tragic texts are reminded especially by the head of the choir and the choir, who represent the people and the superego, and that the tragedies of Sophocles are representations constructed as a continuation of the residues of oral cultural creations.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1608473
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt:18, Sayı:51, 1510-1527.

Araştırma Makalesi *Research*

BİR ETNİK KİMLİĞİ SOSYAL ALANDA TİPLEŞTİRMEK: TEREKEME ÖRNEĞİ

♦

TYPING AN ETHNIC IDENTITY IN THE SOCIAL SPHERE: THE CASE OF THE TEREKEME

Samet ÜNLÜ*

ÖZ: Bu araştırma, Terekeme kimliği üzerinden sosyal tipleştirmenin etnik kimlik üzerindeki etkilerini incelemektedir. Tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamda ele alınan Terekeme kimliği, toplumsal algıların ve tipleştirme süreçlerinin dinamiklerini anlamak için zengin bir örnek sunmaktadır. Araştırmada, dil, medya ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden tipleştirmenin nasıl işlediği ve bu süreçlerin Terekemelerin toplumsal kabulü, dışlanma ve önyargılar üzerindeki etkileri analiz edilmiştir. Bulgular, Terekemelerin sıklıkla "dayanıklı," "çalışkan" ve "geleneklerine bağlı" gibi pozitif stereotiplerle tanımlandığını, bunun topluluğun aidiyet duygusunu güçlendirdiğini ancak bireysel farklılıklarını göz ardı eden homojen bir algı yarattığını göstermektedir. Aynı zamanda, "kapalı" veya "modernleşmeye dirençli" gibi negatif tipleştirmelerin, Terekemelerin toplumsal dışlanma ve sosyal fırsatlara erişiminde sınırlayıcı bir rol oynadığı görülmüştür. Araştırma, tipleştirmenin hem olumlu hem de olumsuz etkilerini değerlendirerek, Terekeme kimliğinin sosyal algısının yeniden üretilme biçimlerini ele almıştır. Ayrıca, Terekeme kimliğinin içselleştirilmesi ve dışsallaştırılması süreçleri analiz edilerek, bu kimliğin modern bağlamda nasıl yeniden inşa edildiği incelenmiştir. Son olarak, sosyal tipleştirmenin toplumsal eşitsizliklere katkısını anlamak için daha fazla araştırmanın gerekliliği vurgulanmıştır. Bu araştırma, etnik kimlik, toplumsal algılar ve tipleştirme süreçlerinin sosyal dinamiklerini derinlemesine ele alarak, sosyoloji literatürüne önemli bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnik Kimlik, Kimlik, Sosyal Tipleştirme, Stereotip, Terekeme

ABSTRACT: *This study examines the impact of social typification on ethnic identity through the example of the Terekeme community. Analyzed within historical, cultural, and social contexts, the Terekeme identity offers a rich case for understanding the dynamics of social perceptions and typification processes. The research explores how typification operates through language, media, and everyday practices and its effects on the Terekeme community's social acceptance, exclusion, and prejudice. The findings reveal that the Terekeme are frequently characterized by positive stereotypes such as "resilient," "hardworking," and "traditionally rooted," which strengthen their sense of belonging but create a homogenized perception that overlooks individual diversity. At the same time, negative stereotypes like "closed-off" or "resistant to modernization" play a restrictive role in the community's access to social opportunities and their inclusion in broader societal structures. The study evaluates the dual impact of typification, highlighting both its positive and negative dimensions, and examines how the social perception of Terekeme identity is continually reconstructed. Furthermore, the processes of internalization and externalization of the Terekeme identity are analyzed to explore how this identity is reshaped in modern contexts. Finally, the study emphasizes the need for further research to*

*Dr. Öğr. Üyesi- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Şarkışla Aşık Veysel Meslek Yüksekokulu Pazarlama ve Reklamcılık Bölümü/Sivas- samettunnlu@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9493-6173)

This article was checked by Turnitin.

better understand the role of social typification in perpetuating social inequalities. By deeply engaging with the dynamics of ethnic identity, social perceptions, and typification processes, this study contributes significantly to the sociological literature.

Keywords: *Ethnic Identity, Identity, Social Typification, Stereotypes, Terekeme*

Giriş

Etnik kimlikler, bireylerin kendilerini tanımlama ve toplumsal bağlamda bir yer edinme süreçlerinde vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Kimlik, bireyin kendisini ve ait olduğu topluluğu tanımladığı dinamik bir süreçtir. Bu süreç hem bireysel hem de toplumsal bağlamda belirli anlamlarla yüklenmekte ve bireylerin kendilerine, çevrelerine ve toplumlarına yönelik algılarını şekillendirmektedir. Ancak etnik kimlikler, bireylerin öznel tanımlamalarının ötesine geçerek, toplumsal alanda belirli tarihsel, kültürel ve sosyal süreçler tarafından temsil edilmektedir. Bu temsil biçimi de çoğu zaman tipleştirme ve stereotipleme mekanizmalarıyla şekillenmektedir. Tipleştirme, belirli bir grubun özelliklerinin genelleştirilmesi ve bu özellikler üzerinden grubun toplumda bir anlam ve yer bulması sürecini ifade etmektedir.

Tipleştirme, sosyolojik açıdan çok yönlü bir kavram olup, bireylerin ve grupların sosyal yapıda nasıl algılandığını ve tanımlandığını anlamak için önemli bir araçtır. Ancak bu süreç her zaman olumlu bir işlev görmeyebilmektedir. Toplumlar, tarihsel ve kültürel bağlamlarına bağlı olarak belirli grupları stereotipler üzerinden tanımlayabilir ve bu tanımlama, söz konusu grubun algılanışını basitleştirme, sınırlandırma ve hatta önyargılarla çerçeveleme riskini taşımaktadır. Tipleştirme, gruplar arası güç ilişkilerinde de önemli bir rol oynamakta, çünkü bu mekanizma, genellikle bir grubun diğerine üstünlüğünü veya hakimiyetini pekiştirme amacıyla kullanılabilmektedir. Bu bağlamda tipleştirme, sadece bir gruba dair algıları değil, aynı zamanda toplumsal yapıda o grubun yerini ve değerini de belirleyen bir araçtır.

Araştırmada tipleştirme kavramı, Terekeme etnik kimliği örneği üzerinden ele alınmaktadır. Terekemeler, Kafkasya kökenli bir Türk halkı olarak, tarihsel süreç boyunca farklı coğrafyalarda göç, kültürel etkileşim ve sosyo-politik dönüşümler yaşamış bir topluluktur. Bu bağlamda Terekeme kimliği, yalnızca bir etnik grubu ifade etmekle kalmayıp, tarihsel ve kültürel bağlamda birçok anlam katmanını da içinde barındırmaktadır. Ancak, bu kimliğin toplumsal alandaki temsili, zamanla belirli tipleştirme kalıpları üzerinden şekillenmekte ve bu durum, Terekeme kimliğinin algılanışı üzerinde derin bir etki yaratmıştır.

Tipleştirme, Terekeme kimliğinin toplumsal alanda tanımlanmasında hem olumlu hem de olumsuz etkiler doğurmuştur. Pozitif anlamda, Terekemelerle ilişkilendirilen "çalışkanlık", "misafirperverlik" veya "dayanıklılık" gibi özelliklerin, bu topluluğun toplumsal kabulünü

artırabilmesi olasıdır. Ancak, tipleştirmenin olumsuz yanları da vardır; örneğin, Terekemeler hakkında üretilen "sert mizaç", "geleneklere aşırı bağlılık" veya "kendi içine kapalı olma" gibi stereotipler, bu topluluğun toplumda belirli bir kalıba sıkıştırılmasına ve dışlanma riskine neden olabilir. Dahası, bu tür tipleştirmeler, sadece dışsal algılarla sınırlı kalmayıp, Terekeme topluluğunun kendi kimlik algısını ve özsaygısını da etkileyebilir. Toplumda sıkça tekrar edilen bu kalıplar, bireylerin ve toplulukların kendilerini nasıl gördüklerini, kendilerini ifade etme biçimlerini ve toplumsal ilişkilerde nasıl bir pozisyon aldıklarını doğrudan etkileyebilmektedir.

Bu bağlamda, Terekeme kimliğinin tarihsel, kültürel ve sosyal boyutlarıyla birlikte tipleştirme mekanizmaları çerçevesinde ele alınması önemlidir. Bu araştırma, Terekeme kimliğinin sosyal alandaki algılarını ve bu algıların toplumsal ilişkiler üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Terekemelerle ilişkilendirilen stereotipler ve tipleştirme süreçleri, bu topluluğun kimlik inşası, aidiyet hissi ve toplumsal ilişkilerdeki konumunu anlamak için önemli bir zemin sunmaktadır. Araştırma, tipleştirmenin Terekeme topluluğunun toplumsal temsili üzerindeki etkilerini anlamaya çalışırken, aynı zamanda bu süreçlerin daha geniş sosyolojik dinamiklerde nasıl işlediğine dair bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

Tipleştirmenin sadece bir genelleme aracı değil, aynı zamanda toplumsal güç ilişkilerini yansıtan ve yeniden üreten bir mekanizma olduğu gerçeği, bu araştırmanın merkezinde yer almaktadır. Terekeme örneği üzerinden yapılan bu analiz, yalnızca bir etnik grubun sosyal alandaki temsiline dair bir perspektif sunmakla kalmamakta, aynı zamanda etnik kimliklerin sosyal alandaki temsil ve algı süreçlerini anlamak için daha genel bir model ortaya koymaktadır. Bu bağlamda araştırma, etnik kimlik, tipleştirme, toplumsal önyargılar ve dışlanma arasındaki ilişkileri anlamak için sosyolojik literatüre önemli bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Tipleştirme mekanizmalarının sosyolojik analizi, Terekeme kimliği gibi belirli bir grubun tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl algılandığını anlamak için bir araç olmanın yanı sıra aynı zamanda etnik kimliklerin toplumsal bağlamda nasıl yeniden üretildiğini ve dönüştüğünü kavramak için bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda araştırma, Terekeme topluluğunun özgün deneyimlerini ele almakla sınırlı kalmamakta, tipleştirmenin genel sosyolojik etkilerine dair daha geniş bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Terekeme kimliğinin sosyal alanda tipleştirilmesini ve tipleştirmenin etnik kimlik üzerindeki etkilerini anlamak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Araştırmada, yalnızca literatür taraması yöntemi kullanılarak veriler toplanmakta ve analiz edilmektedir. Literatür taraması, bu araştırmanın teorik temelini oluşturmakta, Terekeme kimliği ve sosyal

tipleştirme süreçlerini ele alan önceki çalışmalardan elde edilen bilgilerin derinlemesine incelenmesini sağlamaktadır.

Literatür taraması kapsamında, Terekeme kimliği, sosyal tipleştirme, etnik kimlik, stereotipler ve toplumsal algılar gibi konular üzerine yazılmış akademik makaleler, kitaplar, raporlar ve diğer akademik kaynaklar incelenmiştir. Araştırmada, Barth'ın (2001) etnisite ve sınırlara ilişkin yaklaşımı, Bourdieu'nün (2021) habitus kavramı, Goffman'ın (2016) dramaturjik yaklaşımı ve Lippmann'ın (1922) stereotip teorisi gibi sosyolojik kuramlar temel alınmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, Terekeme kimliğinin tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamlarda nasıl şekillendiğini ve sosyal tipleştirmenin bu kimlik üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik bir rehber olarak kullanılmaktadır.

Kaynakların seçimi sırasında hem ulusal hem de uluslararası literatüre ağırlık verilmiş, Terekemelerle ilgili yapılmış çalışmalara öncelik tanınmıştır. Ayrıca, sosyal tipleştirme ve stereotipler gibi genel sosyolojik kavramlar üzerine yazılmış teorik çalışmalardan yararlanılmıştır. Literatür taramasında, akademik veri tabanları, dijital kütüphaneler ve açık erişimli akademik platformlardan faydalanılmıştır. Bu süreçte, Terekeme kimliği ile ilgili sosyal ve kültürel algıları ele alan çalışmalar sistematik bir şekilde analiz edilmiştir.

Terekeme kimliğinin sosyal tipleştirme bağlamında nasıl algılandığını, bu algıların etnik kimlik üzerindeki etkilerini ve toplumsal ilişkilerde nasıl bir rol oynadığını anlamak amacıyla, literatürde yer alan bulgular sosyal tipleştirme, aidiyet, dışlanma ve önyargılar gibi ana temalar etrafında incelenmiştir. Bu temalar, literatürdeki ortak eğilimleri ve farklı yaklaşımları anlamaya yönelik olarak analiz edilmiştir. Bu yöntem, Terekeme kimliğinin sosyal tipleştirme süreçlerindeki yerini ve toplumsal algılar üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik güçlü bir altyapı oluşturmuştur.

Kimlik ve Etnisite Üzerine Teorik Yaklaşımlar

Kimlik ve etnisite, bireylerin ve grupların toplumsal yaşamda kendilerini tanımlama ve konumlandırma süreçlerinde önemli bir yer tutan kavramlardır. Kimlik, bireyin kendisini anlamlandırma, topluma aidiyet hissi geliştirme ve kendisini başkalarından farklılaştırma süreci olarak ele alınmaktadır. Bauman (2017: 20), "kişinin zamanla kimliğin alınyazısı olmadığının, ömür boyu garanti sağlamadığının, fazlasıyla müzakereye açık ve vazgeçilebilir şeyler olduğunun farkına vardığını ve kendi kararlarının, attığı adımların, eyleme biçiminin ve tüm bunları sabitleyecek kararlılığın kimlik için hayati faktörler olduğunu" vurgulamaktadır. Sosyolojide bu kavram, toplumsal ilişkilerin, güç dinamiklerinin ve kültürel etkileşimlerin anlaşılmasında anahtar bir role sahiptir.

Kimlik, sadece "ben kimim?" veya "biz kimiz?" sorularına verilen cevabın tamamı değildir, aynı zamanda "o kimdir?" veya "onlar kimlerdir?" sorularına verilen cevapları da içermektedir. Nitekim kimliğimiz, yalnızca

bizim verdiğimiz cevaplarla değil, çevremizin bize dair kurduğu cevaplarla da şekillenmektedir (Zijderveld, 2007: 132). Kimliği toplumsal bir unsur haline getiren en önemli noktalardan birisi toplumun bizleri tanımlama biçimleridir. Bu noktada etnisite, kimliğin çok katmanlı doğası içinde özel bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. Bireyler farklı sosyal, kültürel, mesleki veya dini kimliklere sahip olabilmekle birlikte, etnik kimlik bu kimlik çeşitliliği içinde özellikle köken, kültür ve aidiyet vurgusuyla öne çıkmaktadır (Eriksen, 2010). Dolayısıyla kimlik ve etnisite arasındaki ilişki, kimliğin alt türlerinden biri olan etnisitenin, bireylerin hem öz tanımlarını hem de dışsal atıflarla şekillenen konumlarını belirlemesinde görülmektedir.

Etnisite, bir grubun ortak kültürel, dilsel, dini veya tarihsel özellikleri temelinde oluşturduğu kolektif bir kimlik biçimi olarak tanımlanmaktadır. Eski Yunancada "halk" anlamına gelen *enthos* sözcüğünden türetilen etnisite, atalara ait ortak mirasla karakterize edilen bir topluluktan geldiğine inanan kimseleri ifade etmektedir. Bu haliyle ortak kökenden, akrabalıktan kaynaklanan kültürel birliğe uygun düşmektedir. Buradaki köken vurgusu biyolojik olmaktan ziyade sosyolojiktir (Kurubaş, 2008). Etnisite üzerine yapılan ilk teorik çalışmalar, grupların kültürel içeriklerini tanımlamaya odaklanırken, zamanla bu yaklaşım, etnik kimliklerin sosyal bağlamda nasıl inşa edildiği ve yeniden üretildiği üzerinde yoğunlaşmıştır.

Smith'e (2003) göre, etnik kimlikler, mitler, kolektif hafıza, semboller ve ortak değerler etrafında şekillenmektedir. Bu yaklaşım, etnik kimliklerin sadece sosyal etkileşimlerin bir ürünü değil, aynı zamanda tarihsel mirasların ve kültürel pratiklerin sonucu olduğunu savunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde, ulusal kimlik inşası bağlamında farklı etnik grupların kendilerini nasıl yeniden tanımlamak zorunda kaldığı, Smith'in (2003) perspektifiyle analiz edilebilir. Örneğin, Türk, Kürt, Laz veya Terekeme gibi farklı etnik gruplar, bu tarihsel dönüşümde kimliklerini yeniden şekillendirmiş ve ulusal kimliğin bir parçası olma çabası içine girmiştir.

Modernist ve postmodernist teoriler, kimlik ve etnisite tartışmalarına farklı bakış açıları sunmaktadır. Modernist yaklaşımlar, kimlikleri sabit ve homojen yapılar olarak ele alırken, postmodernist yaklaşımlar, kimliklerin çok katmanlı, değişken ve sürekli olarak müzakere edilen yapılar olduğunu vurgulamaktadır. Hall (2003), kimliklerin tarihsel ve kültürel bağlamlarda sürekli yeniden inşa edilen süreçler olduğunu ifade etmektedir. Hall'a (2003) göre, küreselleşme, modernleşme ve göç gibi faktörler, kimliklerin dönüşümünü hızlandırmakta ve kimlik inşasını daha karmaşık bir hale getirmektedir. Türkiye gibi küreselleşme ile yerel değerlerin iç içe geçtiği toplumlarda, etnik kimliklerin bu süreçlerden nasıl etkilendiği postmodernist teorilerle açıklanabilir. Örneğin, kentleşme ve göç süreçleri, etnik grupların geleneksel kimliklerini modern toplumsal bağlamlarda yeniden tanımlamasını zorunlu kılmaktadır.

Sosyal kimlik teorisi (Social Identity Theory), özellikle sosyal psikoloji disiplininde geliştirilmiş olmakla birlikte, sosyolojik analizlerde de sıkça başvurulan bir kuramsal çerçevedir. Tajfel tarafından 1970'li yıllarda ortaya konulmuş, daha sonra Turner ile sistematik hale getirilmiştir (Tajfel and Turner, 1979). Bu teori, bireylerin kendilerini yalnızca kişisel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda ait oldukları gruplar aracılığıyla tanımladıklarını ileri sürmektedir. Teorinin temel varsayımı, insanların sosyal dünyayı "iç grup" (ingroup) ve "dış grup" (outgroup) ayrımı üzerinden algıladıklarıdır.

Tajfel'in (1970) yaptığı deneysel çalışmalar (örneğin "minimal grup deneyleri"), insanların çok zayıf gerekçelerle dahi grup kimliği oluşturduklarını ve kendi gruplarını olumlu, diğer grupları ise olumsuz değerlendirme eğiliminde olduklarını göstermiştir. Bu bulgular, önyargıların ve stereotiplerin oluşumunda grup aidiyetinin kritik rolünü ortaya koymuştur. Sosyal kimlik teorisine göre, bireyler kendilerine değer ve özgüven kazandırmak için ait oldukları grubu yüceltir, dış grupları ise küçümser veya olumsuz niteliklerle tanımlarlar. Türkiye bağlamında bu yaklaşım, etnik gruplar arasındaki algı farklılıklarını incelemek için işlevseldir. Örneğin, Terekeme veya Kürt topluluklarının, kendi kimliklerini iç grup aidiyeti üzerinden tanımlamaları ve diğer gruplarla ilişkilerini bu çerçevede kurmaları, sosyal kimlik teorisinin öne sürdüğü "iç grup–dış grup ayrımı"nı somutlaştıran örneklerdir. Bu durum, etnik gruplar arasındaki önyargıların, stereotiplerin ve toplumsal mesafenin nasıl üretildiğini anlamak için kuramsal bir temel sunmaktadır.

Çağdaş sosyoloji kuramcılarından Goffman'ın (2016) dramaturjik yaklaşımı, bireylerin sosyal etkileşimlerde belirli roller oynayarak kimliklerini sunduklarını ve bu sunumların toplumsal bağlama göre değiştiğini belirtmektedir. Goffman'a (2016) göre, bireyler, toplumsal ilişkilerde ön sahne ve arka sahne olarak adlandırılan alanlarda farklı kimlik sunumları sergilerler. Bu perspektif, bireylerin etnik kimliklerini toplumsal bağlamlarda nasıl ifade ettiklerini anlamak için önemli bir araçtır. Örneğin, bir Terekeme bireyin kültürel kimliğini aile içinde (arka sahne) ve iş yaşamında (ön sahne) farklı biçimlerde ifade etmesi, bu teori ile açıklanabilir.

Kimliğe ilişkin söylenebilecek en önemli noktalardan biri de Bourdieu'nun geliştirdiği habitus teorisidir. Bourdieu (2021) için habitus, kimliklerin toplumsal yapıların etkisiyle nasıl şekillendiğini ve bireylerin bu yapıların içinde nasıl davrandığını anlamak için önemli bir araçtır. Bourdieu'ya (2021) göre habitus, bireylerin düşünme ve davranma biçimlerini şekillendiren toplumsal yapılar tarafından oluşturulan bir düzenektir. Bu bağlamda, Türkiye'deki farklı etnik grupların tarihsel ve kültürel bağlamda geliştirdiği habitus, onların toplumsal ilişkilerdeki konumlarını belirlemede kritik bir rol oynamaktadır. Bu açıdan, Terekeme topluluğunun geleneksel habitusu, modern kentleşme süreçleriyle nasıl değiştiği veya yeniden üretildiği üzerinden analiz edilebilir.

Sosyal Tipleştirme ve Stereotiplerin Sosyolojik Analizi

Sosyal tipleştirme ve stereotipler, sosyolojide bireylerin ve toplumsal grupların algılanma ve temsil edilme biçimlerini anlamak için sıklıkla başvurulan kavramlardır. Tipleştirme, bir birey ya da grup hakkında genellemeler yapma ve bu genellemeler yoluyla onları belirli kategorilere yerleştirme sürecini ifade ederken, stereotipler bu genellemelerin kalıplaşmış ve sıklıkla basitleştirilmiş versiyonlarıdır (Lippmann, 1922).

Bir toplumsal tipi günlük yaşamın akışı içinde zihnimizdeki şemalarla eşleşen karakteristikleri sayesinde tanırız. Dolayısıyla toplumsal tip o topluma ait değer ve normlar zemininde tekrarlanarak birer kuruma dönüşmüş davranış örüntüleri inşa etmektedir. Belirli toplumsal rol ve statülerin gerçekleştirimine ek olarak toplumsal bir tip, ait olduğu sosyal evrenin niteliklerine özgü olarak genelleşip özelleşebilen karakteristikleri temsil edebilir. Bu haliyle toplumsal tipin hem sosyal bilimci açısından hem de toplumsal algılanışı bakımından stereotipten daha ayrıntılı, geniş ve zengin bir tanım alanında gezinen bir kavramsallaştırma olduğu söylenebilir (Bilgir, 2016: 47). Stereotipler, bireylerin dünyayı anlamlandırma çabasında bir işlev görse de aynı zamanda toplumsal önyargıların ve ayrımcılığın temelini oluşturmaktadır. Sosyal tipleştirme ise bireylerin ve grupların sosyal düzen içindeki yerlerini belirlemek için kullanılan daha geniş bir mekanizmayı ifade etmekte ve çoğu zaman stereotiplerin oluşumuna yol açmaktadır. Bu kavramların analizi, toplumsal yapılar ve güç ilişkileri bağlamında büyük önem taşımaktadır.

Tipleştirmeler ya da tipolojiler aracılığıyla düşünmek, basit anlamda herhangi bir durum, eylem, anlam, etkileşim, birey veya sosyallik için belirli kalıplar içinde düşünce/teori üretmek anlamı taşır. Zihinsel kalıplar aracılığıyla gerçeğe ilişkin bir çerçeve çizme, böylece genelleştirilebilir kurgular arama çabası sosyolojik teoride sıklıkla rastlanılan düşünme biçimleri arasındadır (Aydemir, 2016: 21).

Sosyal tipleştirmenin temel işlevlerinden biri, bireylerin ve grupların sosyal dünyayı anlamlandırmalarını kolaylaştırmaktır. Berger ve Luckmann (2018), sosyal gerçekliğin inşası bağlamında tipleştirmenin, bireylerin karmaşık toplumsal süreçleri basitleştirmelerine ve anlamlandırmalarına olanak sağladığını ifade eder. Ancak bu süreç, genellikle bireyler veya gruplar hakkında aşırı basitleştirilmiş ve indirgemeci genellemelerle sonuçlanmaktadır. Örneğin, etnik gruplar ya da cinsiyet kimlikleri hakkında oluşturulan tipleştirmeler, söz konusu grupların toplumsal temsillerini ve algılanma biçimlerini derinden etkilemektedir. Türkiye bağlamında, belirli etnik grupların bazı tipleştirme kategorilerine yerleştirilmesi, bu grupların toplumsal ilişkilerde nasıl algılandığını belirlemektedir (Kaya, 2022).

Sosyal tipleştirme ve stereotipler, sadece bireysel düzeyde değil, aynı zamanda toplumsal yapılar ve kurumsal mekanizmalar düzeyinde de etkili bir rol oynamaktadır. Özellikle medya, eğitim ve siyaset gibi alanlarda, belirli

gruplar hakkında üretilen stereotipler, bu grupların toplumsal algısını şekillendirmede kritik bir işlev görmektedir. Lippmann (1922), medyanın stereotiplerin oluşumundaki etkisini vurgulamakta ve bu süreçte medyanın, toplumsal gruplar hakkında yaygın ve basmakalıp fikirlerin üretilmesine katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Türkiye bağlamında da medya temsilleri, farklı etnik ve kültürel grupları çoğu zaman belirli kalıp yargılarla sunmaktadır. Bu temsillerde gruplar, örneğin "geleneksel değerlere bağlı" ya da "modernleşme süreçlerine mesafeli" olarak etiketlenebilmekte; böylece içsel çeşitlilikleri göz ardı edilerek homojen bir kategoriye indirgenmektedir. Bu tür genellemeler, tekil yaşam deneyimlerinin görünmezleşmesine yol açarken, aynı zamanda toplumsal önyargıların pekişmesine zemin hazırlamaktadır.

Sosyal tipleştirme ve stereotiplerin sosyolojik analizi, bireylerin ve grupların toplumsal algılanma ve temsil edilme biçimlerini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Tipleştirme, toplumsal düzenin sürdürülmesi için işlevsel bir araç olsa da genellikle bireylerin ve grupların indirgenmesine ve ayrımcılığa uğramasına yol açmaktadır. Stereotipler ise, önyargıların ve eşitsizliklerin temelini oluşturmaktadır.

Türkiye bağlamında bu durum çifte bir dinamiğe işaret etmektedir. Bir yandan farklı etnik gruplar, tarihsel süreçte kimliklerini yeniden şekillendirerek ulusal kimlik inşasına dâhil olmuşlardır; bu süreç onların toplumsal aidiyetlerini güçlendirmiştir. Ancak diğer yandan, toplumsal algılarda varlığını sürdüren tipleştirme ve stereotipler, söz konusu grupların eşit koşullarda temsil edilmesini kimi zaman engellemiştir. Dolayısıyla ulusal kimliğe katılım, toplumsal bütünleşmenin mutlak biçimde gerçekleştiği anlamına gelmemekte; aksine, bu katılım süreci eşitsizliklerin ve önyargıların farklı biçimlerde yeniden üretildiği bir zemin üzerinde ilerlemektedir. Bu çerçevede, çok kültürlü bir yapıya sahip olan Türkiye'de, sosyal tipleştirme ve stereotiplerin toplumsal eşitsizliklerin ve önyargıların oluşumundaki rolü daha ayrıntılı biçimde incelenmelidir.

Terekeme Kimliğinin Tarihsel ve Sosyal Boyutları

Terekeme kimliği, Kafkasya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada zengin bir tarihî ve kültürel geçmişe sahiptir. Kafkasya kökenli bu Türk topluluğu, tarih boyunca göçler, kültürel etkileşimler ve toplumsal dönüşümlerle şekillenmiş özgün bir kimliği temsil etmektedir. Terekemeler, Karapapak Türkleri olarak da bilinmekte ve bu isim, onların tarihsel kökenleri ile göçebelik ve yerleşik yaşam arasında kurdukları dengeyi yansıtmaktadır. Terekeme adının kökenine ilişkin çeşitli görüşler bulunmaktadır; bir görüşe göre bu terim, Arapça "taarruk" kelimesinden türetilmiştir ve göçebe yaşam tarzını ifade ederken, başka bir görüş, İslamiyet'in ilk yayıldığı dönemde Mekke'yi terk eden muhacirlerden türediğini savunmaktadır (Qasımova, 2017). Ayrıca, "Türkmen" kelimesinden türediği görüşü de yaygın kabul gören bir yaklaşımdır (Kemaloğlu, 2013). Türkmen sözcüğünden türediği düşünülen Terekeme

adının, Türkmen kelimesinin Arapça çokluk şekli olan Terakime ismi ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Terakime sözcüğünün ünlü uyumuna girerek bugünkü kullanımı olan Terekeme şeklini de aldığı düşünülebilir (Kemaloğlu, 2013).

Terekemelerin tarihî süreçte karşılaştıkları zorluklar, onların kimliklerini şekillendiren temel faktörlerden biri olmuştur. Özellikle 19. yüzyılda Kafkas-Rus savaşları sırasında gerçekleşen göçler, sadece demografik yapıyı değil, toplumsal hafızayı da derinden etkilemiştir. Bu zorluklar arasında zorunlu göç ve yerinden edilme**,** ekonomik uyum sorunları**,** yeni coğrafyalarda yerel halkla yaşanan kültürel etkileşim ve kimi zaman çatışmalar**,** ayrıca kimliği koruma ile ulusal yapıya entegre olma arasındaki gerilim sayılabilir. Osmanlı Devleti'nin Terekemeleri Doğu Anadolu ve Karadeniz gibi stratejik bölgelere yerleştirme politikası, onların yerel düzeyde yeni topluluklarla iç içe yaşamasına yol açmış, fakat aynı zamanda asimilasyon riskini artırmış ve kimliklerini koruma mücadelesini zorunlu kılmıştır (Şutanrıkulu, 2021).

Yerel düzeyde, Terekemeler kendilerini güçlü aile bağları, geleneksel ritüeller ve dayanışma ağları üzerinden yeniden üretmiş; yerel kimlikleri daha çok kültürel pratikler, folklorik unsurlar ve günlük yaşam biçimleriyle korunmuştur. Ulusal düzeyde ise, Cumhuriyet dönemiyle birlikte devletin vatandaşlık politikaları çerçevesinde Türk ulusal kimliğiyle bütünleşme sürecine girmişlerdir. Bu bütünleşme, eğitim kurumları, askerlik ve devlet dairelerinde görünürlük üzerinden gerçekleşmiş; böylece Terekemeler ulusal kimliğin bir parçası haline gelirken, yerel kimlikleri folklorik bir zenginlik olarak daha sınırlı alanlara sıkışmıştır.

Yerel ve ulusal kimlikler arasındaki bu farklılık, bir yandan "çifte aidiyet duygusunu doğurmuş, diğer yandan Terekemelerin ulusal kimlikle özdeşleşmesini kolaylaştırmıştır. Çünkü Türk kökenli bir topluluk olmaları, onların ulus-devlet kimliği ile çatışmadan bütünleşmelerine imkân tanımıştır. Buna karşılık, Türk kökenli olmayan Kürt topluluklarında da benzer bir ikili süreç gözlenmiştir: Kürtler de kendi yerel/kültürel kimliklerini korumaya çalışırken, ulusal kimlikle özdeşleşme konusunda farklı biçimlerde müzakere süreçleri yaşamışlardır. Dolayısıyla Terekemeler ve Kürtler, ulus-devlet kimliğiyle kurdukları ilişkide benzer bir ikili dinamik paylaşmaktadırlar: bir tarafta güçlü bir yerel/kültürel kimliği sürdürme çabası, diğer tarafta ulusal kimlik ile bütünleşme baskısı ve zorunluluğu. Ancak Terekemeler Türk kökenli olmaları nedeniyle bu süreci daha uyumlu ve düşük gerilimle yaşamış, Kürt toplulukları ise etnik ve politik farklılıklar nedeniyle daha çatışmalı bir deneyim edinmiştir.

Terekeme topluluğu, sosyal dayanışma, gelenek ve göreneklere bağlılık gibi güçlü özellikleriyle dikkat çekmektedir. Bu özellikler, Terekemelerin tarih boyunca kimliklerini koruyarak topluluk içindeki aidiyet bağlarını güçlendirmelerine olanak tanımıştır. Terekemelerin aile yapısına verdikleri önem, sosyal dayanışmayı artıran ve topluluğun

kimliğini koruyan bir mekanizma olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, geleneksel aile bağları, düğün ve cenaze gibi ritüellerde topluluğun bir araya gelmesini sağlayarak kültürel değerlerin aktarımına katkı sağlamaktadır. (Aydemir ve Demir, 2020).

Dil ve edebiyat, Terekeme kimliğinin önemli unsurları arasında yer almaktadır. Terekemeler, Türkçenin Kıpçak ve Oğuz lehçelerinin etkilerini taşıyan bir ağız kullanmaktadır. Bu dilsel özellikler, onların tarihsel süreçte yaşadıkları coğrafyaların etkisiyle şekillenmiştir. Kars, Ardahan ve Iğdır bölgelerinde yaşayan Terekemelerin dil özellikleri üzerine yapılan çalışmalar, Türkçenin tarihî izlerini sürmek açısından büyük önem taşımaktadır (Özkan, 2015). Bunun yanı sıra, sözlü edebiyat gelenekleri, Terekeme kültürünün zenginliğini gözler önüne sermektedir. Masallar, destanlar ve türküler, onların kolektif hafızasının bir parçası olarak değerlidir. Bu unsurlar, Terekeme topluluğunun kültürel kimliğini koruma ve sonraki kuşaklara aktarma çabalarının bir göstergesidir.

Terekemelerin gelenek ve görenekleri, onların kültürel kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle doğum, evlilik ve ölüm gibi geçiş ritüelleri, topluluğun kolektif hafızasında güçlü bir yer edinmiştir. Bu ritüellerin içerikleri, yalnızca evrensel bir kültürel pratik olarak değil, Terekemelere özgü ayrıntılarla şekillenmiştir. Örneğin, Terekeme düğünlerinde oynanan aşık kemik oyunu ya da yerel halk ezgileri eşliğinde yapılan danslar, Anadolu'daki diğer topluluklardan farklı bir ritüel kodu sunmaktadır (Aslan, 2015). Benzer şekilde, Hıdırellez kutlamaları, yalnızca baharın gelişini simgeleyen genel bir gelenek değil, Terekeme topluluğunun tarımsal üretim döngüsü ve doğayla kurduğu ilişkinin bir ifadesi olarak özgün anlamlar taşımaktadır.

Kadınların toplumsal yaşamda üstlendikleri roller de Terekeme kimliğinin sosyolojik boyutlarını anlamak açısından dikkate değerdir. Nitekim Şutanrıkulu'nun (2021) çalışmasında, Terekeme kadınlarının aile içindeki iş bölümünde yalnızca ev içi üretimle sınırlı kalmadığı; ritüellerin icrasında, kültürel değerlerin aktarılmasında ve toplumsal dayanışmanın örgütlenmesinde aktif rol üstlendikleri gösterilmektedir. Modernleşme süreçleriyle birlikte kadın rollerinde gözlenen değişim, Terekemelerin geleneksel habitusunun dönüşümünü ortaya koymaktadır.

Bu noktada önemle belirtilmelidir ki, doğum, evlilik ve ölüm ritüelleri veya kadınların toplumsal rolleri, birçok etnik toplulukta görülebilen evrensel unsurlar olabilir. Ancak Terekeme kimliğini özgün kılan, bu evrensel öğelerin yerel kültürel pratiklerle birleşerek farklılaşmasıdır**.** Dolayısıyla, Terekeme kimliği açısından hayati önem atfedilen unsurlar, tek başına değil, kendi bağlamsal varyasyonları üzerinden değerlendirilmelidir.

Terekeme kimliğinin sosyal boyutları, toplumsal tipleştirme ve stereotiplerle de ilişkilidir. Barth'ın (2001) yaklaşımı, Terekemelerin kimliklerini diğer gruplarla etkileşim içinde nasıl koruduklarını anlamak için uygun bir çerçeve sunmaktadır. Barth'a (2001) göre, etnik kimlikler sadece

bir grubun içsel özellikleriyle değil, aynı zamanda diğer gruplarla olan sınırlarının korunması yoluyla tanımlanır. Terekemeler, yerleşim süreçlerinde Kürt, Azeri ve diğer yerel topluluklarla yoğun bir etkileşim içinde olmuş ve bu etkileşim, kendi kimliklerini koruma çabalarını şekillendirmiştir. Bu durum, toplumsal tipleştirme süreçlerinin Terekeme kimliği üzerindeki etkilerini anlamak için önemli bir örnektir (Novruzova, 2005).

Modernleşme ve küreselleşme süreçleri, Terekeme kimliğinin gündelik pratiklerden toplumsal rollere kadar birçok alanda dönüşümüne yol açmıştır. Örneğin, göçebe yaşam tarzının bir parçası olan atlı ulaşım ve hayvancılığa dayalı üretim biçimleri, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarımda makineleşme ve kentleşme ile yerini motorlu araçlara ve modern tarım tekniklerine bırakmıştır (Qasımova, 2017). Benzer şekilde, geleneksel konar-göçer çadır düzeni ve kırsal ev yapıları yerine, kent merkezlerinde apartman yaşamı yaygınlaşmıştır. Bu durum, Terekemelerin yalnızca maddi yaşam koşullarını değil, aynı zamanda sosyal ilişkilerini de dönüştürmüştür.

Kültürel ritüellerde de dönüşüm gözlenmektedir. Örneğin, düğünlerde kullanılan geleneksel halk ezgileri ve halk oyunları, günümüzde kentlerde daha kısa süreli, modern müzik eşliğinde yapılan törenlere evrilmiştir (Kemaloğlu, 2013). Kadınların toplumsal yaşam içindeki konumları da değişmiştir. Geleneksel yapıda kadınlar daha çok aile içi üretim ve kültürel aktarım rollerinde yer alırken, modernleşmeyle birlikte eğitim ve iş hayatına katılımları artmış, bu da kimliğin yeniden tanımlanmasına katkı sağlamıştır (Şutanrıkulu, 2021). Hall'un (2003) kimliklerin dinamik ve sürekli yeniden inşa edilen yapılar olduğunu savunan yaklaşımı, bu somut değişimlerde açıkça gözlenmektedir. Geleneksel değerler ile modern toplumun gerekleri arasında kurulan denge, Terekeme kimliğinin hem korunmasına hem de yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır.

Terekeme kimliği, tarihsel, kültürel ve sosyal süreçlerle şekillenmiş zengin bir yapıyı temsil etmektedir. Göçler, kültürel etkileşimler ve modernleşme süreçleri, bu kimliğin dönüşümünde önemli rol oynamıştır. Terekeme topluluğu, geleneksel değerlerini koruma çabası içinde, modern toplumun gereklerine uyum sağlayarak kendi kimliğini yeniden inşa etmektedir. Bu durum, Terekeme kimliğinin sadece bir etnik grubun özelliklerini değil, aynı zamanda bir kimlik mücadelesini ve kültürel sürekliliği ifade ettiğini göstermektedir. Türkiye'nin çok kültürlü yapısı içinde Terekemeler, kültürel zenginliği ve toplumsal katkılarıyla önemli bir yere sahiptir.

Terekeme Kimliğinin Sosyal Algısı

Terekeme kimliği, tarihsel, kültürel ve sosyolojik açıdan çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Kafkasya kökenli bir Türk topluluğu olarak Terekemeler, tarih boyunca yaşadıkları göçler, yerleşim süreçleri ve kültürel etkileşimlerle şekillenmiş bir kimliği temsil etmektedir. Sosyal algı açısından

Terekemeler, hem tarihsel süreçlerde hem de modern zamanlarda farklı gruplar tarafından değişen algılara maruz kalmıştır. Bu algılar, genellikle tarihsel bağlamda şekillenmiş ve stereotipler, tipleştirme pratikleri gibi mekanizmalarla günümüzde de varlığını sürdürmüştür. Terekeme kimliğinin sosyal algısını anlamak, bu topluluğun hem tarihsel süreçlerdeki kimlik mücadelesini hem de günümüz toplumundaki temsilini derinlemesine ele almayı gerektirmektedir.

Terekemeler, tarih boyunca göçebe bir yaşam tarzından yerleşik bir hayata geçiş yapmış ve bu süreçte hem içsel kimlik inşası hem de dışsal algılarla şekillenmiştir. Osmanlı-Rus savaşları sırasında Kafkasya'dan Anadolu'ya yapılan göçler, Terekemelerin sosyal algısını derinden etkileyen dönüm noktalarından biridir. Yerleştikleri bölgelerde, Terekemeler yerel halk tarafından genellikle "dayanıklı" ve "çalışkan" bir grup olarak algılanmış, bu durum onların toplumsal yapıya hızlı bir şekilde uyum sağlamasına olanak tanımıştır (Erdoğan ve Demir, 2011). Ancak bu olumlu algıların yanı sıra, Terekemelerin "kendi içine kapalı" ve "geleneklerine aşırı bağlı" olduklarına dair kalıp yargılar da oluşmuştur. Bu stereotipler, topluluğun dışarıdan algılanışını homojenleştirmiş ve bireysel farklılıklarını göz ardı eden bir çerçeve yaratmıştır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde Terekemeler, kırsal bir yaşam tarzını temsil eden bir grup olarak algılanmış, bu da modern şehir hayatında bazen dışlanmaya maruz kalmalarına yol açmıştır (Qasımova, 2017). Bu tür stereotipler, yalnızca toplumsal algıyı değil, aynı zamanda topluluğun sosyal ilişkilerdeki rolünü de biçimlendirmiştir.

Terekeme kimliği, modernleşme ve küreselleşme süreçlerinden de etkilenmiştir. Özellikle kentleşme ve kırsaldan kente göç, Terekemelerin toplumsal algısını ve kendilerini sunma biçimlerini dönüştürmüştür. Hall'un (2003) kimliklerin sürekli olarak yeniden inşa edilen yapılar olduğunu savunan yaklaşımı, Terekeme kimliğinin modern bağlamda nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Kentlerde yaşayan Terekemeler, bir yandan geleneksel kimliklerini korumaya çalışırken, diğer yandan modern toplumsal yapıya uyum sağlamaya çalışmaktadır. Ancak bu süreç, onların toplumsal algısında yeni stereotiplerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kentlerde yaşayan Terekemeler, "göçebe geçmişine bağlı" veya "kırsal kültürü temsil eden bir grup" olarak algılanmakta, bu da toplumsal dışlanma riskini artırmaktadır (Papakçı, 2010).

Terekeme kimliğinin sosyal algısı, tarihsel süreçte şekillenmiş stereotipler, toplumsal tipleştirme pratikleri ve modernleşme süreçleriyle karmaşık bir yapıya sahiptir. Göçler, yerleşim süreçleri ve kültürel etkileşimler, Terekeme kimliğini hem içsel olarak hem de dışsal olarak biçimlendirmiştir. Modernleşme ve kentleşme süreçleri ise bu kimliğin yeniden inşa edilmesini zorunlu kılmıştır. Terekeme kimliği üzerine yapılan sosyolojik analizler, yalnızca bu topluluğun tarihsel ve kültürel zenginliğini değil, aynı zamanda toplumsal algının nasıl şekillendiğini ve bu algının

kimlik inşasını nasıl etkilediğini de anlamak için önemli bir katkı sunmaktadır.

Terekemeliğin Sosyal Alanda Tipleştirilme Süreçleri

Tipleştirme, bireylerin ve grupların toplumsal bağlamda algılanış biçimlerini etkileyen ve sosyal ilişkileri şekillendiren bir süreçtir. Bu süreç, toplumun karmaşıklığını basitleştirmek amacıyla birey veya grupların belirli özellikler üzerinden kategorize edilmesini içermektedir. Tipleştirmenin sosyolojik açıdan önemi, bu sürecin hem toplumsal düzenin korunmasında hem de sosyal önyargıların ve eşitsizliklerin yeniden üretilmesindeki rolünden kaynaklanmaktadır. Tipleştirme süreçleri, dil, medya ve günlük yaşam gibi çeşitli mekanizmalarla işleyerek, bireyler ve gruplar hakkında olumlu ya da olumsuz algılar yaratmaktadır. Terekeme kimliği, bu bağlamda tipleştirmenin tarihsel, kültürel ve sosyal boyutlarını incelemek için zengin bir örnek sunmaktadır. Terekeme topluluğunun sosyal algısı, tarih boyunca hem olumlu hem de olumsuz tipleştirme süreçlerine maruz kalmış ve bu süreçler topluluğun toplumsal konumunu ve ilişkilerini derinden etkilemiştir.

Tipleştirmenin mekanizmalarından biri olan dil, bireylerin ve toplulukların dünyayı anlamlandırma biçimlerini şekillendiren önemli bir araçtır. Dil, tipleştirme sürecinde yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda sosyal algının yapılandırıldığı bir alan olarak işlev görmektedir. Örneğin, Terekemelerle ilgili kullanılan belirli ifadeler ve deyimler, onların toplumsal algısını şekillendiren kültürel kodlar olarak değerlendirilebilir. Bu tür dilsel ifadeler, Terekeme kimliğinin homojen ve statik bir yapı olarak algılanmasına neden olabilir ve bireysel çeşitliliği göz ardı edebilir (Erdoğan ve Demir, 2011). Bu durum, topluluğun toplumsal ilişkilerde karşılaştığı önyargıları ve sınırları anlamak için dilin rolüne dikkat çekmektedir. Terekemelerin "aşırı geleneksel" veya "modern sosyal normlara ayak uyduramayan" bir grup olarak algılanması, onların modernleşme süreçlerinde karşılaştıkları zorlukları artırabilir (Qasımova, 2017).

Günlük yaşam, tipleştirme süreçlerinin en somut olarak gözlemlendiği ve deneyimlendiği bir alandır. Günlük yaşamda bireylerin birbirleriyle olan etkileşimleri, tipleştirmenin sürekli olarak yeniden üretildiği bir alan yaratır. Terekemelerle ilgili sosyal algılar, genellikle gündelik pratiklerde kendini göstermektedir. Örneğin, Terekeme kültürüne özgü düğün ritüelleri, geleneksel danslar veya Hıdırellez kutlamaları, diğer gruplar tarafından bazen egzotik bir şekilde romantize edilirken, bazen de farklılıkları nedeniyle eleştirilebilir. Bu tür gündelik pratikler, Terekemelere yönelik pozitif ve negatif tipleştirme süreçlerinin nasıl işlediğini anlamak için önemli bir veri sunar. Misafirperverlikleri ve dayanıklılıkları gibi özellikler pozitif tipleştirme süreçlerine yol açarken, modern sosyal normlara uyum sağlama konusunda yaşadıkları zorluklar negatif tipleştirmeleri besleyebilmektedir (Papakçı, 2010).

Terekeme kimliği ile ilgili kültürel ve sosyal kodlar, tipleştirme süreçlerinin tarihsel ve kültürel temellerini anlamak için kritik bir öneme sahiptir. Terekemeler, tarih boyunca geleneksel yaşam tarzlarına bağlı kalmış ve bu durum onların toplumsal algısını belirlemiştir. Geleneksel düğün, cenaze ve doğum ritüelleri gibi kültürel pratikler, Terekemelerin toplumsal dayanışmasını artırmış, ancak aynı zamanda dışsal algılarda homojen bir grup olarak görülmelerine yol açmıştır. Örneğin, Hıdırellez gibi önemli kültürel etkinlikler, topluluğun kültürel kimliğini dışa vurduğu önemli ritüellerdir. Bu tür etkinlikler, Terekemelerin hem topluluk içindeki dayanışmasını hem de diğer gruplarla olan etkileşimlerini anlamak için önemli ipuçları sunar (Aslan, 2015).

Sosyal alanda tipleştirme süreçleri, bireylerin ve grupların toplumsal temsillerini, ilişkilerini ve statülerini şekillendiren kritik bir mekanizmadır. Tipleştirme süreçleri dil, medya ve günlük yaşam gibi farklı mekanizmalar aracılığıyla üretilmekte ve yeniden üretilmektedir. Terekeme kimliği, bu süreçlerin hem tarihsel hem de modern bağlamda nasıl işlediğine dair zengin bir örnek sunmaktadır. Tipleştirmenin pozitif etkileri bir grubun toplumsal kabulünü artırabilirken, negatif etkileri sosyal dışlanmaya ve eşitsizliklere yol açabilmektedir. Bu bağlamda, Terekeme kimliği üzerine yapılan sosyolojik çalışmalar, bu topluluğun toplumsal algısını ve temsilini daha derinlemesine anlamamıza katkı sağlamaktadır.

Sonuç

Araştırmada Terekeme kimliğinin sosyal alanda tipleştirilmesini ve bu tipleştirmenin etnik kimlik üzerindeki etkilerini ele almıştır. Terekeme kimliği, tarihsel süreçte kültürel birikimlerini koruma çabası içerisinde toplumsal algılarla şekillenmiş ve bu süreçte karşılaştığı tipleştirme pratikleriyle hem desteklenmiş hem de sınırlandırılmıştır. Sosyal tipleştirme, bireylerin ve grupların toplumsal ilişkilerdeki yerini belirleyen önemli bir mekanizma olmakla birlikte, topluluklar arası önyargıları ve sosyal eşitsizlikleri de yeniden üreten bir süreç olarak dikkat çekmektedir. Terekeme kimliği örneğinde, bu tipleştirmenin hem olumlu hem de olumsuz etkiler yarattığı, toplumsal ilişkilerde belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir.

Terekemeler, tarih boyunca, özellikle Kafkasya'dan Anadolu'ya göç süreçleriyle kendi kimliklerini koruma ve yeniden inşa etme çabası içinde olmuştur. Toplumsal algılar, Terekemeleri sıklıkla "dayanıklı," "çalışkan" ve "geleneklerine bağlı" bir grup olarak tipleştirmiş, bu durum onların toplumsal kabul görmesine katkı sağlamıştır. Ancak bu pozitif tipleştirmeler, topluluğun bireysel farklılıklarını göz ardı eden homojenleştirici bir algı yaratmış ve Terekemeleri statik bir grup olarak algılatmıştır. Bunun yanı sıra, negatif tipleştirme pratikleri de Terekemeler üzerinde etkili olmuştur. Özellikle modernleşme süreçlerinde, "kapalı," "modernleşmeye dirençli" gibi stereotipler, Terekemelerin sosyal hareketliliğini ve modern toplumsal yapılarda kendilerine yer edinmelerini zorlaştırmıştır. Medyada

Terekemelerin "Doğunun dayanıklı insanları" gibi ifadelerle temsil edilmesi, topluluk hakkında olumlu bir algı yaratmakla birlikte, grubun modern sosyal yapıdaki dinamiklerini görmezden gelmektedir. Ayrıca, medyanın olumsuz stereotipleri de pekiştirme riski bulunmaktadır; örneğin, Terekemelerin "modernleşmeye dirençli" bir grup olarak algılanması, onların toplumsal dışlanma ve önyargılarla karşılaşmalarına neden olabilmektedir.

Bu bağlamda, Terekeme kimliği üzerine yapılan bu araştırma, sosyal tipleştirmenin toplumsal ilişkilerdeki etkisini anlamak için önemli bir örnek sunmaktadır. Sosyal tipleştirmenin pozitif yönleri, bir topluluğun aidiyet duygusunu güçlendirip sosyal uyumu artırabilirken, negatif yönleri dışlanma ve önyargılara yol açarak toplumsal eşitsizlikleri derinleştirebilmektedir. Terekeme kimliği örneğinde, bu süreçlerin her iki yönünün de etkili olduğu görülmektedir. Pozitif tipleştirme pratikleri, topluluğun toplumsal kabulünü artırırken, negatif tipleştirme, Terekemelerin modernleşme süreçlerinde karşılaştıkları zorlukları derinleştirmiştir.

Bu araştırma, Terekeme kimliğinin sosyal alanda nasıl tipleştirildiğini ve bu tipleştirmenin topluluk üzerindeki etkilerini derinlemesine ele almıştır. Terekeme kimliğinin sosyal algısının tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamlarda nasıl şekillendiği, bu süreçlerin toplumsal ilişkileri ve eşitsizlikleri nasıl etkilediği ortaya konmuştur. Ancak, bu alanda yapılacak daha fazla araştırma, sosyal tipleştirmenin dinamiklerini anlamada yeni perspektifler sunabilir. Özellikle Terekemeler gibi etnik grupların farklı coğrafi bağlamlardaki algılarının karşılaştırılması, bu süreçlerin mekânsal ve kültürel farklarını anlamamıza olanak sağlayacaktır. Ayrıca, sosyal medya ve diğer dijital platformların tipleştirme süreçlerindeki etkisi, bu bağlamda daha fazla araştırmayı hak etmektedir. Tipleştirmenin etnik kimlik üzerindeki etkilerini anlamak, toplumsal eşitlik ve kapsayıcılık politikalarına katkı sağlayabilir ve daha adil bir toplumsal yapı inşa etme yolunda önemli bir adım oluşturabilir.

KAYNAKÇA

Aslan, E. (2015). Karapapak-Terekeme Hıdırellez geleneği. *Millî Folklor*, 108, 201-213.

Aydemir, E. ve Demir, N. (2020). Sosyal kimlik kuramı bağlamında bireylerin kimlik tanımlamaları: Kocaeli Kafkas Kültür Derneği örneklemi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 37(1), 11-23.

Aydemir, M. A. (2016). Sosyal alanın tipleştirilmesi. *Toplumsal Tipler*, (ed.: M. A. Aydemir), 11-32, İstanbul: Açılım Kitap.

Barth, F. (2001). *Etnik gruplar ve sınırlar*. (çev.: A. Kaya- S. Gürkan), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. (çev.: Mesut Hazır), Ankara: Heretik Yayınları.

Berger, P. ve Luckmann, T. (2018). *Gerçekliğin sosyal inşası*. (çev.: Vefa Saygın Öğütle), Ankara: Atıf Yayınları.

Bilgir, M. T. (2016). Kurumsallaşmış sosyal eylem üretimi olarak toplumsal tipler. *Toplumsal Tipler*, (ed.: M. A. Aydemir), 47-62, İstanbul: Açılım Kitap.

Bourdieu, P. (2021). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*, (çev.: Derya Fırat-Günce Berkkurt), Ankara: Nika Yayınevi.

Erdoğan, K. - Demir, T. (2011). Kars ve Ardahan Türkmenlerinin dünü ve bugünü (Milli Mücadeledeki yerleri). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 58, 191-212.

Eriksen, T. H. (2004). *Etnisite ve Milliyetçilik*. (çev. Ekin Uşaklı), İstanbul: Avesta Basın Yayın.

Goffman, E. (2016). *Gündelik yaşamda benliğin sunumu*. (çev.: Barış Sezar), 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

Hall, S. (2003). The question of cultural identity. *Modernity and Its Futures*, (ed.: S. Hall vd.), 273-326, Cambridge: Blackwell.

Kaya, A. (2022). Türkiye'de entegrasyon tartışmaları: Aktörler ve rolleri. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 335-359.

Kemaloğlu, M. (2013). Terekeme (Karapapak) Türkleri ve mânileri (bayatıları/mahnıları): Muş Bulanık çevresi. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 54-86.

Kurubaş, E. (2008). Etnik sorunlar: Ulus-devlet ve etnik gruplar arasındaki varoluşsal ilişki. *Doğu Batı*, 44, 11-42.

Lippmann, W. (1922). *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Novruzova, G. (2005). *Dağıstan Derbent bölgesi Terekeme Türklerinin dini hayatı*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özkan, F. (2015). Türkçenin Karapapak-Terekeme ağzındaki eski izleri. *Türkbilig*, 30, 231-243.

Papakçı, Z. (2010). *Terekemeler-Karapapaklar: Kökeni tarihi inançları*. İstanbul: Su Yayınevi.

Qasımova, S. (2017). XIX yüzyılda Kuzey Kafkasya'dan Anadolu'ya göçler: Tarihçilik açısından göçün nedenleri, sorunları ve sonuçları. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 4(13), 588-622.

Smith, A. D. (2003). *Ulusların etnik kökeni*. (çev.: Sonay Bayramoğlu - Hülya Kendir), Ankara: Dost Kitabevi.

Şutanrıkulu, G. (2021). Dağıstan Derbent bölgesi Terekeme Türklerinin geleneksel kültüründeki cinsiyet kalıp yargıları. *Turkish Studies-Social*, 16(1), 361-373.

Tajfel, H. - Turner, J. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. *The Social Psychology of Intergroup Relations*, (eds.: W. G. Austin - S. Worchel), Monterey: Brooks/Cole.

Tajfel, H. (1970). Experiments in intergroup discrimination. *Scientific American*, 223(5), 96–102.

Zijderveld, A.C. (2007). *Sahnelik toplum: Sosyolojinin yeniden tanımlanması*. (çev.: Kadir Canatan), İstanbul: Pınar Yayınları.

Extended Summary

This study examines the impact of social typification on ethnic identity, focusing on the case of the Terekeme community. Social typification refers to the process of categorizing individuals or social groups based on specific attributes, playing a significant role in shaping social perceptions, stereotypes, and relationships. The Terekeme identity, shaped by historical migration from the Caucasus to Anatolia and enriched by its cultural heritage, provides a compelling example to understand these dynamics. The research investigates the historical, cultural, and social aspects of social typification in relation to the Terekeme community, exploring its effects on social belonging, exclusion, and identity construction.

This study was conducted solely through a literature review, analyzing academic sources in-depth. The literature review encompassed studies on the Terekeme identity, social typification, ethnic identity, stereotypes, and social perceptions. Additionally, the research was grounded in theoretical frameworks such as Fredrik Barth's theory of ethnicity and boundaries, Pierre Bourdieu's concept of habitus, Erving Goffman's dramaturgical perspective, and Walter Lippmann's theory of stereotypes.

The analysis of the Terekeme identity within the context of social typification is presented in three dimensions. First, the study explores how social typification impacts the experiences of belonging and exclusion among the Terekeme community. The findings reveal that the Terekeme have historically been characterized by positive stereotypes such as being "resilient," "hardworking," and "traditionally rooted." These stereotypes have strengthened the community's sense of belonging and facilitated their acceptance in regions where they settled. However, these positive typifications have also led to a homogenization of the group, ignoring individual differences. On the other hand, negative typifications, such as perceptions of being "closed-off" or "resistant to modernization," have resulted in social exclusion and prejudice against the Terekeme.

Second, the study examines how the Terekeme identity is expressed. Historically, the Terekeme community has sought to preserve and express their identity through cultural rituals, traditional lifestyles, and social values. However, these expressions of identity have been shaped and constrained by social typification processes. For instance, the Terekeme's traditional rituals and attire have led to their categorization as a "traditional" group in social perceptions, limiting their ability to express themselves in modern social contexts. Erving Goffman's dramaturgical perspective offers a valuable framework to understand this process. According to Goffman, individuals perform specific roles in social interactions, which are shaped by the social context. Similarly, the Terekeme community has strived to maintain their cultural identity while negotiating their position in broader societal frameworks.

Third, the study explores the effects of social typification on the internalization and externalization of the Terekeme identity. Within their community, the Terekeme have internalized cultural values and traditions, creating a sense of belonging and collective solidarity. Pierre Bourdieu's concept of habitus is particularly relevant to understanding this process. Habitus refers to the cognitive and behavioral patterns shaped by social structures. The Terekeme's traditional rituals and social practices can be analyzed within this framework. However, during the externalization process, the Terekeme face homogenizing and restrictive typifications in social perceptions, which influence how they express their identity in modern contexts.

The research evaluates the positive and negative effects of social typification on the Terekeme identity, highlighting its role in perpetuating social inequalities. Positive typifications have facilitated the community's acceptance while rendering individual diversity invisible. Negative typifications, on the other hand, have constrained the community's social mobility and contributed to exclusion and prejudice in modern social contexts.

In conclusion, this study addresses the impact of social typification on ethnic identity by focusing on the Terekeme community. The findings demonstrate that social typification has both positive and negative effects, significantly shaping social perceptions, belonging, exclusion, and identity construction. Beyond understanding the Terekeme identity, the study offers a broader framework for analyzing the effects of social typification on ethnic identities.

Future research could explore the dynamics of social typification in different contexts, contributing to policies on social equality and inclusion. In particular, examining the role of media representations and digital platforms in these processes could provide a more comprehensive understanding of social typification. This study serves as an important starting point for understanding the relationship between social typification, ethnic identity, and social perceptions.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601832
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1528-1552.

Araştırma Makalesi
Research Article

YAFES'İN OĞULLARI VE YÜZÜKLERİN EFENDİSİ: MİTOLOJİK VE TEMATİK BİR KARŞILAŞTIRMA

♦

YAFES'İN OĞULLARI AND THE LORD OF THE RINGS: A MYTHOLOGICAL AND THEMATIC COMPARISON

Neslihan KARAKUŞ[*]-Kerim GEDİK[**]-Gamze HOTAMAN[***]

ÖZ: Edebi eserlerin karşılaştırmalı analizi, farklı kültürel ve tematik yapıların anlaşılmasında önemli bir rol oynamış ve medeniyetlerin düşünce dünyasını keşfetmemize imkân tanımıştır. Bu çalışma, *Yafes'in Oğulları* ve *Yüzüklerin Efendisi* romanlarını karşılaştırarak, iki eserin tematik yapıları, mitolojik unsurları ve karakter gelişimlerini derinlemesine incelemiştir. *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki mitolojik unsurların, Türk mitolojisinde köklü bir geçmişe sahip olduğu ve bu unsurların Türk halk edebiyatında, inançlarımızda, gelenek ve göreneklerimizde yaşadığı savı çalışmanın temel inceleme noktalarından biri olmuştur. Nitel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilen bu incelemede, veriler doküman analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. *Yüzüklerin Efendisi*, Batı mitolojisinin güçlü bir temsilcisi olarak ele alınırken Ufuk Tufan'ın Türk mitolojisini kurgusal bir yapıyla gençlere sunan fantastik kurgu romanı karşılaştırma unsuru olarak seçilmiştir. Bu araştırma, Batı edebiyatının Doğu kültüründen nasıl etkilendiğini ve iki farklı kültürün edebi değerlerini nasıl yansıttığını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Yafes'in Oğulları, Yüzüklerin Efendisi, Mitoloji, Fantastik Edebiyat, Türk Mitolojisi, Tematik Karşılaştırma

ABSTRACT: *Comparative analysis of literary works plays a significant role in understanding different cultural and thematic structures, allowing us to explore the intellectual world of civilizations. This study has deeply examined the thematic structures, mythological elements, and character developments in the novels Yafes'in Oğulları and The Lord of the Rings. One of the main points of analysis is the argument that the mythological elements in The Lord of the Rings have deep roots in Turkish mythology and that these elements have lived on in our beliefs, traditions, and customs through Turkish folk literature. This study, conducted using a qualitative research method, has evaluated data through the document analysis method. While The Lord of the Rings has been considered a strong representation of Western mythology, Ufuk Tufan's fantasy fiction novel, which presents Turkish mythology in a fictional framework to younger audiences, has been chosen as the comparative element. This research has revealed how Western literature has been influenced by Eastern culture and how the literary values of these two distinct cultures are reflected.*

[*] Prof. Dr.- Yıldız Teknik Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü/İstanbul-nkarakus@yildiz.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7808-1099)

[**] Arş. Gör.- Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü/İstanbul-kgedik@fsm.edu.tr (Orcid: 0009-0004-2739-2558)

[***] Yıldız Teknik Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi/İstanbul-gamze.hotaman@std.yildiz.edu.tr (Orcid: 0009-0003-2294-1805)

This article was checked by Turnitin.

Keywords: *Yafes'in Oğulları, The Lord of The Rings, Mythology, Fantasy Literature, Turkish Mythology, Thematic Comparison*

Giriş

Edebi türler, toplumların kültürel ve tarihsel birikimlerinden beslenerek gelişim gösterir. Fantastik edebiyat da bu bağlamda okura bir hikâye anlatmakla kalmaz; aynı zamanda onlara derinlemesine işlenmiş karakterler, köklü mitolojik unsurlar ve büyüleyici evrenler sunarak bambaşka bir gerçekliğe davet eder. Ancak bu türün kökenleri yalnızca kurgusal hayal gücüne dayalı değildir; mitolojiler, halk anlatıları ve kültürel değerlerle iç içe geçmiş bir yapıya sahiptir. Fantastik edebiyatın gelişimi, coğrafyaya ve kültürel birikime bağlı olarak farklı yönlerde şekillenmiştir. Özellikle Batı dünyasında, Antik Yunan ve Roma mitolojilerinin etkisiyle biçimlenen bu tür, 18. yüzyılda Gotik romanlarla birleşerek doğaüstü ögeler ve korku temalarıyla daha geniş bir anlatım alanı bulmuştur (Oziewicz, 2008; Richter, 1987). Bu süreç, fantezinin sadece eğlence amaçlı bir tür olmaktan çıkıp insanın bilinmeyene olan ilgisini ve mitlerden devraldığı simgesel anlatımları işlediği bir alan haline gelmesini sağlamıştır. Çakır (2020: 77), fantastik anlatıların mitsel ögelerden beslendiğini ve bilinmeyene duyulan merakın bu türün temel yapı taşlarından biri olduğunu belirtir. Mitoloji yalnızca geçmişin anlatıları değil, aynı zamanda toplumsal belleğin ve kültürel kodların da bir yansımasıdır. Nitekim halk anlatılarını ve mitleri inceleyen bu disiplin, Yunanca "söz, öykü ve söylence" anlamına gelen *mitos* ile "bilgi ve anlam arayışı" anlamındaki *logos* kelimelerinin birleşiminden türemiştir (Aliyev, 2020: 9; Aslan, 2021: 24). Bu noktada, mitolojinin anlatısal devamlılığını sağlayan en önemli unsurlardan biri de söylencelerdir. Söylenceler, bir toplumun manevi değerlerini, dünya görüşünü ve önemli inançlarını yansıtan, kültürel bellekte korunan simgesel insani deneyimlerin ürünüdür (Rosenberg, 2003: 17). Mitolojik anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan bu simgesel yapı, insanlık tarihinin ortak bilinçaltında yer alan evrensel temalarla ilişkilidir. Dünya mitolojileri incelendiğinde, tanrısal varlıkların ve yarı tanrısal kahramanların insanlara rehberlik ederek yaşam yolunu, çabayı ve bireysel potansiyelleri yansıttığı; her kültürde farklı maskelerle karşımıza çıksa da hepsinin ortak bir insan deneyimini sembolize ettiği görülmektedir (Leeming, 2020: 337). Dünya mitolojilerinde ortak bir motif olarak, yaratıcı tanrıların genellikle insanları ağaç, kaya, çamur gibi yeryüzü unsurlarından yarattığı, büyük bir tufanla ölümlülerin dünyalarını yok ettiği ve evrende doğum, olgunluk, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünün sürekli olarak işlendiği görülür (Rosenberg, 2003: 18). Bu evrensel mitolojik unsurlar, Türk mitolojisinde de benzer şekilde karşımıza çıkar. Türklerin Orta Asya'da yaşadıkları dönemlerden miras kalan köklü bir yaradılış miti ve zengin bir mitoloji hazinesi bulunmaktadır (Güney, 1966: 12). Ancak Türk mitolojisi yalnızca Orta Asya ile sınırlı değildir. Farklı bölgelerde yaşayan Türk toplulukları da çeşitli

mitolojik anlatılar oluşturmuştur. Orta Asya'daki Ural Batır, Manas, Dede Korkut ve Köroğlu destanlarının yanı sıra Güney Sibirya'da derlenen "Ak-Kübek" anlatısı da bu çeşitliliğin bir örneğidir. Bu anlatılar, Türk mitolojisinin geniş bir coğrafyaya yayıldığını ve Türk mitolojisinin zenginliğini gösterir mahiyettedir (Seyidoğlu, 2021: 11). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bilimsel araştırmaların odağına girmeye başlayan Türk mitolojisi, uzun yıllar boyunca keşfedilmemiş bir hazine olarak kalmıştır (Bayat, 201: 9). Gültepe'ye (2013: 23) göre, Türk mitolojisinin araştırma alanı olarak geç gelişmesinin temel sebepleri arasında Türklerin tarih ve kültürlerini uzun süre yazıya aktarmamaları, göçebe yaşam tarzlarının kültürel ögelerin parçalanmasına yol açması, farklı coğrafyalara yayılan Türk topluluklarının mitolojilerini bir araya getirmekte zorluk yaşamaları ve bağımsızlığını yitiren Türk toplumlarının kendi bilimsel kadrolarını oluşturmakta zorlanmaları yer almaktadır. Bu nedenle Türk mitolojisini sistematik olarak inceleyen ilk araştırmalar da büyük ölçüde Türk araştırmacılardan değil, Alman Türkolog Doerfer ile Rus Türkologlardan Radloff, Potapov, Klyaştornıy, Stebleva ve Toporov gibi yabancı bilim insanlarından gelmiştir. 19. yüzyıldan itibaren Kazak bilim insanı Ç. Velihanov, Hakas araştırmacı N. Katanov, Yakut âlimi G. Ksenofontov, Azerbaycan ve Türkiye'den R. Efendiyev, S. Mümtaz, F. Köprülü, A. İnan, E. Abid, M. Uraz, B. Ögel, M. H. Tahmasib, M. Seyidov gibi Türk kökenli araştırmacılar, millî kültürümüzün sorunları üzerine değerli derleme ve araştırmalar yapmışlardır (Bayat, 2019: 24). Türk mitolojisi diğer mitolojilerden farklı olarak akılcı bir yapıya sahip olup çoktanrıcılıkla değil türeyiş, koruyucu ruhlar ve varlıklar gibi ögelerle ön plana çıkar ve dünya görüşü bakımından diğer mitolojik sistemlerden farklıdır. Bununla birlikte şaman inançları, arkaik destanlar, taş kitabeler ve tercüme edebiyatı gibi çeşitli unsurlar içinde dağınık bir şekilde yer alır (Gültepe, 2013: 24). Mitolojik ögeler, bu kültürel hazinelerin temelini oluşturan semboller ve figürler zamanla edebiyat ve sanatın farklı alanlarında yeniden şekillenmiştir. 19. yüzyılda Romantik dönemin etkisiyle mitolojik ve folklorik unsurlar daha fazla ön plana çıkmış, E.T.A. Hoffmann'ın *Fındıkkıran ve Fare Kral* (1816) gibi eserleriyle çocuklara yönelik ilk fantastik hikâyeler ortaya çıkmıştır (Nikolajeva, 2012). 20. yüzyılda J.R.R. Tolkien ve C.S. Lewis gibi yazarlar, *Yüzüklerin Efendisi* gibi epik eserlerle fantastik edebiyatı ana akım haline getirmiştir (Jackson, 2008). Günümüzde ise *Harry Potter* ve *Game of Thrones* gibi seriler, bu türün popüler kültürde büyük bir yer edinmesini sağlamıştır (Alsharab, 2019; Eryılmaz, 2018).

Uğur'a (2011) göre, Türk edebiyatında Dede Korkut Hikâyeleri ve halk masalları gibi geleneksel eserlerde fantastik unsurlar yaygın olsa da, bu zenginlik modern romanlarda yan bir tema olarak kalmış ve fantezi kendi başına bir tür haline gelememiştir. Fantastik türün gelişimi Batı'ya göre geç başlamış, toplumsal dinamikler ve güçlü geleneksel inançlar bu türün yaygınlaşmasını engellemiştir. Ancak 1980'lerden itibaren sosyal değişimler, Batı'dan yapılan çeviriler ve bilgisayar oyunlarının etkisiyle

fantezi daha fazla tanınmaya başlanmış; 1990'lardan sonra ise Türk edebiyatında ilk yerli fantastik romanlar ortaya çıkmış ve geleneksel hikâyelerdeki fantastik unsurlar modern edebiyatla birleşmiştir. Bu gelişim, fantastik edebiyatın evrensel temalarının, farklı kültürel ortamlarda nasıl ele alındığını göstermektedir. Fantastik kavramı ve fantastik roman ile birlikte alışılagelmiş romanın dünyayı birebir yansıtma anlayışı yalnızca kırılmakla kalmamış, aynı zamanda fantastik roman, tarihi olayların ve mekânların doğrudan kopyalanmasının şart olmadığı yeni bir bakış açısına evrilmiştir (Özlük, 2011: 75). Bu dönüşüm, fantastik türün yalnızca hayal gücüne dayalı bir anlatıdan öte kültürel ve toplumsal temaları, bireysel deneyimlerin evrensel yansımalarını keşfetmeye yönelik bir alan oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Böylece fantastik edebiyat hem geçmişin mitolojik ögelerinden beslenmiş hem de modern çağın farklı sosyal ve kültürel alanlarında yeni biçimler alarak zengin bir anlatım gücü kazanmıştır.

1. Eğitimde Fantastik Kurgu Eserlerin Kullanılması

Edebiyat, bireyin hayal gücünü besleyen, düşünme becerilerini geliştiren ve dünyayı farklı açılardan yorumlamasına imkân tanıyan etkili bir alandır. Özellikle fantastik kurgu bireyin düşünme biçimini şekillendirerek hayal gücünü geliştiren ve sorgulama yetisini artıran bir tür olarak öne çıkmaktadır. Günlük yaşamda ilkeli ve doğru kararlar alabilmek ve karşılaşılan ikilemleri anlayıp sorgulayarak en iyi çözüme ulaşabilmek için eleştirel ve yaratıcı düşünme becerilerini sürekli geliştirmek gerekir (Karatay, 2015: 8). Bu noktada fantastik edebiyat türü, bireyin düşünsel gelişimine katkı sunarak düşünme becerisini geliştirir, edebi birikimini zenginleştirir ve hayal gücünü genişletir. Fantastik türdeki eserler, edebi derinlikleri ve yarattıkları olağanüstü dünyalar sayesinde okurun hayal gücünü beslerken aynı zamanda farklı bakış açıları kazandırarak düşünsel esneklik sağlar (Ağan, 2017: 34). Bu çerçevede fantastik edebiyat, bireyin hem entelektüel hem de bilişsel gelişimine katkı sağlayan önemli bir tür olarak değerlendirilebilir. Fantastik eserlerin gerçek ve gerçeküstü unsurları bir arada barındırması, mitolojiyle derin bir ilişki içinde olmalarını sağlar. Fantastik eserlerin mitolojiyle olan bağı, onların yalnızca kurgusal bir dünya sunmaktan öte, kültürel bir aktarım aracı olduğunu da göstermektedir (Bayraktar ve Çalışkan, 2021: 1561). Mitler ve efsaneler, olaylara, doğaya ve nesnelere çok yönlü bakış açıları kazandırarak çocukların yaratıcılığını geliştirme potansiyeline sahiptir. Bu anlatılar yalnızca birer kurgu değil, aynı zamanda bireyin düşünsel ve kültürel dünyasını besleyen önemli öğeler olarak ele alınmalıdır (Yılar, 2010: 388). Ancak mitolojik unsurların yalnızca geçmişe ait öğeler olarak görülmesi, onların sanat ve edebiyat üzerindeki etkisini göz ardı etmek anlamına gelir. Günümüz fantastik eserlerinde mitolojik kökenlerin ne şekilde işlendiği ve bu unsurların nasıl yeniden üretildiği dikkate alındığında kültürel mirasın edebiyat yoluyla aktarımının önemi daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Türk mitolojisi, sahip olduğu zengin anlatı yapısı ve köklü sembollerle fantastik eserlerin oluşturulmasında eşsiz bir kaynak niteliğindedir.

Bununla birlikte farklı milletlerin mitoloji ve efsaneleri edebiyat alanında büyük eserlere ilham verirken, Türk mitolojisinin yeterince tanınmaması önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir (Güney, 1966: 12). Buradan hareketle çocuk edebiyatı yazarlarının kendi kültürel kaynaklarından beslenmesi sadece sanatsal bir tercih değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin korunması açısından da kritik bir gereklilik olarak görülebilir. Millî kültürün edebiyat yoluyla aktarılması, çocukların kendi kimliklerini oluştururken aidiyet duygusunu pekiştirmelerini sağlar. Ancak millî olmayan kaynaklardan beslenen eserler, kültürel yapının zedelenmesine ve toplumsal kimliğin dönüşmesine neden olabileceğinden çocuk edebiyatı yalnızca bir anlatım türü değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin sağlanmasında bilinçli bir yaklaşım getiren önemli bir alan olarak ele alınmalıdır (Çolak, 2016: 65-66).

Fantastik eserlerin mitolojik unsurlar içermesi ve kurgularında ait oldukları toplumun tarihine yer vermesi, çocuklara hem tanıdık gerçeklikten uzaklaşıp heyecan verici yeni dünyalar keşfetme fırsatı sunar hem de hayatın ilgi çekici yönleriyle tanışmalarını sağlar (Bayraktar ve Çalışkan, 2021: 1561). Bu tür eserler çocukların hayal gücünü beslerken aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir bilinç geliştirmelerine de yardımcı olur. Özellikle mitolojik anlatılar, toplumların ortak hafızasını yansıttığı için çocuklar, bu hikâyeler aracılığıyla geçmişin izlerini sürerek kimlik inşasına katkı sağlayabilirler. Büyülü gerçekçi metinlerde yazar, zamanı ve uzamı geleneksel gerçekçi metinlerin işlediği şekilde ele almayarak çarpıtır, nedensellikten bağımsız bir yapı kurar ve gerçekliğin göz ardı edilen derinliklerini keşfederken geleneği yalnızca bir araç olarak kullanmakla kalmaz onu yeniden şekillendirir ve yepyeni bir biçimde kurgulayarak (Erdem, 2011: 186) okur için daha ilgi çekici bir hale dönüştürür. Her çocuk, temel ihtiyaçlarını takiben oyuna yönelir ve masallara ilgi duyar; bu yüzden çocukların fantastik kurgulara olan ihtiyacı her daim devam edecektir (Asutay, 2014: 642). Bu ihtiyaç, çocukların hayal gücünün gelişimi ve bilişsel esnekliğinin sağlanması açısından önemli bir fırsat sunmaktadır. Çocukları yönlendiren öğretmenlerin ve ebeveynlerin sunulan edebi eserlerin içeriğini bilinçli bir şekilde seçmesi de çocukların kültürel ve bilişsel gelişimlerine katkı sağlamada önemli bir rol oynamaktadır.

Bu araştırmanın konusu, J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" ile Türk yazar Ufuk Tufan'ın eseri olan "Yafes'in Oğulları" adlı kitapların karşılaştırılmasıdır. Her iki eser de farklı kültürel bağlamlara dayansa da fantastik edebiyatın evrensel temalarını, özellikle ihanet ve kahramanlık ekseninde ele almaktadır.

Khalimakhon Khakimova (2021) eserinde, Yüzüklerin Efendisi'nin modern fantastik edebiyatın gelişiminde kritik bir rol oynadığını belirtir. Bu eser, çok kültürlü bir dünyanın dil ve kültürel çeşitlilikle nasıl bağlantılı olduğunu göstererek fantezi türüne önemli katkılar sağlamıştır. Orta Dünya adlı kurgusal evrende geçen bu hikâye, Tek Yüzük'ü yok etme görevi etrafında şekillenen epik bir anlatıya sahiptir. Eser; dostluk, ihanet, savaş ve

fedakârlık gibi temaları işlemenin yanı sıra, karakter gelişimi ve mitolojik unsurlarıyla da dikkat çekmektedir (Yükselen vd., 2021). Frodo Baggins'in Tek Yüzük'ü yok etme yolculuğu, büyük bir fedakârlık ve kahramanlık destanı olarak sunulmuştur. Tolkien'in eserlerinde Elfler, Hobbitler, Büyücüler ve İnsanlar arasındaki farklar mitolojik ve ahlaki değerlerle işlenmiştir. Carpenter'a göre (akt. Aydın, 2003), elfler kusursuzluğu ve ölümsüzlüğü temsil ederken insanlar, yeryüzüne düşmüş kusurlu varlıklar olarak betimlenir. Tolkien'in mitolojisinde, elfler cennet gibi bir yeri simgelerken insanlarsa "ilk günah" ile yeryüzüne sürülmüş ve zayıflıklarıyla yüzleşen bir halktır (Avcı, 2014). Sauron'un ortaya çıkışıyla bu yozlaşma daha belirgin hale gelir; kötülük, doğaya ve topluma nüfuz eder. Aragorn'un liderliği, bu yıkım sürecine karşı bir umut simgesidir. Ancak insan doğasının karanlık tarafıyla mücadelesi devam eder ve Tolkien'in anlatısında, insanlığın geçmişteki cennetsel hayat özlemi ile şimdiki dünya düzeni arasındaki gerilim vurgulanır (Carter, 2003). Bu eserler, doğanın ve insanlığın bozulmuş düzenini, kaybedilen saf yaşamın ardından duyulan içsel arayışları simgeler (Kreeft, 2009). Özellikle Hobbitlerin temsil ettiği sade ve huzurlu yaşam, Tolkien'in dünyasında kaybolan bir altın çağın yankılarını hatırlatmaktadır (Avcı, 2014). Sonuç olarak, Tolkien'in mitolojik yapısı yalnızca bir fantastik anlatım sunmakla kalmaz, aynı zamanda insan doğası, ahlaki seçimler ve toplumsal dönüşümler üzerine derin bir düşünce alanı açar. Bu doğrultuda eserleri, sadece edebi değil, felsefi ve kültürel bir yorum aracı olarak da değerlendirilebilir.

Tolkien'in Orta Dünya'yı oluştururken Orta Çağ destanlarından esinlendiği ve Batı mitolojisinden yoğun bir şekilde etkilendiği bilinmektedir. Orta Dünya mitolojisi, özellikle Anglo-Sakson ve İskandinav esintileri taşırken, aynı zamanda antikçağ ve Orta Çağ kültürlerinden de izler barındırmaktadır (Ataseven ve Özenç Kasımoğlu, 2019). Finn (2005) "Arthur and Aragorn: Arthurian influence in "The Lord of the Rings"" adlı makalesinde, J.R.R. Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi'nde Batı mitolojilerinden önemli etkiler taşıdığını belirtir. Aragorn'un Gondor ve Dúnedain'in tahtına yükselmesi, Kral Arthur efsanesiyle benzerlikler taşımaktadır. Finn, Gandalf'ı Merlin'in arketipsel büyücüsü olarak tanımlarken, Narsil'i Excalibur'un bir karşılığı olarak gösterir. Ayrıca, Avallônë ve Eressëa'yı Arthur'un Avalon Adası ile paralellik kurarak yorumlar (Finn, 2005).

"Yafes'in Oğulları" ise, Türk mitolojisine dayalı bir kurgu sunmakta olup, Türkütlerin hükümdarı Kayra Han'ın liderliğindeki bir toplumun, Hıtaylı bir büyücünün ihanetine uğraması sonucu içine düştüğü karanlık bir dönemi anlatmaktadır. Büyücü, Yada Taşı'nı çalarak Erlik Han'a ulaştırır ve bu olay, büyük bir savaşın başlamasına neden olur. Türk mitolojisinde ihanet ve savaş temaları sıkça işlenmekte olup (Yayan ve Uçar, 2019), "Yafes'in Oğulları" da bu geleneksel motifler üzerine inşa edilmiştir.

Bu araştırmanın önemi; iki farklı kültüre ait bu iki fantastik eserin, evrensel temalar temelinde nasıl işlendiklerini karşılaştırmasıdır. "Yüzüklerin Efendisi", Batı mitolojisi ve kültürel unsurların etrafında

şekillenirken; "Yafes'in Oğulları", Türk mitolojisinin zenginliğini modern bir anlatı içinde sunmaktadır. Araştırma, bu iki eserin farklı kültürel ve mitolojik arka planlarının fantastik edebiyatın evrensel temalarına nasıl yansıdığını incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca bu araştırma, fantastik edebiyatın kültürel çeşitliliğini ve bu türün farklı coğrafyalardaki yansımalarını anlamak açısından önemlidir. Özellikle Türk mitolojisi üzerine kurgulanmış bir eser olan "Yafes'in Oğulları", bu türde farklı bir perspektif sunmakta ve Batı edebiyatında pek çok benzer örneği bulunan bir türün edebiyatımızdaki temsilciliğini üstlenmektedir.

Araştırmanın amacı, "Yüzüklerin Efendisi" ve "Yafes'in Oğulları" eserlerini karşılaştırarak, her iki eserdeki tematik ve yapısal özelliklerin, özellikle mitolojik unsurların, karakter gelişimlerinin ve olay örgüsünün nasıl işlendiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır:

1. Mitolojik unsurların benzerlik ve farklılıklar yönünden iki fantastik kurgu eserin içeriğine yansıması nasıldır?

2. Karakterler, mitolojik unsurlar, mekânlar, kadınlar ve semboller açısından bakıldığında iki eser arasındaki temel benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

2. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, olguların ve kavramların derinlemesine anlaşılmasını sağlayan keşif odaklı bir yaklaşımdır (Ohman, 2005). Bu araştırmada, J.R.R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* ve anonim bir yazarın eseri olan *Yafes'in Oğulları* metinleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Her iki eserde yer alan karakterler, semboller ve temalar, edebi ve mitolojik boyutları dikkate alınarak analiz edilmiştir.

2.1. Veri Toplama Süreci

Veri toplama süreci, tamamen iki eserin yazılı metinlerinin derinlemesine incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Bu süreç, iki aşamada yürütülmüştür:

1. Eserlerin İncelenmesi: İlk aşamada, *Yüzüklerin Efendisi* ve *Yafes'in Oğulları* eserlerinin yazılı metinleri temel alınarak, her iki eserdeki karakterler, semboller ve temalar belirlenmiştir. Bu inceleme, karakterlerin rollerini, sembollerin anlamlarını ve temaların eserde nasıl işlendiğini anlamaya yönelik yapılmıştır. Her iki eserde de olay örgüsüne etki eden önemli unsurlar, metnin yapısal analizi yoluyla açığa çıkarılmıştır.

2. Karşılaştırmalı Doküman İncelemesi: İkinci aşamada, her iki eserde yer alan karakterler, semboller ve temalar karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu aşamada, eserlerdeki benzer temalar (örneğin ihanet, güç, liderlik gibi) ve karakterlerin temsil ettikleri sembolik anlamlar analiz edilmiştir. Ayrıca semboller (örneğin *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki Güç Yüzüğü

ve *Yafes'in Oğulları*'ndaki Yada Taşı) edebi ve mitolojik bağlamda değerlendirilmiştir.

2.2. Veri Analizi Süreci

Veri analizi süreci, tamamen doküman incelemesine dayalıdır. Bu analiz yönteminde, iki eser arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılmış ve şu aşamalar izlenmiştir:

1. Temaların İncelenmesi: İlk olarak, her iki eserde öne çıkan temalar (güç, ihanet, liderlik, bilgelik) belirlenmiştir. Bu temalar üzerinden karakterlerin nasıl yapılandırıldığı, sembollerin hangi anlamları taşıdığı incelenmiştir. Her iki eserin de fantastik edebiyat çerçevesinde taşıdığı tematik öğeler, birbirleriyle karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

2. Karakter ve Sembol İncelemesi: Eserlerdeki temel karakterler ve semboller, doküman incelemesi kapsamında analiz edilmiştir. Karakterlerin rollerine dair çıkarımlar, metinlerin yapısına göre yorumlanmış ve bu karakterlerin edebi ve mitolojik anlatılar içindeki işlevleri belirlenmiştir. Özellikle Gandalf ve Dede Korkut gibi rehber figürlerin yanı sıra, Sauron ve Erlik Han gibi antagonist karakterler derinlemesine analiz edilmiştir.

3. Kültürel ve Mitolojik Bağlam: Her iki eser, kendi kültürel ve mitolojik arka planları dikkate alınarak incelenmiştir. Bu incelemede, hem Türk mitolojisi hem de Tolkien'in oluşturduğu Orta Dünya mitolojisi karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve karakterlerin sembolik anlamları ortaya çıkarılmıştır.

2.3. Araştırmanın Güvenilirliği ve Geçerliği

Doküman incelemesi yöntemi ile elde edilen bulguların geçerliliğini sağlamak amacıyla, eserlerin yazılı kaynaklarına bağlı kalınmış ve analiz süreci boyunca sistematik bir inceleme yöntemi izlenmiştir. Eserler arasındaki karşılaştırmalar dikkatlice yapılmış ve ilgili literatürdeki diğer çalışmalarla uyumluluk kontrol edilmiştir. Verilerin güvenilirliği ise her iki eserin detaylı bir şekilde incelenmesi ve analiz edilmesiyle sağlanmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular araştırmacıların dışında Türkçe eğitimi alanında doktora düzeyinde iki farklı uzmana gösterilerek, uzman görüşleri alınmış ve geçerlik-güvenirlik çalışması yapılmıştır. Miles ve Huberman'ın (1994) güvenirlik formülüne göre [Güvenirlik = (Görüş Birliği/ Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı] araştırmacılar arasındaki uyum %94 olarak belirlenmiştir. Araştırma sonuçlarının güvenilir kabul edilebilmesi için güvenirlik hesaplarının %70'in üzerinde olması gerekmektedir (Miles ve Huberman, 1994). Güvenirlik hesaplamasında kullanılan bu formül ile elde edilen yüksek uyum oranı, sonuçların güvenilir olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, doküman incelemesi yöntemiyle yapılan bu çalışmada, *Yüzüklerin Efendisi* ve *Yafes'in Oğulları* eserlerinin karakter, tema ve sembol analizleri yapılarak bu iki eserin edebi ve mitolojik bağlamdaki katkıları ortaya konmuştur.

3. Bulgular

3. Birinci Alt Probleme Dair Bulgular: Mitolojik Unsurların Benzerlik ve Farklılıklar Yönünden İki Fantastik Kurgu Eserin İçeriğine Yansıması

J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" ile anonim bir yazarın kaleme aldığı "Yafes'in Oğulları" eserleri arasında yapılan karşılaştırmalar, her iki eserin tematik ve yapısal açıdan çeşitli benzerlikler ve farklılıklar taşıdığını ortaya koymaktadır. Her iki eser de epik mücadeleler, mitolojik unsurlar ve ihanet temalarının işlenişi bakımından dikkat çekici ortak özelliklere sahiptir.

3. 1.1. Yafes'in Oğulları Yada Taşı Efsanesi

Yafes, efsaneye göre Hz. Nuh'un oğlu ve Türklerin atası olarak kabul edilir. Büyük Tufan'dan sonra, dünya Hz. Nuh'un oğulları arasında paylaştırılır. Yafes'e, kurak ve zorlu bir bölge olan Türkistan verildiği için Yafes karamsarlığa kapılır. Babası Nuh, oğlunun üzülmesini istemez ve ona olağanüstü bir güç taşıyan Yada Taşını verir. Bu taş sayesinde Yafes, ihtiyaç duyduğunda yağmur veya kar yağdırabilir, hatta hava koşullarını kontrol edebilir. Bu taş, Türk halkı için kutsal kabul edilir ve Kayra Han dönemine kadar korunur.

O dönemde, dünyanın üstünde Tanrı, altında ise Erlik Han gibi kötü varlıklar hüküm sürmektedir. Lin Hanlığı, Türküt Kağanlığı'nın güneyinde yer alır ve zenginliğiyle ünlüdür. Bu bölgeyi çok sert bir soğuk vurur; sürekli yağan kar ve dondurucu hava, halkın hastalanmasına ve zor durumda kalmasına neden olur. Halkın çaresizliğini gören hükümdar çok üzülür. O sırada bir büyücü ortaya çıkar ve bu felaketin, Kayra Han'ın laneti olduğunu söyler. Büyücüye göre, Kayra Han vergilerin az toplanmasından dolayı Yada Taşı'nı kullanarak bu dondurucu havayı getirmiştir. Hikâyenin kahramanı Kıpçak, Kayra Han'ın sadık bir at çobanıdır ve her yıl düzenlenen bahar avlarına katılır. Ancak Kıpçak, sürekli olarak gördüğü tuhaf bir rüyadan rahatsızlık duyar: Rüyasında, dokuz esmer kız bir pınar başında dans eder ve gizemli oyunlar oynar. Büyücü, Kıpçak'a rüyasında gördüğü kızlardan biriyle evlenebilmesi için Yada Taşı'nı ele geçirmesini teklif eder. Bu teklifi kabul eden Kıpçak, sadakat ile ihanet arasında kalır. Ancak büyücünün asıl amacı, Yada Taşı'nı Erlik Han'a ulaştırmaktır. Erlik Han, Orta Dünya'nın kötü ruhu ve şeytani zekâsıyla bilinir. Uzun zamandır Orta Dünya'yı ele geçirmek için planlar yapmaktadır ve sonunda Yada Taşı'nı ele geçirmeyi başarır. Büyücüler, cinler ve Alkarılar gibi kötü varlıklar da insanlara zarar vermek ve taşı ellerinde tutmak için tuzaklar kurar. Yaşanan bu talihsizlikler, Kayra Kağan'ın aklını yitirmesine yol açar. Ancak hiç beklenmedik bir anda, Kayra Kağan'ın yıllar önce terk ettiği oğlu ortaya çıkar. Bu genç, Yüeçi kabilesi tarafından büyütülmüş ve babasına karşı büyük bir öfke besleyerek yetiştirilmiştir. Onun dönüşü, Erlik Han'a karşı büyük bir savaşın habercisidir (Tufan, 2020).

Bu efsane, Yafes'in soyundan gelen kahramanların, Yada Taşı'nı geri alarak dünyayı kurtarma çabalarını anlatır. Kadim sırlar ve masallar, zamanın sonuna dek yaşamaya devam eder.

3.1.2. Yüzüklerin Efendisi

Yüzüklerin Efendisi, J.R.R. Tolkien'in yazdığı ve Orta Dünya isimli kurgusal bir evrende geçen epik bir fantezi romanıdır. İlk kez 1954-1955 yıllarında üç cilt olarak yayınlanan eser, karanlık lord Sauron tarafından yapılan ve dünyayı ele geçirmek için kullanılan Güç Yüzüğünün yok edilme hikâyesini anlatır.

Hikâye, Hobbit ırkından Frodo Baggins'in, amcası Bilbo Baggins'ten miras kalan Güç Yüzüğü'nü yok etmek için tehlikeli bir yolculuğa çıkmasıyla başlar. Frodo'ya, büyücü Gandalf, insan kralı Aragorn, elf savaşçısı Legolas, cüce Gimli, Gondorlu şövalye Boromir, ve hobbit arkadaşları Merry ile Pippin eşlik eder. Bu ekip, yüzüğü Mordor'daki Hüküm Dağı'na götürüp yok etmek amacıyla birçok tehlikeye göğüs gerer. Yolculuk boyunca Frodo ve arkadaşları orklar, troller, ejderhalar ve çeşitli tehlikeli yaratıklarla savaşırlar. Aynı zamanda yüzüğün yozlaştırıcı gücüne karşı koymaları gerekmektedir. Yüzüğün, sahibini karanlık bir varlığa dönüştürme gücü vardır ve Frodo da zamanla bu tehlikeye kapılmaya başlar.

Hikâyenin sonunda, Frodo ve sadık arkadaşı Samwise Gamgee, Mordor'a ulaşır ve yüzüğü Hüküm Dağı'nın alevlerine atarak yok ederler. Bu sayede Sauron yok edilir ve Orta Dünya kurtarılır. Yüzüklerin Efendisi, kahramanlık, dostluk ve fedakârlık temalarını işleyen, yayınlandığı tarihten bu yana dünya çapında büyük ilgi gören bir eserdir. Ayrıca, yönetmen Peter Jackson tarafından üç bölümlük bir film serisine de uyarlanmıştır.

3.1.3. Benzerlikler ve Farklılıklar

"Yada Taşı Efsanesi" ve "Yüzüklerin Efendisi" arasında çeşitli benzerlikler bulunmaktadır, her ikisi de etkileyici fantezi dünyalarında geçen epik hikayeler sunar. Bu iki eserin benzerlikleri şöyle özetlenebilir:

1. Epik Yolculuk ve Başlangıç Noktası

- "Yada Taşı Efsanesi": Kıpçak, Yada Taşı'nın peşinden gitme göreviyle yola çıkar. Yolculuğu, hem kişisel bir keşif hem de toplumsal bir kurtuluş aracılığıdır.
- "Yüzüklerin Efendisi": Frodo, yüzüğü yok etmek için Mordor'a yaptığı yolculukta, hem kendi cesaretini keşfeder hem de Orta Dünya'nın kaderini değiştirir. Yolculuk, kişisel ve toplumsal kahramanlık sınavıdır.

2. Mitolojik ve Fantastik Unsurlar

- "Yada Taşı Efsanesi": Türk mitolojisine dayanan yaratıklar, karakterler ve olaylar içerir. Yada Taşı gibi mistik nesneler, Türk kültürünün mitolojik zenginliğini yansıtır.

● "Yüzüklerin Efendisi": Orta Dünya'nın yaratıkları, ırkları (elfler, cüceler, orklar) ve büyü dolu nesneler (Güç Yüzüğü gibi) yer alır. Tolkien, kendi inşa ettiği mitoloji ile evreni zenginleştirir.

3. Kötülüğe Karşı Kolektif Mücadele

● "Yada Taşı Efsanesi": Yada Taşı çevresinde dönen olaylar, Erlik Han ve kötü varlıkların Türklerin dünyasında yarattığı tehdide karşı toplu bir reaksiyonun katalizörüdür. İhanet, her iki hikâyenin de merkezinde yer alır. "Yafes'in Oğulları"nda Hıtay'lı büyücü ve Karaçuk çobanın ihanetleri benzer şekilde kaos ve savaşa neden olur.

● Yüzüklerin Efendisi: Sauron'un karanlık güçlerine karşı insanları, elfleri, cüceleri ve hobbitleri bir araya getiren bir mücadele sürecini aktarır. "Yüzüklerin Efendisi"nde Saruman'ın ihaneti büyük yıkımlara yol açar.

4. Doğaüstü Nesneler ve Güç Sembolleri

● "Yada Taşı": Hava olaylarını kontrol etme gücüyle, Türk kültürünün mistik objelerinden biridir.

● "Güç Yüzüğü": Sahibine büyük güçler sunan, ancak aynı zamanda yozlaştırma yetisine sahip güçlü bir simgedir.

5. Kahramanlık, Dostluk ve Fedakârlığın Önemi

● "Yada Taşı Efsanesi": Kıpçak'ın ve Yafes'in oğullarının sadakati, cesareti ve özverisi; felaket anında gösterilen insanüstü kararlar ve ittifaklar.

● "Yüzüklerin Efendisi": Frodo ve arkadaşlarının birbirine destek olmaları, zorlu görevlerde işbirliği yapmaları ve birçok fedakârlıkta bulunmaları öne çıkar.

6. Kültürel ve Tarihsel Derinlik:

● "Yada Taşı Efsanesi": Türk mitolojisinin yanı sıra, kültürel tarihine ve destanlarına dayanan zengin bir anlatı sunar.

● "Yüzüklerin Efendisi": Tolkien'in Anglo-Sakson ve Nordik mitoloji unsurlarını entegre ettiği derin bir tarih ve kültür dokusuna sahiptir. Bu iki mitoloji Orta Çağ'da Avrupa'nın farklı bölgelerinde yaşayan Cermen kökenli toplulukların dini inançlarını ve efsanelerini yansıtır (Nalbantoğlu, 2017).

Bu unsurlar, her iki eserin de okuyuculara kendine özgü zengin bir deneyim sunmasını sağlar, ancak farklı kültürel köken ve mitolojik geleneklerden beslendikleri için her biri kendi başına eşsizdir. İki eserin merkezinde de güçlü ve kutsal bir emanet yer alır: Yada Taşı ve Güç Yüzüğü. Her iki nesne de uğruna büyük mücadeleler verilen, insanları peşinden sürükleyen ve dünyaya hükmetme gücü sunan simgelerdir. Bu objeler, aslında insanların hayatları boyunca arzuladıkları güç ve kontrol tutkusunu temsil eder. Paraya, iktidara ya da üstünlük kurma arzusuna sahip olmak için

insanlar bazen tüm ömürlerini bu uğurda harcarlar. Ancak her hırslı mücadele gibi, bu savaşların sonu da çoğu zaman yenilgi ve pişmanlık getirir. Her iki eser de kurguladıkları Orta Dünya konseptiyle dikkat çeker. Mekânlar, detaylı isimler ve haritalar aracılığıyla okuyucuda gerçek bir dünya izlenimi yaratılır. Aynı zamanda, her iki eser kendi kültürel mirasını ve yerel öğelerini korurken, evrensel temalara da odaklanır. Güç hırsı, mücadele, fedakârlık ve insanın kendi sınırlarını aşma çabası gibi konular, farklı milletlerden okuyuculara hitap ederek geniş bir kitleye ulaşmayı başarır.

Ancak bu benzerliklerin yanı sıra, her iki kitabın sunduğu tematik ve yapısal farklılıklar da dikkat çekicidir. Bu iki eserin farklılıkları şöyle özetlenebilir:

- **Karakter Gelişimi ve Motivasyonlar:** "Yüzüklerin Efendisi"nde karakterler geniş bir yelpazede sunulur ve her birinin motivasyonları derinlemesine işlenir. Öte yandan, "Yafes'in Oğulları" daha çok arketip karakterlere ve mitolojik motiflere odaklanır.
- **Sonuç ve Temalar:** Tolkien'in eseri umut ve fedakârlık temaları üzerine kurulu bir zaferle sonuçlanır. "Yafes'in Oğulları" ise daha çok hainlik ve kaçınılmaz savaş üzerine odaklanır, bu da daha karanlık ve belirsiz bir sonla bitmesine neden olur. Üç ciltlik bir kitap serisi olarak devam eden Yafes'in Oğulları ilk kitabın içeriğine göre bu şekilde nitelendirilebilir.

Eleştirel Bakış: "Yüzüklerin Efendisi", dilin ve anlatımın ustalığıyla öne çıkar; Tolkien'in eseri, edebi derinliği ve detaylı dünyasıyla fantastik edebiyatın zirvesinde yer alır. "Yafes'in Oğulları", mitolojik unsurları güçlü bir şekilde ele alsa da karakter derinliği ve dil kullanımı açısından "Yüzüklerin Efendisi" kadar etkileyici değildir. Bununla birlikte, Türk mitolojisini modern bir anlatıya taşıması bakımından değerli bir katkıdır.

3. İkinci Alt Probleme Dair Bulgular: Karakterler, Mitolojik Unsurlar, Mekânlar, Kadınlar ve Semboller Açısından Bakıldığında İki Eser Arasındaki Temel Benzerlik ve Farklılıklar

Korkut Ata (Dede Korkut) ve Gandalf: Korkut Ata, Dede Korkut kitabının Vatikan ve Dresden olmak üzere her iki nüshasının giriş bölümünde de Resul Aleyhisselam zamanına yakın, Bayat boyundan çıkan Oğuzların bilicisi olarak Hak Taala'nın ilhamıyla geleceğe dair haberler veren bilge bir kişi olarak tasvir edilmektedir (Ergin, 2003: 8). Bu yönleriyle Korkut Ata'nın Türk boyları arasında değerli bir konuma ve olağanüstü birtakım güçlere sahip olduğu söylenebilir. Yafes'in Oğulları'nda Korkut Ata kurtarıcı, yol gösterici ve bilge bir kişi olarak tarif edilmektedir. "*Kurt ordusunu yönettiği açıkça belli olan o kişi yavaş yavaş Kayra Han ve yanındakilerin yanına kadar geldi. Tüyleri ışıl parlayan bir bozkurtun üzerine binmiş kişi aksakalı göbeğine kadar inmiş, Korkut Ata'dan başkası değildi. Kağan ve hanlar onu görüne buruk bir sevince gark oldular*" (Tufan, 2020: 211). *Korkut Ata, başını sallayıp kaygılarını sıraladı. Olan ile ölene çare olmaz*

Yigenek oğlu Taspar! Bunları konuşmak için daha sonraları bolca fırsatımız olacak. Lâkin bilmelisiniz ki dehşetli bir Orta Dünya savaşının eşiğindeyiz artık. Bu bir zamanlama meselesi" (Tufan, 2020: 214). Dede Korkut öğütler vererek toplumsal değerleri yansıtan öyküler anlatır. Etkisi, Oğuz Türklerinin iç dünyasına yöneliktir; ahlaki ve kültürel değerleri pekiştiren manevi bir otorite olarak bireyler ve aileler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Gandalf iyiler ve kötüler arasındaki savaşta rehber ve lider rolünü üstlenen güçlü bir savaşçı ve sihirbazdır. Maiar kökenli olan bu ruhani varlık, bilginin ve bilgeliğin gücünü temsil eder. Orta Dünya'nın farklı ırkları ve krallıkları arasında seyahat ederek toplulukları birleştirir cesareti ve stratejik zekâsı ile kötülüklere karşı kahramanlara yol gösterir. Bu yönleriyle Dede Korkut ve Gandalf'ın benzediğini söyleyebiliriz. Farklı yönlerine değinildiğinde ise Gandalf ve Dede Korkut, her ikisi de bilge ve rehber roller üstlenseler de Dede Korkut olayların başlangıcında yoktur ve bir kurtarıcı olarak sonradan ortaya çıkar, Gandalf ise her zaman ön planda ve olayların içinde aktif bir şekilde yer alır.

Sauron ve Erlik Han: Erlik, yeraltında yaşar ve ruhlar zümresinde Şeytan olarak nitelendirilir (Çoruhlu, 2002: 52). Altay mitolojisinde yeraltı dünyasının hükümdarı ve kötülüğün sembolü olan Erlik Han, evrenin başlangıcında pek çok kötülüğe sebep olmuş; Tanrı'ya karşı geldiği için yeraltına sürgün edilmiş ve yanında bulunan halk da lanetlenmiştir (Temizer ve Ayyıldız, 2022: 116). Erlik'in dokuz tabakadan meydana gelen yeraltında kara bir güneş yarattığı ve bu güneşle burayı aydınlattığı düşünülmektedir (Çoruhlu, 2002: 53).

Sauron Yüzüklerin Efendisi'nde sonradan kötü olan bir karakter değildir. Biz Sauron'u mutlak kötü olarak okumaktayız. Yüzüğün gücü ile tüm Orta Dünya'ya boyun eğdirmek ve ölümsüzlüğe erişmek isteyen bir karakterdir. Korku, zulüm ve iktidar arzusu, Sauron'un temel motivasyonlarıdır. Bu yönleriyle mutlak kötülüğü temsil ettiğini söyleyebiliriz. Erlik Han, Türk ve Altay mitolojisinde ölülerin tanrısı ve yeraltı dünyasının hükümdarıdır. Ruhları yeraltı dünyasına taşır ve yönetir, bazen yaratıcı tanrıya karşı çıkan bir figür olarak da görülür. Erlik Han da Sauron gibi mutlak kötüdür ve Orta Dünya'ya hükmederek kötülüğün egemen olduğu "*Yeni Dünya Düzeni"ni kurmak ister. Şeytan Erlik Han kötülüğün, hırsın ve açgözlülüğün en büyük temsilcisiydi. Bilgisiz, yıkıcı ve karıştırıcıydı*." (Tufan, 2020: 113) Sauron ve Erlik Han, her iki mitolojide de güç arayışlarıyla hükmettikleri dünyalara hâkim olma arzusu taşırlar. Sauron'un gücü yıkıcı ve kontrol odaklıyken, Erlik Han yaratıcı tanrıya karşı gelen bir figür olarak daha geniş mitolojik işlevlere sahiptir.

Gollum, Boromir ve Karacuk Çoban: Karacuk Çoban, Dede Korkut kitabında Salur Kazanın Evinin Yağmalanması adlı hikâyede doğayla iç içe yaşayan, güçlü ve iri yapılı bir çoban, ilahi güçlerin desteğiyle rüyalarını yorumlayan, insani duygulara sahip, ailesine bağlı ve doğadan beslenen eski Türklerin simgesi olarak ön plana çıkmaktadır (Eyüboğlu, 2021: 167). Boromir ise yüzüklerin Efendisi'nde insanın zaaflarını, iyilik ve kötülük

arasındaki içsel çatışmayı temsil eder. Yolculuğa eşlik ettiği süre boyunca hep yüzüğün gücünün kendisinde olmasını ister, yüzüğün gücünün cazibesine kapılır. Güç onun zaafıdır ve bu isteği onu zayıf düşürür. Bu yönüyle Boromir'in bizlere insanın zaaflarını ve hatalarını gösterdiğini söyleyebiliriz. Ölüm anında gösterdiği cesaret ve fedakârlık, iyi insan olma çabasını gösterir niteliktedir. Gollum Yüzüklerin Efendisi'nde hem trajik hem de antagonist bir figürdür; Tek Yüzük'e olan saplantısı onun kişiliğini ikiye bölmüş, tüm eylemlerini şekillendirmiştir. Sinsi, hilekâr ve manipülatif bir yapıya sahip olan Gollum, Smeagol (masum taraf) ve Gollum (kötü taraf) olarak iki farklı kişilik sergiler. Sihirsel bir gücü olmasa da hayatta kalma becerileriyle dikkat çeker. Yafes'in Oğulları adlı eserde ise Karacuk Çoban Kayra Han'ın sadık bir çobanı olarak karşımıza çıkar ancak bir rüya ve Hıtaylı büyücünün kışkırtmasıyla ihanete sürüklenir. Dünyevi isteklerine yenik düşerek Kayra Han'a ve ülkesine ihanet eder. Ölüm anında Boromir gibi Karaçuk Çobanda da cesaret, pişmanlık ve affedilme arzusunu görmekteyiz. "*Şeytanın tatlı nağmesine kandım. Öz yurduma, milletime, kağanıma ihanet ettim. Türkütler'in, saadet kaynağı olan Yada Taşı'nı çalıp, şeytan görünümlü Hıtaylı bir büyücüye verdim. Yaşamak bana zulümdür artık.*" (Tufan, 2020: 224)

Saruman ve Hıtaylı Büyücü: Türk mitolojisi incelendiğinde Hıtay bir devlet adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitanların Çin topraklarında kurduğu Hıtay Devleti, Çin kültürünü benimseyerek bir çeşit Çin hanedanı olmayı amaçlamıştır (Ögel, 2010: 550). Hıtaylı Büyücü, eserde Erlik Han'ın sağ kolu olarak beylere ve hükümdarlara sızarak onları kandırır ve Erlik Han'ın amaçlarını gerçekleştirir. Manipülatif ve sinsi bir karakter olup, gerçek niyetlerini saklar. Büyü yetenekleriyle güç kazansa da, Erlik Han'a bağlıdır ve bağımsız hareket edemez. Saruman, başlangıçta iyinin bir temsilcisiyken, güç arzusu ve Tek Yüzük'ü ele geçirme isteği onu karanlık yola sürükler. Zeki ve stratejik olan Saruman, güçlü bir büyücü olarak büyük planlar yapar, ancak hırsı ve Yüzük'e olan düşkünlüğü, onun en büyük zayıflığıdır ve nihayetinde yıkımına yol açar. Saruman ve Hıtaylı Büyücü, başlangıçta güvenilir otorite figürleri olarak görülürken, güç hırsları veya dışsal etkilerle karanlık tarafa geçerler. Her ikisi de manipülatif karakterlerdir ve insanları kendi çıkarları için yönlendirirler. Ancak, Saruman kendi güç hırsıyla karanlık tarafa geçerken, Hıtaylı Büyücü Erlik Han'ın planlarını gerçekleştirmek için başkalarını manipüle eder. Saruman aktif olarak gücün peşinde koşarken, Hıtaylı Büyücü daha arka planda durur ve stratejik olarak hareket eder.

Aaragorn ve Kayra Han: Radloff'un derlediği Yaratılış Destanı'nda Kayra Han "Daha hiçbir şey yokken, Tanrı Kayra Han'la uçsuz bucaksız su vardı. Ay, güneş, toprak yoktu. Tanrı Kayra Han'ın canı sıkılıyordu. O, yalnızlık içinde iken su dalgalandı. Ak Ana Akine, Tanrıya Yarat! dedi, yine suya gömüldü. Bunun üzerine Kayra Han, kendine benzer bir varlık yaratarak "Kişi" adını verdi." (Gültepe, 2013: 67) ifadeleriyle, yaratıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yafes'in Oğulları'nda Kayra Han, Türkütlerin

hükümdarı olarak barış ve istikrarı sağlamakta merkezi bir role sahiptir, halkını korur ve beylere liderlik eder. Ancak, Karaçuk Çoban'ın ihanetiyle büyük bir tuzağa düşer ve askerlerinin güvenini kaybederek yönetim simgesi olan Yada Taşı'nı çaldırır. Bu ihanet, liderliğini zayıflatır ve sonunda akıl sağlığını yitirerek trajik bir sona ulaşır. Aragorn, Gondor ve Arnor'un kralı olarak Yüzüklerin Efendisi'nde merkezi bir figürdür ve bir savaşçı, lider ve stratejist olarak önemli roller üstlenir. Aaragorn kral olmak için aslında hep hazır bulunmaktadır. Sauron'un parmağını kesen kılıcı dövdürüp eski hâline getirmiş ve yanından ayırmamaktadır. Aragorn ve Kayra Han, her ikisi de liderlik pozisyonlarında büyük sorumluluklar taşır, zorluk ve ihanetle karşılaşırlar. Ancak, Aragorn zorlukların üstesinden gelerek kral olurken, Kayra Han ihanet ve aldatma sonucu düşer ve trajik bir sonla karşılaşır. Aragorn'un hikâyesi umut ve zaferle sonuçlanırken, Kayra Han'ınki yıkım ve çöküşle biter.

Güç Yüzüğü ve Yada Taşı: Yada taşı efsanelerde millî birlik ve bütünlüğün, toplumsal huzurun ve devlet idealinin simgesidir ve ülkeden çıkarıldığında toplumun bütünlüğü sarsılır, kıtlık ortaya çıkar (Gültepe, 2013: 595). Yada taşı koyu renkli ve yumruk büyüklüğünde olup üzerinde damar damar çizgiler bulunan, ele alındığında soğukluk hissi veren, sallandığında içinden sesler duyulan ve üç yıl kullanıldıktan sonra etkisini kaybetmeye başlayan; yağmur, kar ve don getirme özelliğiyle geyiklerin başında, su kuşlarının kursağında, yılanlarda ve öküzlerin karınlarında bulunarak elde edilen, en iyi örnekleri kendiliğinden kuş veya hayvan şekli alan kullanılmadığında su içinde saklanan bir taştır (Ögel, 1995). Yafes'in Oğulları'ndaki Yada Taşı, krallığın gücünü ve meşruiyetini simgeler. Bu taş, Kayra Han'a hükümdarlığını pekiştirmek için büyülü güçler sağlar. Ancak, Hıtaylı Büyücü tarafından çalınması, krallığın istikrarını ve Kayra Han'ın liderliğini zayıflatır. Taşın kaybı, ihanet ve savaşa yol açar, zira bu olay hükümdarın zayıflığını ve savunmasızlığını simgeler.

Güç Yüzüğü, J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" serisinde Sauron tarafından yaratılan ve sahibine büyük güçler verirken onu kötülüğe sürükleyen bir nesnedir. Amacı, Orta Dünya'nın tüm ırklarını Sauron'un kontrolü altına almaktır. Bu nedenle, hikâye boyunca Yüzüğün yok edilmesi büyük bir tehdit olarak görülür ve Yüzük Kardeşliği'nin başlıca görevi bu yüzüğü yok etmeye odaklanır. Güç Yüzüğü, J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" serisinde Sauron tarafından yaratılan ve sahibine büyük güçler verirken onu kötülüğe sürükleyen bir nesnedir. Amacı, Orta Dünya'nın tüm ırklarını Sauron'un kontrolü altına almaktır. Bu nedenle, hikâye boyunca Yüzüğün yok edilmesi büyük bir tehdit olarak görülür ve Yüzük Kardeşliği'nin başlıca görevi bu yüzüğü yok etmeye odaklanır.

Ağaç: Beyterek Ağacı Türk mitolojisinde Bay-Terek, Bay- kavak yani ulu kavak motifi olarak geçmektedir (Ögel, 1995: 483). Ağaç Türk mitolojisinde bereketi ve iyiyi temsil eden, zorda kalındığında yardım istenilen, çocuğu olmayanların çocuk sahibi olma isteğinde bulundukları bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (Ögel, 1995). Altay mitolojisinde de

ağacın önemine değinilmiş, gökleri delen büyük bir çam ağacının tepesinde Tanrı Bay-Ülgen'in oturduğu ifade edilmiştir (Ögel, 2010: 90). Yüzüklerin Efendisi'nde konuşan ağaç olan Entler, Türk mitolojisinde ve Yafes'in Oğulları'nda Beyterek Ağacı diğer adıyla Hayat Ağacı olarak geçmektedir. "Yüzüklerin Efendisi" serisinde Entler, özellikle Fangorn Ormanı'nda yaşayan ağaçsı varlıklar olarak tasvir edilirler. Yüzleri, gövdelerinden belirgin bir şekilde ayrılmaz, daha çok gövdenin doğal kıvrımları gibi görünür, gözleri derin, eski ve bilgece bakar. Yafes'in Oğulları'nda Hayat Ağacı "*Beyterek Ağacı veya Hayat Ağacı denilen ulu, kutsal bir ağaç vardı. Türkütler soylarının, kökleri Alt Dünya'ya kadar uzanan, dalları ise gökleri aşarak Üst Dünya'ya kadar çıkan bu kutsal ağaçtan geldiğine inanıyorlardı*. (Tufan, 2020: 61) İki eserde de ağaç figürü kutsal ve bilge olarak işlenmiştir.

Dokuz Sayısı: Altay Yaratılış Miti'nde Tanrı, dalları olmayan bir ağaca dokuz dal vermiş ve bu dallardan dokuz kişinin türeyerek dokuz ulusu oluşturmasını istemiştir (Seyidoğlu, 2021: 40). Yine göğün dokuz kat olarak ifade edilmesi, Erlik'in yedi veya dokuz oğlu, iki veya dokuz kızı olduğunun belirtilmesi (Çoruhlu, 2002: 53) gibi Türk mitolojisinde farklı kullanımlarda dokuz sayısı sıklıkla geçmektedir. Yüzüklerin Efendisi" serisinde "Dokuzlar" olarak bilinen Nazgûl veya Yüzük Tayfları (Ringwraiths), Sauron'un en güçlü hizmetkârlarıdır. Hikâyede önemli bir rol üstlenirler ve kötülüğün temsili olarak karşımıza çıkarlar. Nazgûl, başlangıçta Sauron tarafından güç yüzükleri verilen dokuz insan kraldı. Bu yüzükler, onlara büyük güçler verdi ancak aynı zamanda onları Sauron'a bağımlı hale getirdi. Zamanla, bu krallar ölümsüz hale geldi ve ruhlarını kaybederek Sauron'un iradesine tamamen boyun eğdiler. Fiziksel bedenlerini kaybedip gölgeler dünyasında yaşayan, korkunç tayflar haline geldiler. Yafes'in Oğulları adlı eserde de "Dokuz Esmer Kız" dan bahsedilmektedir. Bu "Dokuz Esmer Kız" Alt Dünya'da Erlik Han'a hizmet eden ve kötülük yapan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karga: Ögel (1995: 551, 557) "Halkı, Karga ile Saksağan Yapma" masalından "Kozu-Körpös" adlı yiğid, kargaya (kuzgun) hep, "annem, babam" diyor. Karga ise hain olduğundan, hep ona bedduada, kargışta bulunuyor." örneğini vererek karganın masalda hain olarak geçtiğinden ve ayrıca karganın Kuzey Türk masallarında da kıskançlık ve hainliğin sembolü olduğundan bahsetmektedir. Bogenbayev ve Calmırza (2014) çalışmalarında kargayı kut kavramıyla ilişkilendirmiş ve Türk- Moğol ve Proto- Türk sözlü edebiyatında "Jangar"ı kurtaran karga "Mancur Kağan'ı ölümden kurtaran karga" ve "Vusunların Kralı Kunmo'yu kurtaran karga" gibi örneklerle karganın kutsal bir kurtarıcı olarak yer aldığını belirtmişlerdir. "Yüzüklerin Efendisi" serisinin ilk kitabı olan "Yüzük Kardeşliği"nde (The Fellowship of the Ring) Gandalf, Kardeşlik'i Caradhras'tan Moria'ya yönlendirmeden önce, havada Mordor'un casusu olarak tanımladığı kara kuşlar gördüklerini açıklar. Bu kargaların casus olarak kullanıldığını söyler. Yine Yafes'in Oğulları adlı eserde de "*Ondan da heberim var. Sevgili dostum bana haber verdi. Bu karga her şeyi anlattı bana*. *Kargalar, haberci kuşlardır. Bu karga sürüsünün casusluk amacıyla uçan bir*

sürü olduğundan kuşkum yok." (Tufan, 2020: 83, 219) denilerek kargaların casusluk yönü vurgulanmıştır.

Yolculuk: Yüzüklerin Efendisi'nde yol bir değişimi, çabayı, olgunlaşmayı simgelemektedir. Frodo Baggins bu yolculukta yalnızca fiziksel değil zihinsel olarak da türlü zorluklardan geçer. Yafes'in Oğulları'nda da Karacuk Çoban rüyasının anlamını çözmek için Ak Kam'a gider. Bu yolculukta fiziksel ve zihinsel birçok sınava maruz kalır.

Yüzük: Yafes'in Oğulları adlı eserde Peri Diyarı'ndaki perilere ait olağanüstü gücü olan yüzükten bahsedilmektedir. "*Yüzüğün olağanüstü güçleri varmış. Bir insanoğlu o yüzüğü parmağına taktığında tahmin edemeyeceği bir güce eriyormuş. Hiç yaşlanmıyormuş da. Derisine ok batmaz, derisini kılıç kesmez oluyormuş.*" (Tufan, 2020: 176) Yüzüklerin Efendisi'nde de esere ismini veren görünmezlik, güç, yaşlanmama gibi olağanüstü birtakım özelliklere sahip yüzük figürü vardır.

Kötülük Kaynağı: Türk mitolojisinde Erlik'in toprakları tasvir edilirken Alt Dünya'da dokuz ırmağın, insanların gözyaşlarıyla beslenen Doymadım (Toybadım) ırmağına döküldüğü yerde kurulduğundan (İnan, 1976: 66) bahsedilmektedir. Yafes'in Oğulları'nda da Alt Dünya'da Aruz Han'ın, Çürçet Han'ın ve Urum Han'ın Erlik Han'a ulaşmak için yaptıkları yolculuk esnasında gördükleri gözyaşları ile beslenen bir göl bulunmaktadır. İnsanların mutsuzluklarıyla beslenen bu göl Erlik Han'a ve Alt Dünya yaratıklarına güç vermektedir. Yüzüklerin Efendisi'nde ise Sauron'un en büyük gücü düşmanlarına karşı bir güç olarak kullandığı umutsuzluk, kaygı, korku gibi ruhsal durumlardır.

Kuzeybatı Demirkapı Geçidi ve Caradhras Geçidi: Türk tarihinde, Demirkapı veya Derbent olarak bilinen, genellikle sınır bölgelerini belirleyen, doğal savunma noktaları oluşturan birçok stratejik geçit bulunmakta ve bu geçitlerin Dede Korkut Destanları'nda da behsedilen iki tanesinden biri Orta Asya'da Amu Derya Yakını'nda, diğeri ise Hazar Denizi'nin batı kıyısında, Kafkasya'nın kuzeyinde yer almaktadır (Eyüboğlu, 2023). Yafes'in Oğulları'nda Demirkapı Geçidi "*kuzeydoğu güneybatı istikametinde uzanan yüksek mi yüksek kayalıklardan ibaretti. Bu kayalıkların zirveleri neredeyse bulutlara kadar uzanıyordu. Öylesine dik ve sarptı ki bu kayalar, ona bakanlara bir kapı gibi geliyordu*." (Tufan, 2020: 74) şeklinde anlatılmıştır. Yüzüklerin Efendisi'nde geçen Caradhras, Hithaeglir Dağları'nda yer alan yüksek ve tehlikeli bir geçittir. Bu geçit, kışın yoğun kar fırtınaları ve buzlu yollarıyla ünlüdür. Yüzük Kardeşliği, Moria'ya gitmeden önce Caradhras Geçidi'ni kullanmayı planlar ancak yoğun kar fırtınası ve dağın düşmanca havası nedeniyle geçmek zorlaşır. Kardeşlik, geçidi aşamayınca Moria Madenleri'ne yönelmek zorunda kalır. Demirkapı Geçidi ve Caradhras Geçidi her iki eserde de doğal sınırları ve engelleri simgeliyor. Her iki geçit de zorlayıcı, tehlikeli ve aşılması güç coğrafi yapılar olarak anlatılmıştır. Bu geçitler hem fiziksel hem de sembolik anlamda kahramanların sınavlarını temsil etmektedir.

Atalar Mağarası ve Rivendell: Türklerde Atalar Mağarası bağımsızlık, özgürlük ve çoğalma kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, Türklerin inançları, mitolojisi ve yaşam biçimiyle bütünleşerek toplum hayatını derinden yoğuran tarihi bir mekân olmuştur (Yıldırım, 1997:5). Türk kültüründe mağara, gizemli güçlerin barındığı kutsal bir mekân olarak nitelendirilmenin yanı sıra içsel yolculuğun, kendini keşfetme ve yeniden doğuşun simgesi olarak önemli bir yer tutmaktadır (Çetindağ, 2007:444). Yafes'in Oğulları'nda Atalar Mağarası' nda Orta Dünya hanlıkları birleşerek kimin yeni kağan olacağına karar verirler. "*Bu Atalar Mağarası o kadar önemliydi ki on binlerce yıllık Türküt tarihinin tüm önemli görüşmeleri orada karara bağlanmıştı.*" (Tufan, 2020: 233) Yüzüklerin Efendisi'nde ise Rivendell'de, Elrond'un evinde yapılan Konsey'de, Orta Dünya'nın farklı ırklarından gelen temsilciler bir araya gelir ve Yüzük' ün akıbeti hakkında kararlar alırlar. Yüzük' ü yok etmek için gönüllüler arasından bir taşıyıcı seçilir. Atalar Mağarası ve Rivendell hem geçmişin hem de geleceğin belirleyici kararlarının alındığı kutsal alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki mekân da toplulukların birleştiği, önemli kararların alındığı, liderlerin belirlendiği yerler olarak halkların kaderini belirleyen sembolik alanlardır.

Orta Dünya: Yüzüklerin Efendisi'nde geçen Orta Dünya Türk mitolojisinde de mevcuttur. Yüzüklerin Efendisi'nde Orta Dünya, ayrıntılı ve canlı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu dünya, çeşitli coğrafi bölgeler, farklı iklimler, ırklar ve kültürlerle doludur. Orta Dünya'da Shire (Shire), Rivendell (Imladris), Lothlorien, Moria, Rohan, Gondor, Mordor, Fangorn Ormanı vardır. Yafes'in Oğulları'nda geçen Orta Dünya'da ise Eftalitler, Pura Kanlar, Rouranlar, Suplular, Türkütler, Lin, Hıtay, Urum bulunmaktadır. Yafes'in Oğulları'ndaki Orta Dünya farklı halkların birleştiği bir coğrafyayı yansıtırken, Yüzüklerin Efendisi'ndeki Orta Dünya çeşitli ırkların bir arada yaşadığı fantastik ve hayali bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Her iki Orta Dünya da zengin kültür ve tarih barındıran alan olarak öne çıkmaktadır.

Alt Dünya ve Mordor: Yüzüklerin Efendisi serisindeki mekânlardan biri olan Mordor, karanlık volkanik dağlar ve çorak arazilerle doludur. Bu bölgede Sauron'un kalesi vardır. Mordor'un havası karanlık ve sıkıntı vericidir. Her yerde Sauron'un gözü bulunur ve sürekli bir tehlike hissi vardır. Mordor'da yaşayan orklar ve diğer yaratıklar, zorba bir yönetim altında çalışır. Yafes'in Oğulları adlı eserde de Erik Han'ın sarayının bulunduğu Alt Dünya karanlık, sıkıntı verici olarak tasvir edilir. Mordor'daki karanlık hava, tehlike hissi ve Sauron'un varlığı Alt Dünya'daki Erlik'in varlığı ve karanlık atmosferle benzerlik göstermektedir. Her iki mekân da zalimlikle anılır.

Ölü Bataklıklar ve Sis Vadisi: Yüzüklerin Efendisi'ndeki Ölü Bataklıklar, karanlık ve sisli bir bataklık alanıdır. Burada geçmiş savaşlardan kalma cesetler, suların altında yüzer. Bu bataklık, Frodo, Sam ve Gollum'un Mordor'a giden yolda geçmek zorunda kaldıkları ürkütücü bir yerdir. Yafes'in Oğulları'ndaki Sis Vadisi de karanlık ve sisli bir mekân olarak

karşımıza çıkar. Geçmiş zamanlarda perilerin orada öldürüldüğünden ve vadinin bu utancı saklamak istediği için sise büründüğünden bahsedilir. Ölü Bataklıklar ve Sis Vadisi, her iki bölge de ölülerin ve geçmişin utançlarının izlerini saklayan, tehlikeli ve uğursuz alanlardır. Bu bölgeler, kahramanların geçmişin gölgelerinden kurtulma mücadelesi verdiği yerlerdir.

Türk Mitolojisinde ve Yafes'in Oğulları'nda Yer Alan ancak Yüzüklerin Efendisi'nde Yer Almayan Önemli Motifler

Av: Hayvancılık Türklerde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan Destanı'nda "av" ve "akın" ın bir yaşam biçimi olarak öne çıkmasında at ilk sırayı alırken, Dede Korkut kitabında buna sürü de eklenmiştir (Gültepe, 2013: 564). Eski Türkler, at besleyip av peşinde koşarak uzun mesafeler kat eder, boyların katıldığı büyük sürek avları düzenler, deri ya da kıl çadırlarda oturur, kımız içer ve avcılığı günlük yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası olarak görürlerdi (Güven ve Hergüner, 1999: 33). Yafes'in Oğulları adlı eserde de av sıklıkla geçmekte ve avcılığa verilen önem gözler önüne serilmektedir. "*Sürek avı, Türkütler'i birbirine bağlayan en kuvvetli bağlardan biriydi.*" "*Bir gün Kayra Kağan, Kayra Kağan'ın kırk yiğidi; merkeze bağlı sekiz hanlığın hanları ve o hanların kırk yiğitleri bir sürek avına çıkmışlardı.*" (Tufan, 2020: 57- 58).

Rüya: Türk edebiyatında efsanelerden halk hikâyelerine kadar birçok alanda önemli bir yere sahip olan rüya motifi, destanları etkileyip kahramanların hareketlerini yönlendirirken, mücadeleye dayalı destanlarda başarı veya felaketlerin önceden öğrenilmesini sağlayarak kadercilik anlayışını yansıtır (Gültepe, 2013: 588). Yafes'in Oğulları adlı eserde de kahraman gördüğü bir rüyayı Ak Kam'a yorumlatmak üzere yola çıkar. "*Karacuk Çoban'a en yakın şaman iki günlük yürüyüş mesafesindeydi. Çoban, ona gidecek ve rüyasının sırrını o Ak Saçlı Bilge'den öğrenecekti.*" (Tufan, 2020: 73)

4. Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, J.R.R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* ile Ufuk Tufan'ın *Yafes'in Oğulları* eserleri karakterler, semboller ve temalar açısından karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Araştırmanın bulguları, her iki eserin de kendi mitolojik ve fantastik dünyaları içerisinde güçlü anlatılar sunduğunu ortaya koymaktadır. Ancak, bu eserlerin temel yapıları, temaları ve sembolleri açısından dikkate değer benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır.

Karakterlerin karşılaştırılmasında, özellikle Gandalf ve Dede Korkut gibi bilge rehber figürlerin işlevlerine dikkat çekilmiştir. Gandalf, Orta Dünya'da hem fiziksel hem de sihirsel mücadelelere doğrudan katılırken, Dede Korkut daha çok hikâye anlatıcılığı ve ahlaki rehberlik görevlerini üstlenen bir figürdür. Bu durum, iki eserin fantastik ve mitolojik dünyalarında bilgelik ve rehberlik kavramlarına farklı bakış açıları geliştirdiklerini göstermektedir. Bu çerçevede, Tolkien'in karakter derinliği

daha geniş bir yelpazeye yayılırken, *Yafes'in Oğulları* daha kültürel ve geleneksel bir bilgelik sunmaktadır.

Antagonist figürler, yani Sauron ve Erlik Han, her iki eserde de kötülüğün ve yıkımın temsilcileri olarak önemli roller üstlenmektedir. Sauron, fiziksel dünyayı Tek Yüzük aracılığıyla fethetmeye çalışırken, Erlik Han daha çok yeraltı dünyasında kötülük ve ölümle ilişkilendirilen metafiziksel bir güçtür. Her iki karakter de hikâyelerde kaosu ve korkuyu simgeler, ancak Sauron'un fiziksel dünyaya müdahalesi ve Erlik Han'ın yeraltı dünyasındaki egemenliği arasındaki fark, her iki eserin kötülük kavramına yaklaşımlarını farklılaştırmaktadır.

Gollum ve Karaçuk Çoban karakterleri arasındaki karşılaştırma, her iki karakterin de trajik figürler olduğunu ortaya koymuştur. Gollum, içsel saplantıları ve Tek Yüzük'e olan takıntısı nedeniyle yozlaşmış bir karakterdir, oysa Karaçuk Çoban, dışsal etkilerle, özellikle Hıtaylı büyücünün manipülasyonu ile ihanete sürüklenmiştir. Bu iki karakterin ihanet ve yozlaşma temaları üzerinden benzerlikleri dikkat çekse de, Gollum'un kişisel iradesiyle yozlaşması ve Karaçuk Çoban'ın dışsal baskılarla şekillenmesi, iki eserin ihanet kavramına yaklaşımında belirgin bir farklılık ortaya koymaktadır.

Semboller açısından bakıldığında, *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki Güç Yüzüğü ile *Yafes'in Oğulları*'ndaki Yada Taşı arasında anlamlı bir paralellik bulunmuştur. Güç Yüzüğü, sahibine büyük bir güç vaat etmekle birlikte yozlaştırıcı bir etkisi vardır ve Sauron'un tüm dünyayı kontrol etme arzusunun sembolüdür. Yada Taşı ise Kayra Han'ın krallığının meşruiyetini ve otoritesini simgeleyen bir semboldür ancak taşın çalınması, krallığın zayıflaması ve kaosun yayılması anlamına gelir. Her iki sembol de güç ve sorumluluğun simgesi olarak yer almakta, fakat Güç Yüzüğü yozlaşma ve kötülüğü temsil ederken, Yada Taşı daha çok meşruiyet ve iktidarın kaybedilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Kargalar, Türk mitolojisinde ve Yüzüklerin Efendisi adlı eserde genellikle kötülükle ilişkilendirilse de Türk kültüründe aynı zamanda kutsal ve kurtarıcı özelliklerle ön plana çıkabilmektedir. Bu sembolün iki yüzlülüğü, kültürel anlatıların ne şekilde evirildiğini ve farklı ortamlarda değişebilen anlam özelliklerine sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ağaç figürü her iki eserde de yaşam, bereket ve kutsallığı simgeler. Bu ortak tema hem Türk mitolojisinin hem de fantastik edebiyatın doğayla ve yaşamla olan ilişkiyi vurguladığını gösterir. Dokuz sayısı, Türk mitolojisinde olumlu bir yaratılış ve yaşamın temsili iken Yüzüklerin Efendisi'nde kötülük, ölüm ve bağımlılıkla ilişkilendirilir. Bu zıtlık, sayıların kültürlerarası nasıl farklı anlamlar taşıyabileceğini göstermektedir.

Mekânlar, her iki eserin farklı kültürel geçmişlerden beslenen fakat benzer temalar ve sembolik anlamlarla zenginleştirilen fantastik dünyaları yansıttığını gösteriyor. Bu ortak noktalar, Türk ve Batı mitolojilerinin,

anlatılarının evrensel temalar etrafında birleşebildiğini ve farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, *Yüzüklerin Efendisi* ve *Yafes'in Oğulları* eserlerinin karşılaştırmalı analizi, fantastik edebiyat ve mitolojik anlatılar arasındaki evrensel temaları anlamamıza katkıda bulunmuştur. *Yüzüklerin Efendisi*, daha geniş bir dünya inşa ederken detaylı karakter gelişimi ve epik mücadeleler sunmakta, *Yafes'in Oğulları* ise Türk mitolojisine dayalı bir anlatı sunarak kültürel bağlamda daha sınırlı ancak derin bir hikâye anlatımı gerçekleştirmektedir.

Bu iki eserin karşılaştırılması, fantastik edebiyatın kültürel ve mitolojik köklerini daha iyi anlamamızı sağlarken aynı zamanda bu türün eğitimdeki önemini de ortaya koymaktadır. Yüzüklerin Efendisi ve Yafes'in Oğulları gibi eserler, öğrencilerin hem kültürel mirası anlamaları hem de bu mirasın evrensel boyutlarıyla bağlantılar kurarak daha kapsamlı bir dünya görüşü kazanmaları için güçlü birer eğitim aracı olarak öne çıkar. Çocuk edebiyatında fantastik kurgunun ve mitolojik ögelerin kullanımı, eğlence işlevinin yanında eğitici bir işlev de üstlenmektedir. Çocukların hayal güçlerini besleyerek eleştirel düşünme becerilerini geliştirmekte, hayatın farklı yönlerini, insan doğasının derinliklerini ve kültürel mirası keşfetme olanağı sunmaktadır. Bu eserler, çocukların kendi kimliklerini ve değerlerini sorgulamaları ve yeni bakış açısı geliştirebilmeleri için bir alan yaratmaktadır. Sonuç olarak fantastik kurgu çocuklara hayal gücünü geliştirme, ait oldukları toplumun kültürel ve mitolojik mirasını tanıma, yeni ve heyecan verici dünyalar keşfetme fırsatı sunarken onların duyuşsal ve bilişsel gelişiminde de eşsiz bir rol oynar. Bu doğrultuda çocukların fantastik kurgulara olan ilgisi hem bireysel hem de kültürel anlamda zenginleşmeleri için daima bir ihtiyaç olarak varlığını sürdürecektir.

Türk mitolojisi, kökleri eski çağlara uzanan zengin bir anlatı geleneğine sahiptir. Araştırmacılar Türk mitolojisinin hikâyelerini, karakterlerini derinlemesine inceleyerek edebi eserlerde yer verilmesine yönelik önerilerde bulunabilir. Böylece Türk mitolojisinin zenginliği gelecek kuşaklara aktarılabilir.

Ortaokul ve lise düzeyindeki Türkçe ve edebiyat ders kitaplarına, Türk mitolojisini içeren ders materyalleri eklenebilir. Bu materyaller özellikle destanlar, efsaneler ve halk hikâyeleri gibi anlatılar aracılığıyla öğrencilere sunulabilir. Türk mitolojisinin kahramanları ve mitolojik unsurları, öğrencilere metin analizi ve karşılaştırmalı edebiyat kapsamında kazandırılarak eleştirel düşünme ve kültürel farkındalık gelişimine katkı sağlayabilir. Bu sayede öğrenciler, kendi kültürel miraslarını tanıma, ulusal kimlik bilinci kazanma ve mitolojik anlatılar aracılığıyla farklı kültürel kodları keşfetme olanağı elde eder.

Çocuk edebiyatı alanında yazılan fantastik kurgu eserler araştırmacılar tarafından incelenerek, çocukları okumaya yönlendiren öğretmenler için okuma listesi önerileri geliştirilebilir.

KAYNAKÇA

Ağan, S. (2017). Susanna Tamaro'nun 'Atla, Bart!' isimli çeviri çocuk romanında fantastik kurgu. *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi (ÇEDAR)*, 1(1), 31–41.

Aliyev, R. (2020). *Türk mitolojisi*. Ankara: Astana Yayınları.

Alsharab, O. F. (2019). The most popular fantasy novel in the beginning of twenty-first century 'Harry Potter'. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 4 (4), 1061-164.

Aslan, E. (2021). *Türk halk edebiyatı.* 7. Baskı, Ankara: Pegem Akademi.

Asutay, H. (2014). Çocuk ve gençlik yazınında fantastik kavramı. *Türk Dili Dergisi*, 756, 642, 652.

Ataseven, F. –Özenç Kasımoğlu, M. (2019). J.R.R. Tolkien'in orta dünya mitolojisi: Bir metinlerarasılık çalışması. *International Language Literature and Folklore Researchers Journal*, 7, 1–8.

Avcı, A. (2014). Yüzüklerin Efendisi'nde yitik toplumsal masumiyet. *Marmara İletişim Dergisi*, 12(12), 45–51.

Aydın, U. U. (2003). *Romantizmin popülerleşmesi ve Tolkien.* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bayat, F. (2019). *Mitolojiye giriş.* 7. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayraktar, M. - Çalışkan, Ş. S. (2021). Fantastik çocuk yazınında Türk mitolojisinin bulunma durumu: Yeşim taşı efsanesi. *Turkish Studies- Language*, 16(3), 1559–1572.

Bogenbayev, N. - Calmırza, A. (2014). Eski Türk dünya görüşündeki kut ve karga kavramları. *Milli Folklor Dergisi*, 13(103), 69–79.

Carter, L. (2003). *Tolkien: A look behind The Lord of the Rings*. London: Gollancz.

Çakır, E. Y. (2020). Fantastik filmlerde figür ve olay örgüsü bağlamında stereotipler: "yüzüklerin efendisi" analizi. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 3(1), 77–99.

Çetindağ, G. (2007). Türk kültüründe mağara motifi, *38. ICANAS Uluslararsı Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 10-15 Eylül Ankara, Bildiriler. Cilt 1, 443-455.

Çolak, F. (2016). Çocuk edebiyatı materyali olarak folklorik ürünler ve Eflatun Cem Güney'in bu konudaki görüşleri. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 1(2), 64–70.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erdem, S. (2011). Büyülü gerçekçilik ve halk anlatıları. *Millî Folklor*, 12(91), 175–188.

Eryılmaz, Ç. (2018). Tolkien'in yüzüklerin efendisi eserinin çevreci analizi: Yıkıcı endüstriye karşı kır yaşamı. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1/2), 93–118.

Eyüboğlu, D. C. (2021). Dede Korkut'taki Karacuk Çoban. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi (OTAD)*, 2, 134–179.

Eyüboğlu, D. C. (2023). Dede Korkut'taki Demirkapı. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 14(66), 77–119.

Finn, R. J. (2005). Arthur and Aragorn: Arthurian influence in "the lord of the rings". *Mallorn: The Journal of the Tolkien Society*, 43, 23–26.

Gültepe, N. (2013). *Türk mitolojisi*. İstanbul: Kumsaati Yayınları.

Güney, E. C. (1966). *Folklor ve eğitim*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Güven, Ö.- Hergüner, G. (1999). Türk kültüründe avcılığın temel dayanakları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(5), 32–49.

İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Jackson, R. (2008). *Fantasy: The literature of subversion*. UK: Taylor & Francis.

Karatay, H. (2015). Eleştirel düşünme ve okuma alışkanlığı becerilerinin geliştirilmesi için edebiyat halkası: Kitap eleştirisi modeli. *Milli Eğitim Dergisi*, 45(208), 6–17.

Khakimova, K. (2021). The genre of fantasy and its characteristic features (The novel "the lord of the rings" by J.R.R. Tolkien). *Scientific Reports of Bukhara State University*, 5, 217–225.

Kreeft, P. (2009). *The philosophy of Tolkien: The worldview behind the lord of the rings*. Ignatius Press.

Leeming, D. A. (2020). *A'dan z'ye dünya mitolojisi.* (çev.: N. Soysal), 4. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.

Miles, B. M. - Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook.* 2.th ed., New York: SAGE Publication.

Nalbantoğlu, F. (2017). *J. R. R. Tolkien'in yüzüklerin efendisi romanında fantastik karakterlerin yaratımında kullanılan görsel çağrışım kodlarının sahne ve gösteri sanatları bağlamında incelenmesi.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Nikolajeva, M. (2012). The development of children's fantasy. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature,* (eds.: E. James - F. Mendlesohn), 50–61, Cambridge: Cambridge University Press.

Ohman, A. (2005). Qualitative methodology for rehabilitation research. *Journal of Rehabilitation Medicine: Official Journal of the UEMS European Board of Physical and Rehabilitation Medicine*, 37, 273–280.

Oziewicz, M. (2008). Joseph Campbell's "new mythology" and the rise of mythopoeic fantasy. *The AnaChronisT*, 13, 114-130.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi.* C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi,* 5. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özlük, N. (2011). *Türk edebiyatında fantastik roman*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Richter, D. H. (1987). Gothic fantasia: The monsters and the myths: A review-article. *The Eighteenth Century*, 28(2), 149–170.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi, büyük destan ve söylenceler antolojisi.* (çev.: Koray Akten vd.), 3. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Seyidoğlu, B. (2021). *Mitoloji üzerine araştırmalar.* 10. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Temizer, G. M. - Ayyıldız, A. (2022). Sosyolojik bir gerçeklik olarak Türk mitolojisi ve sanata yansımaları. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 111–135.

Tolkien, J. R. R. vd. (1999). *Yüzüklerin efendisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tufan, U. (2020). *Yafes'in oğulları: Yada taşı efsanesi 1*. İstanbul: Nesil Yayınları.

Uğur, V. (2011). Türk edebiyatında fantastik roman. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 42(42), 133–154.

Yayan, G. H. - Uçar, B. (2019). Türk mitolojisinde yer alan sembollerin Muzaffer Akyol'un eserlerine yansımaları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 6(32), 203–220.

Yılar, Ö. (2010). Mit-efsane ve eğitim. *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi,* 11, 383–392.

Yıldırım, D. (1997). Türklerin yılbaşı/ özgürlük günü bayramı. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 4, 1-4.

Yükselen, B. N. vd. (2021). Yüzüklerin efendisi örneği üzerinden fantastik romanlarda gerçeklik. *Bilim Armonisi*, 4(2), 72–76.

Extended Summary

Literature has historically conveyed human experiences, with mythology preserving cultural beliefs across generations. Fantastic literature, as a modern extension, creates imaginative universes while reshaping mythological values and enabling intercultural exchange. J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* and Ufuk Tufan's *The Sons of Japheth* exemplify this phenomenon, reflecting Western and Eastern traditions respectively. Tolkien's Middle-earth draws upon Norse and Anglo-Saxon myths, while Tufan integrates Turkish mythology and epic traditions, particularly to introduce young readers to their cultural heritage.

This study explores similarities and differences between these works through mythological elements, characters, symbols, settings, and themes. The central research questions are: (1) In what aspects do mythological elements in the two works resemble each other? (2) How do characters, symbols, and settings differ across cultural contexts? (3) How are universal themes of fantastic literature reconstructed through Eastern and Western traditions?

The research follows a qualitative design using document analysis. Both texts were examined systematically to identify characters, symbols, themes, and narrative structures. Comparative analysis was then conducted, supported by secondary sources on Turkish mythology and fantasy. Expert review confirmed reliability with 94% inter-rater agreement.

Findings reveal that both works employ mythological depth. In Tolkien, the One Ring represents corrupting power, whereas Tufan's Yada Stone symbolizes sacred order; both function as pivotal objects linking power to corruption and conflict. Character parallels include Gandalf and Dede Korkut as wise guides, and Sauron and Erlik Han as embodiments of evil. Frodo's journey to destroy the Ring parallels Japheth's sons reclaiming the Yada Stone, both quests revolving around communal destiny. Betrayals also mirror one another—Boromir succumbs to the Ring's allure, while Karaçuk Çoban betrays by stealing the Stone—both underscoring human frailty.

Symbolism reinforces these parallels: Tolkien's Ents reflect nature's wisdom, while Tufan's Beyterek represents the Tree of Life. The sacred number nine appears in Tolkien's Nazgûl and in Turkish mythology. Settings further demonstrate cultural equivalence: Mordor and Erlik Han's Underworld both epitomize evil; Rivendell and the Cave of Ancestors serve as sacred decision-making centers; landscape obstacles like Caradhras Pass and the Iron Gate Pass echo one another.

Despite shared themes—power, betrayal, heroism, friendship, and sacrifice—their resolutions differ. Tolkien concludes with hope and triumph, aligning with Western optimism,

while Tufan's darker ending reflects Turkish mythology's fatalism. This difference highlights how cultural perspectives shape the moral outcomes of narratives.

The study also situates *The Sons of Japheth* within Turkish literary history, noting that Turkish mythology has long been marginalized in literature compared to the extensive integration of Western myths. Recent works like Tufan's represent efforts to revitalize and adapt mythological heritage for contemporary audiences, strengthening national identity while contributing to global fantastic literature.

Both works demonstrate that fantastic literature, regardless of cultural origin, engages universal human themes while reshaping them through distinct mythological frameworks. Tolkien's narrative stands as a cornerstone of Western fantasy, while Tufan's novel emphasizes the potential of Turkish mythology within modern literature. By comparing these works, the study underscores the role of fantastic fiction as a universal medium that preserves cultural uniqueness while fostering shared human values.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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 çalışma, 16. Dünya Dili Türkçe Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur./ *This study was presented as an oral presentation at the 16th World Language Turkish Symposium.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Neslihan Karakuş: Çalışmanın kavramsal çerçevesinin oluşturulması, araştırma sürecinin genel planlanması, bulguların yorumlanması ve makalenin son hâlinin denetlenmesi. Kerim Gedik: Literatür taramasının yapılması, araştırma deseninin belirlenmesi, veri toplama sürecinin yürütülmesi, yöntem bölümünün yazımı, bulguların raporlanması ve tartışma kısmının hazırlanması, makalenin dil ve içerik açısından gözden geçirilmesi. Gamze Hotaman: Literatür taramasının yapılması, veri toplama sürecine katkı, bulguların yazımı, tartışma ve sonuç bölümlerinin hazırlanması, makalenin dil ve içerik açısından gözden geçirilmesi. */ Neslihan Karakuş: Establishing the conceptual framework of the study, planning the overall research process, interpreting the findings, and reviewing the final draft of the article. Kerim Gedik: Conducting the literature review, determining the research design, carrying out the data collection process, writing the methods section, reporting the findings and preparing the discussion section, reviewing the article in terms of language and content. Gamze Hotaman: Conducting the literature review, contributing to the data collection process, writing the findings, preparing the discussion and conclusion sections, reviewing the article in terms of language and content.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 20.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1619099
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1553-1577.

Araştırma Makalesi
Research Article

KARAY TÜRKÇESİNDEKİ ARAPÇA VE FARSÇADAN ALINTI SÖZCÜKLERDE YER ALAN SIFIR FONKSİYONLU YAPIM EKLERİ

♦

DYSFUNCTIONAL DERIVATIONAL SUFFIXES IN ARABIC AND PERSIAN LOAN WORDS IN KARAI TURKIC

Gülsüm KIRBAŞ*

ÖZ: Yapım ekleri isim ve fiil kökenli kelimelere gelerek onlardan yeni kelimeler türetmek için kullanılır. Yapım eklerini çekim eklerinden ayıran da bu özelliği, yani kelimenin eski anlamından farklı, yeni anlamlı kelimeler türetme görevidir**.** Ancak hem tarihî Türk lehçelerine hem de çağdaş Türk lehçelerine bakıldığında bazı yapım eklerinin kelimenin anlamında hiçbir değişiklik yapmadığı görülmektedir. Bu durum da yapım ekinin işlevini etkisiz kılmaktadır. Karay Türkçesinde de kelimenin anlamında değişiklik yapmayan, sıfır fonksiyonlu yapım ekleri yer almaktadır. Bu kelimelerin hem ekle genişletilmiş şekli hem de eksiz şekli Karay Türkçesi ile ilgili metinlerde geçmektedir. Bu çalışmada, Karay Türkçesinde Arapça ve Farsçadan alıntı kelimelerde yer alan yapım ekleri ele alınacak, sıfır fonksiyonlu bu yapım ekleri hakkında bilgi verilecek, daha sonra kelimeler Karay Türkçesi ile ilgili çeşitli metinlerden alınan örnek cümlelerdeki kullanımlarıyla birlikte verilecektir. Böylece her yapım ekinin kelimenin anlamını değiştirmek gibi bir görevi olmadığı konusunda çıkarımda bulunulması sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karayca, Alıntı Kelimeler, Karay Türkçesinde Alıntı Kelimeler, Arapça ve Farsça Alıntılar, Sıfır Fonksiyonlu Yapım Ekleri

ABSTRACT: *Derivative suffixes are used to derive new words from words of noun and verb origin. This feature, namely, the task of deriving new meanings that are different from the old meaning of the word, is what distinguishes derivational suffixes from inflectional suffixes. However, when we look at both historical Turkic dialects and modern Turkic dialects, we see that some derivational suffixes do not make any changes to the meaning of the word. This situation renders the function of the derivational suffix ineffective. There are also dysfunctional derivational suffixes in Karai Turkic that do not change the meaning of the word. Both the extended form with suffix and the suffixless form of these words are mentioned in texts related to Karai Turkic. In this study, derivational suffixes in Arabic and Persian loanwords in Karai Turkic will be discussed, information will be given about these dysfunctional derivational suffixes, and then the words will be given with their usage in sample sentences taken from various texts related to Karai Turkic. Thus, it will be possible to conclude that not every derivational suffix has the function of changing the meaning of the word.*

Keywords: *Karaim, Loanwords, Loanwords in Karai Turkic, Arabic and Persian Loanwords, Dysfunctional Derivational Suffixes*

* Dr. Öğr. Üyesi-Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Konya-gulsumkirbas@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-1683-5948)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

1. Karay Türkçesi

Karay Türkçesi Kuzeybatı Kıpçak grubunda yer alan bir lehçedir. Kırım, Trakay ve Haliç olmak üzere üç ağzı vardır. Karay Türkçesinin bu üç ağzı fonetik farklılık göstermektedir.

Karay Türkçesinin kendine özgü bazı nitelikleri vardır. Karayların dili arkaik özellikler taşımakta, köklerine bağlı bir lehçe sayılmaktadır.

Karay Türkçesi Kıpçak lehçesi olduğu için Kıpçakça özellikler göstermektedir. Karayca dergi olan *Onarmah*'ta Karay Türkçesinin Codex Cumanicus'un diline çok benzemesinden, en çok evvelki Türk-Kıpçak uluslarının sözlerine yakın olmasından (1939: 3) bahsedilmektedir. Korkmaz da Karay Türkçesinin Codex Cumanicus'un halefi olduğunu söyler ve Nevşehir yöresi ağzı ile Karay Türkçesinin benzerliğine değinir (1994: 74).

Türkiye'deki ağız çalışmalarında Karay Türkçesi ile bazı yörelerin ağızlarındaki benzerlikler açıklanmış ve Karay Türkçesiyle ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Kars ili ağızları üzerine çalışma yapan Ercilasun, Karay Türkçesinde ünsüz uyumunun en keskin ve yoğun biçimde görüldüğünü (2002: 105) ifade eder.

Korkmaz, Nevşehir ve yöresindeki ünsüz uyumuna denk tipik örneği Kuzeybatı Karay Türkçesinin verdiğini, Karay Türkçesinin Troki ağzında asli ünlü uyumunun bozulduğunu, ünsüz uyumuna döndüğünü söyler (1994: 74).

Eski Türkçenin izlerini taşıyan, Kıpçakça ile çok yakın olan, Türkiye'deki bazı yörelerin ağızlarıyla ortak noktalara sahip Karay Türkçesine başka dillerden sözcükler de girmiştir. Karaylar tarih boyunca değişik din ve soydan topluluklarla etkileşim hâlinde olmuş, onların dillerinden kelimeler almıştır. Bunun neticesinde Karay Türkçesine *Arapça, Farsça, İbranice, Rusça, Lehçe* gibi birçok dilden kelime girmiştir. Alıntı kelimeler Karay Türkçesinin üç ağzında (Kırım, Troki, Haliç) farklı ses özellikleriyle yer almıştır[1]. Bu ses özelliklerine göre ekler de fonetik farklılıklar göstermiştir.

2. Karay Türkçesinde Alıntı Kelimeler

Karaağaç alıntı kelimeler hakkında her şahıs ve topluluğun, kendinden farklı tarihî ve coğrafi ortamlarda yaşam sürmüş, farklı bilgilenme yollarından geçmiş bir başka şahıs ve topluluktan, akraba veya komşu kavimlerden bir şeyler öğrendiğini, dolayısıyla onların dillerinden alıntı yaptıklarını söyler (1997: 499).

Öner, Karay Türkçesine dinlerinden dolayı İbraniceden, Kırım Tatar Türkleri aracılığıyla Arapça ve Farsçadan, 19. yüzyıldan itibaren de Rus

[1] Karaycanın fonetik ve morfolojik özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Musayev, 1964; Musayev, 1966; Gökçe, 2000; Gülsevin, 2016; Çulha, 2019).

egemenliğinin artmasından dolayı Rusçadan kelimeler girdiğinden bahseder. Hâlihazırda yaşadıkları Polonya, Litvanya, Ukrayna ve Rusya'nın dillerinden de kelimeler aldıklarını ekler (2024: 1).

Öztürk, Türk dilinin Sanskritçe, Moğolca, Çince, Arapça, Farsça, İbranice, Rumca, Ermenice, Rusça, Balkan ve Slav dilleri ile eskiden beri karşılıklı kelime alışverişinde olduğundan; Karayların dinleri olan Musevilikten dolayı İbraniceden, toplumsal ilişkiler sonucunda da Slav dillerinden kelimeler aldığından söz eder (2015: 145).

Karay Türkçesindeki alıntı kelimeler üzerine birçok çalışma yapılmıştır.

Zajaczkowski *Die mongolischen Elemente in der karaimischen Sprache* adlı çalışmasında Karaycanın Haliç-Lutsk ağzındaki Moğolcadan alıntı kelimeleri ele almış; *Die Arabischen und Neupersischen Lehnwörter im Karaimischen* adlı çalışmasında ise Arapça ve Farsçadan alıntı sözcükleri dine, eşyaya, hayvan isimlerine, kültüre, yiyeceklere göre sınıflandırarak fonetik değişikliklerinden bahsetmiştir (Gökçe, 2000: 64).

Grzegorzewski'nin *Ein Türk-tatarischer Dialekt in Galizien: Vokalharmonie in den entlehnten Wörten der karaitischen Sprache in Halicz* adlı çalışması da Karay Türkçesindeki alıntı kelimeler üzerine yapılmış başka bir çalışmadır. Grzegorzewski çalışmasında (1903) Karay Türkçesinin Haliç ağzındaki alıntı sözcüklerdeki ünlü uyumu üzerinde durmuştur.

Aytaç'ın Kowalski'nin *Karaimische Texte Im Dialekt Von Troki* (1929) çalışmasının çevirisini yaptığı *Karayim Lehçesi Sözlüğü*'nde (1996) de Arapça, Aramice, Farsça, İbranice, Litvanca, Osmanlı Türkçesi, Lehçe, Rusça, Slavca, Yunanca gibi dillerden alıntı kelimelerin kökeni parantez içinde gösterilmiştir.

Çulha (2006), *Karaycanın Kısa Sözvarlığı* adlı çalışmasının dizinini *Türk Dilleri Dizini ve Türk Dilleri Dışındaki Dillerin Dizini* şeklinde iki ayrı bölüm olarak hazırlamıştır. *Almanca, Arapça, Ermenice, Farsça, Fransızca, İbranice, İngilizce, Lehçe, Moğolca, Orta Farsça, Rusça, Sanskritçe, Soğdca, Yunanca*dan alıntı kelimelere yer vermiştir.

Koçak çalışmasında (2014) Karay Türkçesindeki İbraniceden alıntı sözcükleri ele almıştır. *Karay Türkçesinin ağızlarındaki fonetik farklılıklardan dolayı alıntı kelimelerin bu farklılıklara uygun hâle getirildiğinden* bahsetmiş ve bu alıntı kelimeleri on bir (11) başlık altında incelemiştir. İbraniceden alınan kelimelerin büyük bir kısmının dinî kökenli olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Öztürk çalışmasında (2015) *Słownik Karaimsko-Rosyjsko-Polski*'deki alıntı kelimeleri tespit etmiş, bu kelimeleri kullanım alanlarına ve hangi dilden alındığına göre sınıflandırmıştır.

Kırbaş (2019) *Opıt Slovarya Tyurkskih Nareçiy*'deki Karay Türkçesinde yer alan Arapça ve Farsçadan alıntı kelimeleri incelemiştir. Çalışma sonucunda Arapçadan alıntı 131 sözcük, Farsçadan alıntı 115 sözcük tespit

edilmiş ve bu alıntı kelimelerin Karay Türkçesinde bazen aynı şekilde bazen ise ses farklılıklarıyla yer aldığı görülmüştür.

Öztürk, Yıldız ve Arslan (2021); Mardkowicz ve Tınfovicz'in önderliğini yaptığı Karayca süreli yayınları tarayarak yaptıkları çalışmada alıntı kelimelerin köken sınıflandırmasını yapmıştır. *Slav dilleri, Lehçe, Arapça, İbranice, Farsça, Rusça, Fransızca, Ukraince, Latince, Yunanca, Moğolca, Macarca, Bulgarca, Belarusça*dan alıntı kelimeler tespit etmişlerdir. En çok Slav kökenli dillerden alıntı kelimelerin olmasının nedeninin Karayların daha çok Slav topluluklarıyla temas hâlinde olmalarından kaynaklandığını, Arapça ve Farsçadan alıntı kelimelerinse Oğuz ve Tatarlar yoluyla geçtiğini belirtmişlerdir (2021: 28).

Öner, (2024) *Karaimsko-Russko-Pol'skiy Slovar'* ve matbu edebî kaynaklardan yararlanarak hazırladığı çalışmasında 1328 Arapça ve 491 Farsçadan alıntı kelimeyi *"Dinî söz varlığı, sivil kültür, maddi kültür, idari söz varlığı*" başlıkları altında ele almıştır. Dinî terminoloji bakımından Arapçanın, maddi kültür bakımından ise Farsçanın ağır bastığı sonucuna ulaşmıştır (Öner, 2024: 8).

Musevilik inancını benimseyen Karaylarda Arapça ve Farsçadan kelimelerin yer alması oldukça ilginçtir. Öner, Karay Türkçesindeki Arapça ve Farsça alıntı kelimelerle ilgili Musevilik inancına mensup olan Karay Türklerinin dillerinde İslamiyet'in tesiriyle alınan Arapça ve Farsça kelimelerin yer almasının başlangıçta çelişkiye yol açtığını fakat Karayların bu alıntıları edebî dillerinin ana vatanı kabul edilen Kırım'da baskın kültür olan Müslümanlık ve Kırım Türkçesi aracılığıyla edindiklerinin açık olduğunu belirtir (2024: 3).

Karayca dergi olan *Onarmah*'ta da Karay Türkçesinde çok sayıda Arapça ve Farsça alıntı söz olduğu belirtilerek örnekler verilmiş, çeviride hata yapmamak için Farsça sözcüklerin anlamlarının da bilinmesinin önemli olduğuna değinilmiştir (O., 1934: 27, 28).

3. Amaç, Önem ve Kapsam

"Kelime kök veya gövdesine getirilerek kelimenin yeni bir anlam kazanmasını sağlayan ek" (TS, 2011: 2527), "Kelime kök ve gövdelerine getirilerek yeni kavramların yansıtılmasını, kavramlara karşılık yeni kelimeler yapılmasını sağlayan ek; çekim ekinin karşıtı" (Korkmaz, 2017: 250-251) olarak tanımlanan yapım ekleri aslında her zaman yeni anlamlı kelimeler türetmemekte, bazen yapım ekinin eklendiği kelime aynı anlamını korumaktadır. Aşcı ve Kırbaş, Nehcü'l-Ferâdis ve Divânü Lügâti't-Türk üzerine yaptıkları art zamanlı çalışmada *+An, +p, +n, +rA, +AK, -ş-, -ge-, -k, -A-,-n-, -ş-, -t-* eklerinin bazı kelimelerde anlam değişikliğine yol açmadığını tespit etmişler, *yapım eklerinin asıl işlevlerini kaybetmelerinin ve yeni anlamlı kelimeler türetmemelerinin onları etkisiz bir ek konumuna sokmadığını; yeni gövdeler meydana getirdiklerini, bazı kelimelerde net olarak görülmese de pekiştirme gibi yeni vazifeler yüklendiklerini* ifade etmişlerdir (2021: 334).

Aşcı (2025) tarafından yapılan diğer çalışmada da Kutadgu Bilig'deki sıfır fonksiyonlu yapım eklerinin varlığı dikkat çekmektedir.

Karay Türkçesinde de yapım eklerinin anlama etkisinin olmadığı birçok kelime görülmektedir. Hem alıntı kelimelerde hem de Karay Türkçesine özgü kelimelerde "sıfır fonksiyonlu" yapım ekleri yer almaktadır. Bu çalışmada da Karay Türkçesine Arapça ve Farsçadan giren kelimelerdeki "sıfır fonksiyonlu" yapım ekleri ele alınacaktır. Örnekler için Karayca sözlükler veya Karay Türkçesi ile ilgili çeşitli metinlerden yararlanılacaktır.

4. Metot

Çalışmada öncelikle Karay Türkçesiyle yazılmış sözlük veya edebî eserlerdeki Arapça ve Farsçadan alıntı kelimeler fişlenmiştir. Bu kelimelerin *basit* ve *türemiş* şekillerine bakılmış, yapım eki aldığı hâlde anlam değişikliğine yol açmayan örnekler tespit edilmiştir.

Yapım eki aldığı hâlde anlam değişikliği olmayan bu kelimelerdeki sıfır fonksiyonlu yapım ekleri belirlenerek eklerin fonetik ve dil bilgisel özellikleri hakkında bilgi verilmiştir.

Kelimenin kökeni ve Karay Türkçesinde ek almış şekli gösterilmiş, fonetik farklılıklardan bahsedilmiştir. Yapım ekinin anlama hiçbir etki etmediğini ispatlamak için, ilgili kaynaklarda geçiyorsa, kelimenin eksiz şekli de verilmiştir. Kelimenin hem alıntılandığı dildeki hem de Karay Türkçesindeki anlamı verilerek karşılaştırma yapılması sağlanmıştır.

Kelime; Karayca kaynaklarda cümle içinde yer almışsa, her kaynaktan bir örnek cümleyle sav desteklenmiştir. Örnek cümle içinde geçmeyen kelimeler sadece geçtiği kaynak ve sayfa numarası ile gösterilmiştir.

5. İnceleme

5.1. Sıfır Fonksiyonlu Yapım Ekleri

Çalışmada *+cI / +çI /+tsI, +lI / +lu, +llh, +llk / +luh, +luk* eklerinin Arapça ve Farsçadan alınan kelimelerde anlama etkisinin olmadığı örneklere yer verilmiştir.

5.1.1. +CI, +CU, +tsI, +tsU: Karay Türkçesinde de Türkiye Türkçesinde olduğu gibi meslek adı yapmak için isimlere *+CI, +CU, +tsI, +tsU* ekleri getirilmektedir. Ek; Troki ağzında /c/ ve /ç/, Kırım ağzında /ç/, Haliç ağzında /ts/ ünsüzüyle kullanılır. Gökçe, /c/ sesinin sadece Troki ağzında olduğunu, Haliç ağzındaki /ç/> /ts/ değişmesinin de Rusçanın etkisiyle meydana geldiğini belirtir (2000: 78-79).

Ekin fonksiyonlarından birisi mesleği icra edenin adını yapmak olmasına rağmen Arapça ve Farsçadan alıntı bazı kelimelerde zaten meslek adı olan kelimelere *+CI / +tsI* eklerinin getirildiği görülmüştür. Bu durumda alıntılanan sözlerin meslek adları olduğunun Karaylar tarafından bilinmediği düşünülebilir. Bu durum Türkiye Türkçesindeki *çay + dan + lık* örneğiyle benzerlik göstermektedir.

Ek, Karay Türkçesinde, Türkiye Türkçesinin aksine, millet ve kavim adlarına da getirilmiştir.

5.1.1.1. Arapça Alıntılar

Örnekler:

Arab + cı (KTAS, s. 25)**,** ***Arab +tsı*** (SKRP, s. 73) "Arap kavminden olan" **< *Ar.* ʿArab:**

"Orta Doğu ile Kuzey Afrika'nın büyük bir bölümünde yaşayan halk veya bu halkın soyundan olan kimse." (TS, 2011: 144) anlamındaki kelimenin eksiz [*Arab, Arap, Arav* (KTAS, s. 25); *Arap* (EJKM, s. 180; KK-TS, s. 52); *Arav, Arvi* (KK-TS, s. 52, 56)] ve ekle genişletilmiş hâli olan *Arabcı, Arabtsı* aynı anlamdadır.

- *Yetmiş bin* ***Arab****ım …* (EJKM, s. 180) "Yetmiş bin Arap'ım…"
- ***Arabtsı*** *kibik midbarda* (SKRP, s. 73) "Çöldeki bir Arap gibi."

hasab + çı (SKRP, s. 601; KK-TS, s. 207; KTAS, s. 39)**,** ***hasap + çı*** (SKRP, s. 601; KK-TS, s. 207; KTAS, s. 39; KKA, s. 109; KKAS, s. 44; TBOAS, s. 335)**,** ***kasap + cı*** (KTİ, s. 258)**,** ***kasap + çı*** (SKRP, s. 296; KTİ, s. 258; KTAS, s. 25; OSTN, s. II/349)**,** ***kasap + tsı*** (SKRP, s. 296; KA, s. 8/15) **< *Ar.* ḳaṣṣāb:**

Kelime, "Sığır, koyun gibi eti yenecek hayvanları kesen veya dükkânında perakende olarak satan kişi; etçi" (TS, 2011: 1341) anlamındadır. Karay Türkçesinde /h/ ve /k/ ünsüzü ile (*hasab / hasap / kasap*) yer almaktadır. Kelimenin son ünsüzü ya Arapçadaki gibi, /b/ ünsüzü ile *(hasab)* kalmış ya da Türkiye Türkçesinde olduğu gibi sertleşerek /p/'ye dönmüştür *(hasap / kasap)*. Arapçadaki şeddeli kelimelerin ünsüzlerinin, bütün Türk lehçelerinde ikiz ünsüz kuralı bulunmaz mucibince Karay Türkçesinde de tekleşmeye uğradığı bilinmektedir. *Kassab* kelimesindeki /s/ sesi de Karay Türkçesinde tekleşmiştir.

Taranan Karayca kaynaklarda kelimenin hem eksiz [*hasab* (KKAS, s. 34; KKA, s. 106; KK-TS, s. 206); *hasap* (KK-TS, s. 207); *kasap* (KK-TS, s. 234)] hem de ekle genişletilmiş şekilleri yer almaktadır. Her ikisinde de Arapçadaki esas anlamı vardır. Kelimenin ekle genişletilmiş şekliyle ilgili örnek cümleler şu şekildedir:

- *… balıktsı, … arabatsı,* ***kasaptsı*** *…* (KA, s. 8/15) "… balıkçı, ..., arabacı, kasap …"
- ***Hasapçı****ga yag kaygusı, eçkige dcan kaygısı* (KKAS, s. 44) "Kasaba yağ kaygısı, keçiye can kaygısı[2]."
- ***Hasapçı****ga yalvargançak baltırın kesıp aşa* (KKAS, s. 55) "Kasaba yalvarıncaya kadar baldırını kesip ye."
- *Ol vahtta Daniel berdi keneş da akıl Arioh'ka agaragına* ***kasapçı****larnın*[3] (SKRP, s. 296) "O vakitte Daniel kasapların şefi Arioh'a akıl ve öğüt verdi."

[2] Koyun/keçi can derdinde, kasap et/yağ derdinde (URL-1).
[3] SKRP'de *hasabçı, hasapçı, kasapçı, kasaptsı* kelimelerine "cellat" anlamı verilmiştir.

saraf + çı (KK-TS, s. 382; KTİ, s. 261; KTAS, s. 44)**< *Ar.* ṣarrāf:**

"Kuyumcu" (TS, 2011: 2040) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde tekleşme sonucu *saraf* şeklinde yer almıştır. Kelimenin eksiz şekli de [*saraf* (EJKM, s. 198; KKKM, s. 118; KK-TS, s. 382)] şekli de +çı isimden isim yapım ekiyle genişletilmiş şekli de (*sarafçı*) aynı anlamdadır. Ek alan kelime asıl anlamından farklı bir anlam kazanmamıştır. Kelimenin ekli şeklinin cümle içinde kullanımı taranan kaynaklarda yer almamaktadır. Ekle genişletilmiş şekli cümle içinde geçmediği için yalnızca eksiz şekilleri verilmiştir:

- *Memleketlerinin **saraf**ları toplandı …* (KKKM, s. 118) "Memleketlerinin sarrafları toplandı."
- *Ben seni üç güne kadar **saraf** başı edeceğim* (EJKM, s. 198) "Ben seni üç güne kadar baş sarraf yapacağım."

5.1.1.2. Farsça Alıntılar

Farsça alıntılarda, Arapça alıntılarda olduğu gibi, meslek adlarına yine meslek adı yapan +CI / +tsI eki eklenmiş, kelimeler Farsçadaki asıl anlamını korumuştur.

Örnekler:

bezirgen + tsi (SKRP, s. 147)**, *bezirgen + ci*** (KTİ, s. 286)**, *bezirgen + çi*** (KTİ, s. 255)**< *Far.* bāzergān:**

"Tüccar" (TS, 2011: 326) anlamındaki bu kelimede Karayca kaynaklarda uzun ünlünün kısalması ve gerileyici ünlü benzeşmesi görülmektedir. Kelime, Karay Türkçesinde hem ekli *(bezirgentsi, bezirgenci, bezirgençi)* hem de eksiz [*bazıryan* (SKRP, s. 98; KKAS, s. 65; TBOAS, s. 333; KKA, s. 114; KK-TS, s. 86), *bazırgan* (EJKM, s. 123), *bazırğan* (KKKM, s. 95; KKR, s. 27), *bezérgen* (SKRP, s. 111), *bezergen* (SKRP, s. 147; KK-TS, s. 94), *bezirgen* (SKRP, s. 147)] şekilde yer almaktadır.

- *… **bazırğan**ların ve sayır kimselerin …* (KKR, s. 27) "… bezirgânların ve diğer kimselerin …"
- *Şah Lebent değen bir **bazırğan** …* (KKKM, s. 95) "Şah Lebent denen bir bezirgân…"
- *Şunda bir **bazırgan** söhbetin kurmuş* (EJKM, s. 123) "Şurada bir bezirgân sohbet açmış."

çırak + çı (SKRP, s. 638; KTİ, s. 171, 256; EJKM, s. 280; KK-TS, s. 140)**< *Far.* çerāğ:**

Türkiye Türkçesine *çırak* olarak geçen Farsça *çerâğ* kelimesi Karay Türkçesinde de *çırak* (KKKM, s. 110; EJKM, s. 357; KK-TS, s. 140) örneğinde görüldüğü gibi eksiz ve *çırakçı* gibi yapım ekiyle genişletilmiş şekliyle geçmiştir. Kelimenin iki şekli arasında anlam farkı yoktur.

- *Ustam Garip ben **çırağı*** (EJKM, s. 357; KKKM, s. 112) "Ustam Garip, ben de çırağı."
- ***Çırakçı** cümlesini çakırdı* (EJKM, s. 280) "Çırak, hepsini çağırdı."

usta + çı (SKRP, s. 584; KTİ, s. 152; KTAS, s. 46; KTD, s. 153)**< *Far.* ustād:**

Kelime, Karay Türkçesine de Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Farsça *ustād* kelimesinden *usta* olarak geçmiştir. Kelimenin hem eksiz [*usta* (EJKM, s. 281; KK-TS, s. 482; KKKM, s. 152; KKR, s. 34)] hem de +çı ekiyle genişlemiş şekli "ustâd, usta, zanaat öğreticisi" (TS, 2011: 2421) anlamındadır.

- ***Usta*** *asla bunın eline bir yine dutturamayır* (KKKM, s. 152) "Usta asla bunun eline iğne tutturamaz."
- *… bir* ***usta*** *kamil hekim var emiş* (KKR, s. 34) "… usta bir hekim varmış."
- *… bir* ***usta****ga verecegim* (EJKM, s. 281) "… bir ustaya vereceğim."
- ***Ustaçı*** *üvnü kondarmah üçün tahta hadirledi* (KTD, s. 154) "Usta, evi inşa etmek için tahta hazırladı."

5.1.2. +lI, +lU: Karay Türkçesinde sık kullanılan ekler arasında yer alan *+lI, +lU* bir şeye sahip olma anlamı ifade eden sıfatlar yapar. Karay Türkçesinde bu ek kelimenin anlamında bir değişiklik yapmamasına rağmen bazı özel ve cins isimlere eklenmiştir.

5.1.2.1. Arapça Alıntılar

Ek; millet, kavim adları olan *Arap, Fars* kelimelerine eklenmiş, anlamlarında ise bir değişiklik olmamıştır[4]. Ekin sadece millet, kavim adlarında değil başka kelimelerde de anlama etki etmediği görülmektedir.

Örnekler:

Arab + lı (SKRP, s. 73; KTİ, s. 330; KTAS, s. 25)**< *Ar.* 'Arab:**

Arabcı / Arabtsı örneklerinde olduğu gibi bu örnekte de kelimenin eksiz [*Arab* (KTAS, s. 25); *Arap, Arav* (KTAS, s. 25; KK-TS, s. 52); *Arap* (EJKM, s. 180); *Arvi* (KK-TS, s. 56)] ve ekle genişletilmiş hâli olan *Arablı* arasında anlam farkı bulunmamaktadır.

- ***Arap*** *da der ki* (EJKM, s. 281) "Arap da der ki…"

aziz +li (EJKM, s. 202; KK-TS, s. 74)**< *Ar.* 'azīz:**

"Değerli ve mukaddes, muazzez olan" (TS, 2011: 217) anlamındaki kelimenin eksiz [*azız* (KK-TS, s. 73); *aziz* (KKR, s. 34; EJKM, s. 83; KK-TS, s. 74)] ve +li isimden isim yapma ekiyle genişletilmiş şekli "kutsal, muazzez" anlamıyla Karay Türkçesinde bulunmaktadır. Kelimenin esas hâlindeki uzun ünlü Karay Türkçesinde kısalmıştır. Bazı örneklerde damak uyumuna uyduğu görülmüştür.

- *Vay* ***aziz****im …* (KKR, s. 34) "Vay azizim …"
- *…* ***aziz*** *efendimiz* (KKKM, s. 166) "… aziz efendimiz…"
- *…* ***'aziz*** *yaradan* (EJKM, s. 83) "… mukaddes Yaratıcı."

[4] Yunancadan geçen Hristiyan kelimesinde de ekin varlığı ***Hristiyan + lı*** (KTİ, 242) şeklinde görülmektedir.

- *Emiretti korban etmeye ol* ***'azizli*** *balasın* (EJKM, s. 202) "O aziz yavrusunu kurban etmesini emretti.

dzinnom + lu **"cehennem"** (KA, s. 1/15) **< *Ar.* cehennem:**

"Tamu" (TS, 2011: 2259) anlamındaki kelimenin Karay Türkçesinde *cahanam* (KKA, s. 118), *dcahanam* (SKRP, s. 172; KKAS, s. 29; KK-TS, s. 118), *cehennem* (KKKM, s. 162; EJKM, s. 109), *cehenem* (EJKM, s. 109; KKR, s. 42; KK-TS, s. 118), *dceginnem*, *dcehinnem* (SKRP, s. 175), *dzeginem* (SKRP, s. 177), *geginnom* (SKRP, s. 159) şeklinde hem kalın hem ince ünlülü şekli bulunduğu gibi Karay Türkçesinin ağızlarına göre /c/, /dc/, /dz/, /g/ ünsüzleriyle farklı versiyonları vardır. Kimi örneklerde /n/ ünsüzünde tekleşme olduğu görülürken kimisinde ise /n/ ikiz ünsüzü korunmuştur. +lu isimden isim yapım ekli *gehinnomlu, dzinnomlu* (KA, s. 1/15) kelimelerinde de "cehennem" anlamı değişmemiştir. *Karay Awazı* dergisinde kelimenin iki şekli aynı cümle içinde verilmiştir.

- *…* ***cehennem****den yürüyemesin* (KKKM, s. 162) "… cehennemden çıkamasın."
- *… kalırsın sen* ***cehenem****de* (KKR, s. 42) "… cehennemde kalırsın."
- ***Cehennem*** *fenadır isi* (EJKM, s. 109) "Cehennem sıcağı fenadır."
- *Bu erkenbe sanaymen bizin siwer karındaslarımızını, Krımlı Karaylarnı, kaysıları ki* ***dzinnomlu*** *(=* ***gehinnomlu)*** *tolhunlarıba sondrahı bar-uluslu tseriwnin, diwil kitsi sanda, tozlatkan kaldılar Europ-hanlıklarda* (KA, s. 1/15) "Bu iple kastım, bizim sevgili kardeşlerimizdir. Farklı uluslardan oluşan ordunun (meydana getirdiği) cehennem dalgaları sonucu Avrupa ülkelerinde dağılmış olan çok sayıdaki Kırımlı Karaylardan bahsediyorum."

Fars + lı (KTİ, s. 334)**< *Ar.* Fārs.:**

Karay Türkçesinde *Pers, Paras* (KKAS, s. 27) şeklinde de yer alan kelimenin +lı eki almış şekli de aynı anlamdadır.

hazret + li (KTİ, s. 299)**< *Ar.* ḥażret:**

"Yüce kabul edilen kimselerin adlarının başına saygı, övme, yüceltme amacıyla getirilen ünvan" (TS, 2011: 1077) anlamındaki kelimenin Karay Türkçesinde *hazret* (EJKM, s. 253; KKKM, s. 67; KK-TS, s. 211) ve *hazrat* (SKRP, s. 597) şeklinde ilerleyici ünlü benzeşmesine uğramış hâli yer almaktadır. Kelimenin ekle genişletilmiş şekli Karay Türkçesinde *hazretli* (KTİ, s. 299)'dir ve anlamın değişmediği görülmektedir.

- ***Hazret*** *Hıdır sen bilirsin bizleri …* (KKKM, s. 67) "Hazreti Hızır sen bizleri bilirsin…"
- ***Hazret****ine sadıkane hizmet etdim …* (EJKM, s. 253-254) "Hazretinize sadakatle hizmet ettim."

- *Paşa **Hazretli** sizin ilen görüşmeye isteyir* (KKKM, s. 93) "Paşa Hazretleri sizinle görüşmek istiyor."

kalp + lı (KTAS, s. 184; KTD, s. 212)**< *Ar.* ḳalb:**

"Sahte" (TS, 2011: 1285) anlamındaki kelimenin son ünsüzü Karay Türkçesinde sertleşerek /p/'ye dönüşmüştür. Karay Türkçesinde eksiz şekli de bulunan [*kalp* (EJKM, s. 138)] kelimenin +lı eki almış hâlinde de anlam değişmemektedir.

- *Götür sarafa göster **kalp** isem alma beni* (EJKM, s. 138) "Götür sarrafa, sahteysem alma beni."
- ***Kalplı** kümüş kaplanğan çölmek üstüne; erinler yanadoğonlar da yaman ürek (*KTD, s. 212) "Yanan dudaklar ve kötü kalp, üstüne sahte gümüş kaplanmış çömlek gibidir."

mibarek + li (EJKM, s. 272; KK-TS, s. 279)**< *Ar.* mubārek:**

"Kutsal, uğurlu, bereketli" (TS, 2011: 1719) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde bazı örneklerde ses değişikliklerine (/u/> /i/ ünlü benzeşmesi; /b/> /bb/ ünsüz ikizleşmesi) uğramış ve ek almıştır ancak anlamında bir fark olmamıştır. Ekin hem ekli hem de eksiz şekli [*mibarek* (EJKM, s. 201; KKKM, s. 146; KK-TS, s. 279); *mibbarek* (KKKM, s. 146); *mübarek* (KKR, s. 42)] aynı anlama gelmektedir.

- *… **mübarek** olsun …* (KKR, s. 45) "… mübarek olsun …"
- *… ol **mibarek** bahçadan* (EJKM, s. 201) "… o mübarek bahçeden …"
- ***… mibbarek** Cuma gün* (KKKM, s. 146) "… mübarek Cuma gün …"
- ***Mibarekli** ola …* (EJKM, s. 272) "Mübarek ola ..."

rahmetsiz + li (KA, s. 1/5)**< *Ar.* raḥmet + siz**:

"Merhamet" (TS, 2011: 1959) anlamındaki kelimenin olumsuzluk anlamı katan +siz ekiyle genişletilmiş hâli olan *rahmetsiz*, Karay Türkçesinde +li ekiyle de kullanılmıştır. Kelimenin hem ekli hem de eksiz kullanımı [*rahmetsiz* (KA, s. 7/14)] "merhametsiz, acımasız" anlamındadır.

- *… wattılar meni **raḥmetsiz** …* (KA, s. 7/14) "Bana merhametsiz (bir şekilde) vurdular."
- *Biyimiz, ayttlar alar, bilesenmo, kim ol andiy, ol **rahmetsizli** Han-Arab? Dzanında anın yoht korkuw Allah'tan! (*KA, s. 1/5) "Onlar dediler ki: "Beyimiz, Arap Han'ının ne kadar merhametsiz olduğunu biliyor musun? Onun içinde Allah korkusu yok!"

sekil + li (KA, s. 4/21)< ***Ar.* şekl:**

"Biçim" (TS, 2011: 2214) anlamındaki kelime Karay Türkçesinin Haliç ağzında /ş/> /s/ ses değişimine uğramış, /i/ ünlü türemesi olmuş, ayrıca +li ekiyle genişletilmiş ancak kelimenin anlamı aynı kalmıştır. Kelimenin eksiz

şekilleri [*şekil* (KKKM, s. 154; KKR, s. 39; KK-TS, s. 42)] de metinlerde geçmektedir.

- *… askerlerine de o **şekil** ikram ederler* (KKKM, s. 154) "Askerlerine aynı şekil ikram ederler."
- *… insan **şekil**inde bir koca adam oturur* (KKR, s. 39) "… insan görünüşünde bir adam oturur."
- *Anın itsin kerekt – da faydası dinnin bittired bunu – ki tıskartınlı **sekilli** (forması) dinliknin, aytkıydım: isttehi katı anın, har zamanda yaraslı bolhay kemine anlamahının ulusnun* (KA, s. 4/21) "Dinin faydası bunu hazırladığı için dinî meselelerin dış görünüşü gereklidir. Demek istediğim şey onun üst katmanının her zaman ulusun anlayışına uygun olması gerektiğidir."

şafaf + lı (EJKM, s. 202)**< *Ar.* şeffāf:**

"Saydam" (TS, 2011: 2210) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde /e/> /a/ gerileyici ünlü benzeşmesiyle büyük ünlü uyumuna uygun hâle getirilmiş ve ünsüz tekleşmesi sonucu *şafaf* (KK-TS, s. 417) şekline dönüşmüştür. Ayrıca anlamda değişiklik yapmamasına rağmen +lı yapım ekli olarak metinlerde yer almıştır.

- *… balkıdı ol güneş ol **şafaflı** nur doğdı* (EJKM, s. 202) "… güneş parıldadı, o şeffaf nur doğdu."

5.1.2.2. Farsça Alıntılar

Örnekler:

Aram + lı (AT, s. 16; KTİ, s. 331)**< *Far.* Ārāmį:**

"Milattan önce Mezopotomya'da yaşayan halk ve bu halkın soyundan kişi." (Parlatır, 2014: 94) anlamındaki kelime; Arapça *Araplı, Farslı* örneklerinde olduğu gibi (bk. *5.1.2.1. Arapça Alıntılar)* kavim, ulus adı olan sözcüğe eklenmiş, anlam ise bire bir aynı kalmıştır.

- ***Aramlı** ayttı …* (AT, s. 16) "Aramlı … söyledi."

bahatır + lı **(**KA, s. 2/5)**< *Far. bahādur:***

"Savaşlarda gücü ve yılmazlığıyla üstünlük kazanan veya yiğitlik kazanan kimse; batur." (TS, 2011: 233) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde *bagatır* (SKRP, s. 95; KK-TS, s. 75), *batır* (KKAS, s. 44; KKA, s. 99; KK-TS, s. 84) şekilleriyle eksiz ve farklı seslerle (/d/> /t/) yer aldığı gibi +lı ekiyle *bahatırlı* "bahadır, cesur" olarak da geçmiştir. Ek, anlamda değişiklik yapmamıştır.

- *…esikleri serayının bu … **bahatırlı** ẖannın …* (KA, s. 2/5) "… bu … cesur hanın sarayının kapıları ..."

bazar + lı (KA, s. 6/21)**< *Far.* bāzār:**

Kelime "çarşı, pazar, piyasa" (TS, 2011: 1904) anlamındadır. *Karay Türkçesinde bazar* (KKR, s. 20; EJKM, s. 288; KKKM, s. 91; KK-TS, s. 85)

şeklinde kullanılan kelimenin +lı eki almış *bazarlı* örneğinde de anlam değişmemiştir.

- *Bir gün … **bazar**a çıkıp …* (KKR, s. 20) "Bir gün … bazara çıktığında …"
- *Sabahlayın kalktım gittim **bazar**a …* (EJKM, s. 288) "Sabahleyin kalkıp gittim pazara …"
- *… **bazar**a varanlar, camiye gidenler …* (KKKM, s. 91) "… pazara, camiye gidenler ...."
- *… har bu nersede bard ez **bazarlı** bahası* (KA, s. 6/21) "… bu nesnelerin hepsinin kendi pazar değeri vardır."

bazizgan + lı (KTİ, s. 286)**< *Far.* bāzergān:**

"Tüccar" (TS, 2011: 326) anlamındaki kelime kaynaklarda hem ekli hem de eksiz [*bazırgan* (EJKM, s. 187); *bazıryan* (KKAS, s. 65; TBOAS, s. 333; KKA, s. 114)] şekilde yer almaktadır. Taranan sözlüklerde kelimenin hem +CX hem de +lX isimden isim yapım ekiyle türetilmiş kullanımı vardır (bk. *5.1.1.2. bezirgen+ tsi, bezirgen+ ci, bezirgen+ çi).* Hepsinin anlamı "tüccar"dır.

- *… **bazırğan**ların ve sayır kimselerin* (KKR, s. 27) "… bezirgânların ve diğer kimselerin …"
- *… senin gibi ulı **bazırgan** olmaz* (EJKM, s. 187) "… senin gibi ulu bezirgân yok."
- *Sana derim sana **bazırğan** hoca* (KKKM, s. 97) "Sana derim sana, bezirgân hoca."

comart + lı (KTİ, s. 136; KTAS, s. 169)**, *dzomart + lı* (**SKRP, s. 176; KA, s. 10/2) **< *Far.* cevān + merd:**

Kelime; hece büzülmesi, /v/'nin dudak uyumu sonucu ünlüleri yuvarlaklaştırması, /n-m/> /m-m/ ünsüz değişmesi ve /-mm-/> /-m-/ ünsüz tekleşmesi sonucu (*cevān-merd > covān-mard > covan-mart> coon-mart> con-mart> coma'rt*) *comart* şekline dönüşmüştür.

Türkiye Türkçesine *cömert* şeklinde geçen "Açık elli, eli açık, bonkör" (TS, 2011: 471) anlamındaki *cevân + merd* kelimesi Karay Türkçesinde hem /c/ hem de /dz/ ünsüzüyle [*comart* (EJKM, s. 157; KTAS, s. 169), *cömert* (KKR, s. 22), *dzomart* (KA, s. 5/2)] kullanılmıştır. Benzeşme sonucu kelimelerin bütün ünsüzleri kalınlaşarak (veya inceleşerek) damak uyumuna uymuştur. Kelime sonundaki /d/ sesi tonsuzlaşarak /t/'ye dönüşmüştür. +lı eki almasına rağmen kelime yine "cömert" anlamıyla kullanılmaya devam etmiştir.

- *… **comart** gerek* (EJKM, s. 157) "… cömert (biri) gerek."
- *… **cömert** bir padışah* (KKR, s. 22) "… cömert bir padişah."
- *… kaysı **dzomartlı** kolba bolusuredi …* (KA, s. 10/2) "… cömert elle yardım ederdi."

dusman + lı (KA, s. 2/30; AT, s. 3)**< *Far.* duşmān:**

"Düşman, hasım" (TS, 2011: 740) anlamındaki kelimenin Karay Türkçesinde *duşman* (KKAS, s. 40; KKA, s. 103; TBOAS, s. 183; EJKM, s. 143; KKKM, s. 112), *dusman* (KA, s. 8/5), *düşman* (KKAS, s. 26; KKR, s. 23) şeklinde /ş/ ve /s/ ünsüzlü versiyonları vardır. Bazı örneklerde benzeşme sonucu büyük ünlü uyumuna uygun hâle gelmiş, bazılarında ise uyuma aykırı olarak kullanılmaya devam etmiştir. *dusmanlı*, *düşmanlı* kelimelerinde +lı eki kelimenin anlamına etki etmemiştir.

- ***Duşman*** *gelmiş …* (EJKM, s. 143) "Düşman gelmiş ..."
- *… ağladığım* ***düşman****dan korkma değil …* (KKR, s. 23) "… düşmandan korktuğum için ağlamıyorum."
- *İnanma* ***duşman*** *sözüne* (KKKM, s. 112) "İnanma düşman sözüne."
- *…* ***dusmanlı*** *awuldan … kelired … sezi dostluknun* (KA, s. 2/30) "… düşman muhitinden … dostluk sözü gelirdi."
- *…* ***düşmanlı*** *kezbe bahınıredler zahmeti isne adamnın* (AT, s. 3) "… onun işine düşman gözüyle bakarlardı."

fasman + lı (SKRP, s. 593; KTİ, s. 241)**, *faşman + lı*** (SKRP, s. 593; KTİ, s. 241; LKY, s. 94)**< *Far.* peşīmān:**

"Yaptığı bir işin veya davranışın olumsuz sonucunu görerek üzülen; nadim" (TS, 2011: 1929) anlamındaki *pişman* kelimesindeki /p/ sesi *peşman* (KKKM, s. 125; KKR, s. 30; EJKM, s. 155); *pişman* (KK-TS, s. 317) örneklerinde korunmuştur. Karay Türkçesinin diğer ağızlarında ise uzun ünlülerin kısalması, gerileyici benzeşme sonucu ünlü kalınlaşması, vurgusuz orta hecesinin düşmesi ve sızıcılaşma (/p/> /f/) sonucu (*peşīmān> peşiman> paşıman> paşman> faşman ~ fasman ~ feşman*) Karay Türkçesinde *fasman* (KA, s. 9/7) ve *faşman*'a dönmüştür. *Feşman* (KK-TS, s. 188) örneğinde hâlen büyük ünlü uyumuna aykırı olduğu görülür. Kelime +lı ekiyle genişletilmiş, "pişman, suçluluk duyan, suçlu" anlamıyla kullanılmış, anlamda değişme olmamıştır.

- *Aman aman şişmanım, sevdiğime* ***peşman****ım* (KKKM, s. 125) "Aman aman şişmanım, sevdiğime pişmanım."
- *Ol işlediğim işlere* ***peşman*** *…* (KKR, s. 30) "O yaptığım işlere pişman(ım) …"
- *Sonra* ***peşman****a gelir* (EJKM, s. 155) "Sonra pişman olur."
- ***Faşmanlı****, sagışlı / Abrangın ekiden* (LKY, s. 94) "Suçlu ve akıllı / İkisinden de kaç."

harif + li (O., s. 12; SKRP, s. 601; KTAS, s. 178)**< *Ar.* ḥarīf:**

Türkiye Türkçesine *herif* şeklinde gerileyici ünlü benzeşmesiyle giren *ḥarīf* kelimesi Karay Türkçesine *harif (*KA, s. 9/9) şeklinde geçmiş ancak ekle genişletilmiş şekli de yer almıştır. Kelime "güven vermeyen, bayağı kimse, kurnaz, sinsi" (TS, 2011: 1085; SKRP, s. 601) anlamlarındadır.

- ***Harif*** *edi uruwu …* (KA, s. 9/9) "Kurnaz idi soyu …"

- ***Hariflilar*** *ilanlar kibik* (SKRP, s. 601) "Yılan gibi sinsi."
- *Köründü dunya … möro …* ***harifli****ler, ilanlar kibik* (O., s. 12) "Göründü dünya … sanki yılan gibi kurnaz."

kam + lı (KTİ, s. 243)**< *Far.* kām:**

Farsça *kâm* "Arzu, emel, istek" sözcüğü Karay Türkçesinde +lı ekiyle kullanılmıştır. Kelimenin anlamı bire bir aynı kalmıştır. Kelime sözlüklerde yer aldığı için cümle içinde geçen şekli burada verilememiştir.

pir + li (KA, s. 9/15; KTİ, s. 245, 339)**< *Far.* pīr:**

"Yaşlı, koca, ihtiyar; bir tarikat veya sanatın kurucusu" (TS, 2011: 1925) anlamındaki *pīr* kelimesi Karay Türkçesinde *pirli* olarak geçmektedir. Kelimenin anlamı yine "yaşı geçmiş, yaşlı"dır.

- *İçmişsin* ***pir****ler tasından* (EJKM, s. 327) "Pirlerin tasından içmişsin."
- *Ermez* ***pir****ler sırına hey…* (KKKM, s. 65) "Pirlerin sırrına eremez hey…"
- ***…****kart,* ***pirli*** *baḫurlardan da tsubrayhan kızlardan* (KA, s. 9/15) "Yaşlı, yaşı geçmiş delikanlılardan ve solmuş kızlardan … "

rast + lı (KA, s. 5/22)**< *Far.* rāst:**

"Doğru, düzgün" (TS, 2011: 1965) anlamındaki *rast* (KKR, s. 25; KK-TS, s. 370) kelimesi de Karay Türkçesinde +lı eki alıp anlamı farklılaşmayan kelimelerdendir.

- *Gözünüz ilen görmüş kibi* ***rast*** *söyleyirsiz …* (KKR, s. 25) "Gözünüzle görmüşsünüz gibi doğruyu söylüyorsunuz …"
- *Bolus* ***rastlı****, bolus emin* (KA, s. 5/22) "Doğru varlık, sadık varlık."

rusway + lı (AT, s. 15; SKRP, s. 453; KA, s. 10/6; KTAS, s. 205)**< *Far.* rusvā:**

"Ayıplanılacak durum, rezil" (TS, 2011: 1990) anlamındaki *rüsva* (KKKM, s. 143), *rusway* kelimesinin Karay Türkçesinde *ruswaylı* şeklinde kullanımı vardır. +lı eki alan kelimenin anlamında değişiklik yoktur.

- *… bir* ***rüsva****n görse …* (KKKM, s. 143) "… bir rüsvanı görse…"
- *… kaldırdım ol* ***ruswaylı*** *kunusmaknı …* (AT, s. 15) "… o rezil toplantıyı terk ettim ..."
- *… boldum* ***ruswaylı*** *…* (KA, s. 10/6) "… (rezil) rüsva oldum."

tamasa + lı (LKY, s. 202; KTTD, s. 105; KA, s. 2/37; SKRP, s. 509)**, *tamaşa + lı*** (SKRP, s. 509)**< *Far.* temāşā:**

"Seyredilecek görüntü, görülmeye değer şey" (TS, 2011: 2315) anlamındaki *tamaşa* (KK-TS, s. 429; EJKM, s. 265; KKKM, s. 122) kelimesi Karay Türkçesinde büyük ünlü uyumuna tabi olmuş, kelimenin ünsüzü Haliç ağzında /ş/> /s/ değişimine (*tamasa*) uğramıştır. Karay Türkçesinde kelime yapım eki almış olsa da anlamda değişme olmamış, "Görülmeye değecek

kadar güzel veya şaşırtıcı, çok güzel, muhteşem, mucizevi, mucize güzellik" anlamlarında kullanılmıştır.

- *… **tamaşa** ettiler bu kıybatlı yigitnin kızı aldığına* (EJKM, s. 265) "… o gencin kızı almasına şaşırarak baktılar."
- *Bard mende andiy **tamasalı** sawut, andiy telegraf yiplersiz, kaysı kergized mana barın haz kizgide. Ol **tamasalı** sawut – menim dzanım, kaysı siwed sizni barlarınızını kerti siwerlikbe da kaysınar atsıktlar siznin sahıslarınız* (KA, s. 2/37) "Bende, telgraf teli olmadan bana her şeyi aynada gibi gösteren, muhteşem kap (yani) benim kalbim var ve o hepinizi gerçek sevgiyle seviyor ve sizin düşüncelerinize açık."
- ***Tamaşalı** yalbarmahka* (SKRP, s. 509) "Güzel bir duayla…"
- *Dekoratsiyası acayip (**tamaşalı**) kılğan* (KTTD, s. 105) "Sahne dekorları çok güzel yapılmış."
- *Sarnadı üregim yır **tamaşalı** …* (LKY, s. 202) "Söyledi yüreğim mucize şarkıyı."

usta + lı (KA, s. 2/19)**< *Far.* ustād:**

Karay Türkçesine de Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Farsça *ustâd* kelimesinden geçen kelimenin *usta* (KK-TS, s. 482; EJKM, s. 125; KKR, s. 34; KKKM, s. 110) şeklinde yalın ve *ustalı* şeklinde türemiş şekli bulunmaktadır. Kelime *ustâd, usta* "Zanaat öğreticisi" (TS, 2011: 2421) anlamıyla kullanılmıştır.

- *... **usta**ma hayır etmedim* (EJKM, s. 125) "(Terzi olup) ustama hayırlı olmadım."
- *… **usta** kamil hekim var emiş* (KKR, s. 34) "… usta bir hekim varmış."
- ***Usta**m Ğarip ben çırağı* (KKKM, s. 110) "Ustam Garip, ben çırağı."
- *Yergesinde burunhu tuwuslu yir-yirlawtsularnın bizin wahtlarımızda ulhayadı tirsini hermetli Zecharjanın Abrahamowicz'nin Halitslinin, kaysınar ki, bir kopsalmaksız aytma yaraydı, ezi biyik keklerbe bernelenedi alhemli altın yun **ustalı** koluna, da yazadı ol anınba diwil az, uturu ez kıska yasına, suklantslı yirlar* (KA, s. 2/19) "Bizim zamanımızda doğuştan şarkı söyleme yeteneğine sahip olan kişiler arasında ilk olarak - kısa ömrüne rağmen - gökler tarafından bağışlanmış altın tüylü usta eliyle bazıları bir çırpıda söylemeye uygun çok sayıda güzel şarkı yazmış olan hürmetli Haliçli Zecharja Abrahamowicz'in resmi büyüyor."

ustat + lı (KA, s. 1/14; SKRP, s. 583)**< *Far.* ustād:**

Farsça *ustâd* kelimesi Karay Türkçesinde *ustad* (KKR, s. 34), *ustaz* (KKR, s. 37) ve ilerleyici ünsüz benzeşmesi sonucu *ustat* şekliyle yer almıştır. Kelime ekle türetilse de Farsçadaki "zanaat öğreticisi" (TS, 2011: 2453) anlamını korumuştur.

- *Ben **ustad** … olup …* (KKR, s. 34) “Ben üstat … olup …”
- *… ellerinde nakadar tücar ve … **ustaz** var ise …* (KKR, s. 37) “… ellerinde ne kadar tüccar ve usta var ise …”
- *… tiri tenler, eksilgen **ustatlı** akıldan, bolalmaydlar yizip-alınma tuzaktan …* (KA, s. 1/14) “… akıl ustası olmayan canlılar … tuzaktan kurtulamıyorlar …”

5.1.3. +llh, +lUh, +llk, +lUk: İsimlere gelerek ondan yeni isimler türeten eklerden birisi de *+llh, +lUh, +llk, +lUk*’tur. Ek, Kırım ve Troki ağzında /k/ ünsüzü ile Haliç ağzında ise /h/ ünsüzüyle geçmektedir. Bu ekin de eklendiği kelimelerin bazılarında değişiklik yapmadığı görülmektedir. Aynı anlamın kelimenin hem ekli hem de eksiz şekliyle geçtiği örneklerin varlığı bu savı destekler niteliktedir.

Çağatay Türkçesindeki bulunma, aitlik ve münasebet ifade eden *+lıġ, +lig, +luġ, +lüg* eki ile *+lıḳ, lik, +luḳ, +lük* eklerinin karışma durumu (*Eckmann’dan aktaran* Karaağaç, 2009: 48-49 ve Aşcı, 2012: 53) Karay Türkçesinde de görülmektedir.

5.1.3.1. Arapça Alıntılar

Örnekler:

awal + lık (SKRP, s. 39; KA, s. 12/6)**< *Ar.* evvel:**

“Önce; ilk gelen, ilk olan; önceki, geçmiş” (TS, 2011: 839) gibi anlamları olan *evvel* kelimesi Karay Türkçesinde hem ince hem de kalın ünlülüdür: *evvel* (KKAS, s. 42; KKA, s. 106; TBOAS, s. 327), *evel* (KKAS, s. 45; KKA, s. 107; EJKM, s. 117; KKKM, s. 74; KK-TS, s. 183). *evel* ve *awal* örneklerinde ünsüz tekleşmesi de görülmektedir.

Evvel kelimesi, awallık (KA, s. 12/6) örneğinde tekleşme ve ince sıradan ünlülerin kalın sıraya geçmesi sonucu *awal*’a dönüşmüş ve +lık isimden isim yapım ekiyle genişlemiştir. Anlamda herhangi bir değişiklik yoktur.

- ***Evel** selam verişinden tanıdım …* (KKKM, s. 74) “Evvel selam verişinden tanıdım.”
- ***Evel** benim nazlı yarim* (EJKM, s. 117) “Evvel benim nazlı yârim”
- *… ullu tergewtsi **awallık**larnı …* (KA, s. 12/6) “… eskileri araştıran yüce (kimse) ...”

aziz +lik (EJKM, s. 202)**< *Ar.* ʿazīz:**

“Sevgide üstün tutulan, değerli ve mukaddes, muazzez olan” (TS, 2011: 217) anlamındaki kelimenin Karay Türkçesinde eksiz [*azız* (KK-TS, s. 73); *aziz* (KK-TS, s. 74; EJKM, s. 86; KKR, s. 34; KKKM, s. 166)] ve +li isimden isim yapım ekiyle genişletilmiş şekli “kutsal” anlamıyla Karay Türkçesinde bulunmaktadır. Kelimenin esas hâlindeki uzun ünlü Karay Türkçesinde kısalmıştır (bk. *5.1.2.1. aziz + li).*

- ***Aziz*** *evladlarım kaldı yatlara* (EJKM, s. 86) "Aziz evlatlarım yad ellerde kaldı."
- *Vay* ***azizim*** *gözümün nuru …* (KKR, s. 34) "Vay azizim, gözümün nuru …"
- *Başımın tacı* ***aziz*** *efendimiz …* (KKKM, s. 166) "Başımın tacı aziz efendimiz …"
- *… saklaydohats bahalı dzewgerni – kaldıhın* ***azizlik****nin* (AT, s. 6) "…değerli cevheri – kutsal kalıntıyı – koruyarak ..."

dunya + lıh (KMK, s. 32) **< *Ar.* dunyā:**

"İnsanoğlunun üzerinde yaşadığı toprak ve denizlerin tümü; acun, yeryüzü; âlem; cihan, darıdünya, devran." (TS, 2011: 736) anlamlarındaki kelime Karay Türkçesinde *dunya* örneğinde damak uyumuna uymuştur. *Dünya* (KKKM, s. 59; KKR, s. 22; EJKM, s. 103); *dune, dunye* (KK-TS, s. 164); *dünye* (KK-TS, s. 166) örneklerinde yalın olarak kullanılan kelimenin +lıh isimden isim yapım eki almış şekli "darıdünya" anlamını korumuştur, yapım ekinin anlama etkisi olmamıştır.

- ***Dünya****, yiyebilene sarı yağdır* (KKKM, s. 59) "Dünya, yiyebilene sarı yağdır."
- ***Dünya****ya evlad oğul kız gelmemiş idi* (KKR, s. 22) "Dünyaya kız erkek evlat gelmemişti."
- *Acayıp* ***dünya*** *emiş bu dünya* (EJKM, s. 103) "Bu dünya acayip bir dünyaymış."
- *Bu* ***dunyalıh****ta uzartır künlarıy* (KMK, s. 32) "Bu dünyadaki günlerini uzatır."

hayır + lık (KKR, s. 70)**< *Ar.* ẖayr:**

"İyilik, karşılık beklemeden yapılan yardım; iyi, hayırlı, yararlı olan" (TS, 2011: 1071) anlamlarındaki kelime Karay Türkçesinde ünlü türemesi sonucu *hayır* (EJKM, s. 85; KK-TS, s. 210) şekline dönüşmüştür; *+lık* eki kelimenin anlamında değişiklik yapmamıştır.

- *… olsın ahiretin* ***hayır*** (EJKM, s. 85) "… ahiretin hayrolsun."
- *Allah herkeze de son* ***hayırlığ****ı verip …* (KKR, s. 70) "Allah herkese hayırlı son verip …"

haves + lik (EJKM, s. 271; SKRP, s. 596)**< *Ar.* heves:**

"İstek, eğilim, arzu" (TS, 2011: 1089) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde ya *heves* (KKR, s. 19) şeklinde aynen kullanılmış ya da aykırılaşma sonucu *haves* (EJKM, s. 156; KK-TS, s. 208) şeklinde kullanılmıştır. *aves* (KK-TS, s. 208) örneğinde /h/ sesi düşmüştür. Kelime +lik ekiyle genişletilmiş şeklinde anlamda farklılık oluşmamıştır.

- *…* ***haves*** *olmış kız …* (EJKM, s. 156) "… heves etmiş kız…"
- *… benim de* ***haveslig****im var sizin taraflara gitmeye* (EJKM, s. 271) "Benim sizin taraflara gitmeye hevesim var."

hermet + lih (KA, s. 3/17)**, *hermet + lik*** (KA, s. 5/1)**< *Ar.* ḥurmet:**

"Saygı" (TS, 2011: 1121) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde /u/> /e/ gerileyici, uzak ünlü benzeşmesi sonucu *hürmet* (KK-TS, s. 219; EJKM, s. 370); hörmet (KKR, s. 52) ve *hermet*'e dönüşmüştür. Troki ve Kırım ağzında +lik, Haliç ağzında +lih eki alsa da kelimenin anlamı aynı kalmıştır.

- *… ta'zim ve* ***hörmet*** *üzüre oldular* (KKR, s. 52) "… saygı ve hürmet duydular …"
- *Yarlının* ***hürmet****i var bay katında* (EJKM, s. 370) "Fakirin hürmeti var zengin katında."
- *… astrı* ***hermetlih****i bıla …* (KA, s. 3/17) "… büyük hürmeti ile ..."
- *Kep kerk da* ***hermetlik*** *tekkend* (KA, s. 5/1) "… çok güzellik ve hürmet dökülmüş!"

kelal + lık (KA, s. 11/23)**< *Ar.* ḥalāl:**

Türkiye Türkçesine *helal* şeklinde geçen ve "Dinin kurallarına aykırı olmayan, dinî bakımdan yasaklanmamış olan, haram karşıtı; kurallara, geleneklere uygun" (TS, 2011, 1080) anlamına gelen kelime Karay Türkçesinde *elal* (KKKM, s. 106), *helal* (KK-TS, s. 212; KKKM, s. 106), *kelal* şeklinde kullanılmıştır. *Kelal* kelimesinin +lık ekiyle türemiş şeklinde de anlam muhafaza edilmiş, değişiklik olmamıştır.

- *…* ***helal*** *eyle …* (KKKM, s. 106) "… helal et …"
- *Haram* ***helal*** *ayırın* (EJKM, s. 222) "Haram(la) helali ayırın."
- *… biznin* ***kelallık*** *tirlihimiznin …* (KA, s. 11/23) "… bizim helal hayatımızdaki ..."

mahabbet + lik (KKKM, s. 57)**;** ***megebbet + lik*** (SKRP, s. 414)**;** ***mehebbet + lik*** (SKRP, s. 416; KK-TS, s. 272)**< *Ar.* maḥabbet:**

"Sevgi" (TS, 2011: 1702) anlamındaki kelime Türkiye Türkçesine *muhabbet* şeklinde geçmiş, Karay Türkçesinde ise ekin üçüncü ünlüsünde aykırılaşma sonucu *mahabbet, mahabet* şeklinde yer almıştır. *Megebbet* ve *mehebbet* şeklinde kalın ünlülerin inceldiği ve /h/> /g/ ünsüz değişmesinin olduğu örnekler de görülmektedir. +lik ekiyle genişletilmesi kelimenin anlamının değişmesine neden olmamıştır.

- *…* ***mahabet*** *ilen cevap etmeye başladılar* (KKR, s. 37) "… muhabbetler cevap vermeye başladılar."
- *Evlerinin önü daştır,* ***mahab(b)etlik*** *boydan aştır* (KKKM, s. 57) "Evlerinin önü taştır, sevgisi boyunu aşmıştır."
- *Ne fayda zenginlikten,* ***megebbetlik*** *olmasa* (SKRP, s. 414) "Ne fayda zenginlikten, sevgi olmasa…"

meres + lik (AT, s. 3; KA, s. 8/3; O., s. 2)**< *Ar.* mīrāṯ:**

"Birine, ölen bir yakınından kalan mal mülk, para veya servet; kalıt, bırakıt, tereke; *(mec.)* Bir neslin kendinden sonra gelen nesle bıraktığı şey." (TS, 2011: 1688) anlamlarındaki kelime Karay Türkçesinde *meres* (KK-TS, s. 275) şeklindedir. *mereslik* kelimesinin aldığı ek anlamda değişiklik yapmamıştır.

- *… izip alıredi …* ***<u>mereslig</u>****in* (AT, s. 3) "… mirasını … çekip alırdı."
- *… tekti kanın* ***<u>mereslig</u>****i itsin …* (KA, s. 8/3) "… miras için kan döktü ..."
- *Atalarımızdan kaldırhan* ***<u>mereslik</u>****nin enk ullusu tilimizdir* (O., s. 2) "Atalarımızdan kalan en büyük miras dilimizdir."

rahmet + lik (KA, s. 4/21; KTİ, s. 174)**< *Ar.* raḥmet:**

"Birinin suçunu bağışlama, merhamet etme" (TS, 2011: 1961) anlamındaki kelime eksiz [*rahmet* (KK-TS, s. 370; EJKM, s. 343)] ve *rahmetlik* olarak, +lik ekiyle genişletilerek kullanılmıştır. Ek alsa da kelime "merhamet, merhamet etme" anlamını korumuştur.

- *Allah* ***<u>rahmet</u>*** *eyleye* (EJKM, s. 343) "Allah rahmet eylesin."
- *Kep ez kulların* ***raḫmetlik*** *etti* (KA, s. 4/21) "Çok kuluna merhamet etti."
- *Atskay … barımızha esigin* ***raḫmetlik****nin* (KA, s. 4/21) "… hepimize merhamet kapısını açacak!"

tahsır + lık (KTİ, s. 151)**; *taksir + lik*** (SKRP, s. 506) **< *Ar.* taḳṣīr:**

"Kusurlu olma, kusurda bulunma" (TS, 2011: 2252) anlamındaki kelimede Karay Türkçesinde /k/> /h/ ses değişmesi olmuştur. Kelimenin +lik yapım eki alması anlamına etki etmemiştir.

zulum+ lık (KK-TS, s. 544)**, *zulum-luh*** (SKRP, s. 190; KTD, s. 214), ***zulum + luk*** (SKRP, s. 190; KA, s. 2/22; OSTN, s. IV/920)**, *zülüm + lik*** (EJKM, s. 311) **< *Ar.* ẓulm:**

"Güçlü bir kimsenin yasaya veya vicdana aykırı olarak başkalarına yaptığı her türlü kötülük, haksızlık; kıygı, kıyın." (TS, 2011: 2665) anlamlarındaki *ẓulm* kelimesinde Karay Türkçesinde ünlü türemesi olmuş; ünlü türemesi sonucu *zulum, zülüm* (KK-TS, s. 544; KKKM, s. 165), *zülim* (KK-TS, s. 544) şekline dönüşen bu kelimelere +lık, +luh, +luk, +lik ekleri eklense de hepsinde "baskı, zulüm, eziyet" anlamları korumuştur.

- *… zalim oğlu* ***<u>zülüm</u>****üm …* (KKKM, s. 165) "… zalimin oğlu zulümüm …"
- *Ağalıh eksik akıllı da köp* ***<u>zulumluh</u>****lar yesisi* (KTD, s. 214) "Çok zulmeden önder eksik akıllıdır."
- ***… <u>zulumluk</u>*** *kıla anın dzanına …* (KA, s. 2/22) "… baskı yaparak onu ..."
- *Ele aleme* ***zülümlig****in bildirdi* (EJKM, s. 311) "El âleme zulmünü anlattı."

5.1.3.2. Farsça Alıntılar

Örnekler:

asayıs + lık (SKRP, s. 79)**, *asayiş + lik*** (SKRP, s. 79; KTİ, s. 267), ***asayış + lık*** (KK-TS, s. 57)**< *Far.* āsāyiş:**

"Bir yerin düzen ve güvenlik içinde bulunması durumu, düzenlilik, güvenlik" (TS, 2011: 162- 163) anlamında kelime Karay Türkçesinde *asayiş*

şeklinde veya /ş/> /s/ ses değişimi ve ilerleyici ünlü benzeşmesi sonucu *asayıs* şeklinde kullanılmıştır. Kelimenin +lIk ekleriyle genişletilmiş şeklinin anlamı eksiz hâlinin anlamından farklı değildir.

- *Allah kayttı açuvundan ve hem **asayış** oldı* (EJKM, s. 219) "Allah öfkesinden döndü ve huzur oldu."

bahalıh (KTD, s. 239)**< *Far.* bahā:**

"Fiyat, değer" (TS, 2011: 1874) anlamlarındaki kelime Karay Türkçesinde. *paha* (EJKM, s. 352; KKKM, s. 105) ve *baha* şeklinde yer almaktadır. /â/ ünlüsünün kısaldığı görülmektedir. Kelimenin +lıh ekiyle genişletilmiş hâli de "fiyat, değer" anlamını korumaktadır…

- *… **paha**da ağır çekide yenil matahlardan aldı* (EJKM, s. 352) "Pahada ağır, yükte hafif malları (yanına) aldı."
- *Altın **bahalıh**ta, adam dostluhta* (KTD, s. 239) "Altın ayarda, insan dostlukta belli olur."

hamese + lik (KA, s. 6/9)**< *Far. hemīşe :***

"Sürekli, daima, her zaman" (Parlatır, 2014: 616) anlamlarındaki kelime Karay Türkçesinde *hamese* şeklinde kullanılmıştır. Kelimede /e/> /a/ ünlü kalınlaşması, gerileyici ünlü benzeşmesiyle /i/> /e/ ünlü genişlemesi ve /ş/> /s/ ünsüz değişmesi olmuştur. Kelimenin +lik ekiyle genişletilmiş şeklinin anlamı eksiz şeklinin anlamından farklı değildir.

- *Da yazılhaysiz tirlik bitiklerinde zohe bolma yahsı sawlukta da tirlikte buyruhu bıla Tenri'nin eltinme Aziz Yerimizge tigel barmakba ilis alma anı awalhılay **hameselik** wahtlarha kere, netsik yazılhan da bardır umsunts sonhuna* (KA, s. 6/9) "Tanrı'nın buyruğuyla hayatta ve sağlıklıyken Aziz Yer'imize gitmeye layık olacağınız, oraya önceden olduğu gibi her zaman eksiksiz gitmekle onur duyacağınız, sonrakilere umut olacağınız hayat kitaplarında yazılacak."

tamasa + lık **(**KA, s. 10/3, 11/25)**, *tamaşa + lıh*** (SKRP, s. 509; KA, s. 2/14; OSTN, s. III/997)**; *tamaşa + lık*** (SKRP, s. 509; OSTN, s. III/997) **< *Far.* temāşā:**

"Seyredilecek görüntü, görülmeye değer şey" (TS, 2011: 2315) anlamındaki kelime Karay Türkçesinde ünlü uyumuna tabi olmuş, kelimenin ünsüzü Haliç ağzında /ş/> /s/ değişimine uğramıştır. Kelimenin Karay Türkçesinde hem +lX hem de +lXk ekleriyle genişletilmiş *(*bk. *5.1.2.2. tamasa + lı*, *tamaşa + lı)* şekilleri olsa da anlam "Görülmeye değecek kadar güzel veya şaşırtıcı, çok güzel, muhteşem, mucizevi, mucize güzellik" şeklindedir.

- *… "Anav tümbelge" deyi **tamaşa** eder* (KKKM, s. 152) "'Abov tembele (bak!)' diye şaşırarak bakar."
- *… **tamaşa** edüp durayırlar* (EJKM, s. 275) "…bakıp duruyorlar."
- *Kop **tamaşalıh**lar kıldıy* (İ., s. 1) "Çok güzellikler yarattın."
- *Kim bilis, hanuz biz, haligi dor, yetismebiz-mo kerme netsik kolu **tamasalık**nın sekirtir ol yenmegen kalanı, ne yaptı bizge*

tirlikni, da atsılır anda awlak kabaklar, kaysılar asıra ulusumuz sıyba da biyentsbe tsıhar yoluna yarlıhasnın (KA, s. 10/3) "Biz, şimdiki nesil, alamadığı kaleyi görmek için zıplayan mucizenin eline ulaşamaz mıyız? Kim bilir… Geniş kapıların açıldığı, ulusumuzun saygınlık ve sevinçle merhamet yoluna çıktığı hayatı bize ne kapadı?"

- ***Tamaşalıh*** *aldı meni* (SKRP, s. 509) "Hayrete düştüm."

weren + lik (AT, s. 14) < ***Far.*** **vīrān:**

"Yıkık, harap" (TS, 2011: 2486) anlamındaki kelimedeki uzunluklar Karay Türkçesinde kısalmış, /i/> /e/, /a/> /e/ ses değişmeleri sonucu büyük ünlü uyumu sağlanmıştır. *viran* (EJKM, s. 114; KK-TS, s. 493); *veran* (KK-TS, s. 492; KKKM, s. 128) örnekleri uyuma aykırıdır. Kelimeye eklenen +lik eki anlamı değiştirmemiştir.

- *Evleri* ***viran*** *kalacak* (EJKM, s. 114) "Evleri harap olacak."
- *Kaldım gurbet elde,* ***veran*** *çöllerde …* (KKKM, s. 128) "Kaldım gurbet elde, viran çöllerde …"
- *Da muna utsunda netse kinnin kılındı* ***werenlik*** (AT, s. 14) "Nice günün sonunda harap olduk, yıkıldık."

Sonuç

Çalışma sonucunda Karay Türkçesinde anlama etki etmeyen, sıfır fonksiyonlu yapım eklerinin varlığı tespit edilmiştir. Taranan Karayca kaynaklardaki Arapça ve Farsçadan alıntı kelimelerde sıfır fonksiyonlu yapım ekleri isimden isim yapma ekleridir.

Soy, millet adları ve meslek adlarında sıfır fonksiyonlu yapım ekleri daha çok kullanılmıştır.

Hem Arapça hem Farsçada aynı yapım eklerini almış ancak anlamı değişmemiş kelimeler vardır. Metinlerde kelimelerin hem ekli hem eksiz şekilleri geçmiştir, Bazı örneklerde aynı kelimenin farklı yapım eklerini alsa da eksiz şeklindeki anlamını koruduğu (A*rab + cı / Arab +lı* "Arap", aziz + *li* / aziz +*lik* "aziz, kutsal") görülmektedir.

Karaylar, özellikle Müslüman gelenekten dillerine geçmiş Arapça ve Farsça alıntılara çok aşina olmadıkları için bu sözlerin üzerine Türkçe yapım ekleri getirerek onları bir nevi Türkçeleştirmek istemiş olabilirler. Karayca metinlerdeki alıntı bazı sözcüklerde Arapça veya Farsça ekler yerine Türkçe eklerin kullanıldığının görülmesi (*sanat+kâr* yerine *sanat+lı, günah+kâr* yerine *gineh+li, din+dâr* yerine *din+li, hürmet+kâr* yerine *hermet+li, tarih+î* yerine *historya+lı, viran+e* yerine *weren+lih* gibi) bu görüşü destekler niteliktedir.

Sonuçta sıfır fonksiyonlu bu yapım eklerinin eklenmesiyle Türkiye Türkçesindeki *çay + dan +lık* örneğindeki gibi bir anlam tuhaflığı oluşsa da Karaylar için bu yapılar, öz dillerine kazandırılmış yeni kelimeler olmuştur.

Kaynak Kısaltmaları

AT	Mardkowicz, A. (1934)	**KTAS**	Koçak, M. (2021)
EJKM	Aqtay, G. (2021)	**KTD**	Gülsevin, S. (2016)
İ.	Kobetskiy, S. (1904)	**KTİ**	Öztürk, A. (2019)
KA	Mardkowicz, A. (ed.). (1931-1938)	**KTTD**	Kocaoğlu, T. (2006)
KKA	Altınkaynak, E. (2006)	**LKY**	Kıvrakdal, İ. (2000)
KKAS	Polkanov, Y. A. (1995)	**O.**	*Onarmah* (1939)
KKKM	Çulha, T. (2015)	**OSTN**	Radloff, W. (1960)
KKR	Çulha, T. (2017)	**SKRP**	Baskakow vd. (1974)
KK-TS	Aqtay, G, & Jankowski, H. (2019)	**TBOAS**	Çobanoğlu, Ö. (2004)
KMK	Firkowicz, S. (1935)	**TS**	TDK (2011)

Diğer Kısaltmalar

Ar.	Arapça	**Far.**	Farsça
bk.	Bakınız.	***mec.***	Mecâzî
çev.	Çeviren	***s.***	Sayfa
ed.	Editör	**vd.**	Ve diğerleri

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altınkaynak, E. (2006). *Tozlu zaman perdesinde Kırım Karayları*. Haarlem-Netherlans: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi.

Aqtay, G. - Jankowski, H. (2019). *Kırım Karaycası-Türkçe sözlük*. (çev.: Tülay Çulha), İstanbul: Kesit.

Aqtay, G. (2021). *Eliyahu Ben Yosef Ḳılcı'nın mecuması (Kırım Karay ve Türk edebiyatı mecmuası) (İnceleme-metin-dizin-tıpkıbasım)*. Ankara: TDK.

Aşcı, M. - Kırbaş, G. (2021). Nehcü'l-Ferâdis'teki sıfır fonksiyonlu yapım ekleri. *Prof. Dr. Orhan Yavuz Armağanı,* (ed.: B. Direkci vd.), 319-336, Konya: Palet.

Aşcı, M. (2025). Kutadgu Bilig'de sıfır fonksiyonlu yapım ekleri. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, XXII/85, 92-128.

Aşcı, U. D. (2012). *Musâ-nâme (inceleme-transkripsiyonlu metin-çeviri-dizin-tıpkıbasım)*. Konya: Palet.

Baskakow, N. A. vd. (1974). *Słownik karaimsko-rosyjsko-polski*. Moskwa: Russkıy Yazık.

Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası, ortak atasözleri sözlüğü*. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Çulha, T. (2006). *Karaycanın kısa sözvarlığı Karayca-Türkçe kısa sözlük*. İstanbul: Kebikeç.

Çulha, T. (2015). *Kırım Karaycasının katık mecuması (Metin-sözlük-dizin)*. Ankara: TDK.

Çulha, T. (2017). *Seyfü'l-Mülûk ile Bediü'l-Cemâl hikâyesi (Kırım Karay rivayeti)*. Ankara: TDK.

Çulha, T. (2019). *Karaycanın karşılaştırmalı grameri fonetik-morfoloji (Kırım ağzı esasında)*. Ankara: TDK.

Eckmann, J. (2009), *Çağatayca el kitabı.* (çev.: Günay Karaağaç), İstanbul: Kesit.

Ercilasun, A. B. (2002). *Kars ili ağızları – ses bilgisi*. Ankara: TDK.

Firkowicz, S. (1935). *Kolthalar – Krotkie Modlitwy Karaimskie*. Wilno: Wydanie Autora.

Gökçe, F. (2000). *Karay Türkçesinin fonetiği*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Grzegorzewski, J. (1903). *Ein Türk-tatarischer dialekt in Galizien: vokalharmonie in den entlehnten wörten der karaitischen sprache in Halicz*, *Kommission bei Carl Gerold's Sohn*, vol. 146, Wien: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften.

Gülsevin, S. (2016). *Karay Türklerinin dili (Troki diyalekti).* Ankara: TDK.

Gültek, V. (2014). *Büyük Rusça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Karaağaç, G. (1997). Alıntı kelimeler üzerine düşünceler. *Türk Dili*, 552, 499-511.

Kırbaş, G. (2019). Opıt Slovarya Tyurkskih Nareçiy'de geçen Karaim Türkçesine ait sözcüklerdeki Arapça ve Farsça alıntılar. *3rd International Black Sea Journal Social Sciences Symposium*, 154-161, Ankara: Kültür Ajans.

Kıvrakdal, İ. (2000). *Çıpçıhley uçma trohka "Lietuva Karaylarnın yırları" (giriş, inceleme, metinler, sözlük)*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kobetskiy, S. (1904). *İrlar*. Kiev.

Kocaoğlu, T. (2006). *Karay the trakai dialect*. Lincom Europa.

Koçak, M. (2014). Karay Türkçesindeki İbranice ödünçlemeler. *Gazi Üniversitesi II. Genç Akademisyenler Sempozyumu*, Ankara.

Koçak, M. (2021). *Karay Türkçesi ağızları tematik söz varlığı (Haliç-Lutsk, Kırım, Trakay)*. Erzurum: Atatürk Kültür Üniversitesi.

Korkmaz, Z. (1994). *Nevşehir ve yöresi ağızları*. Ankara: TDK.

Korkmaz, Z. (2017). *Dil bilgisi terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK.

Kowalski, T. (1929). *Karaimische texte im dialekt von Troki*. Krakowie: Nakladem Polskej Akademji Umiejetnosci.

Kowalski, T. (1996). *Karayim lehçesi sözlüğü*. (çev.: Kemal Aytaç), Ankara: Engin.

Mardkowicz, A. (1934). *Aziz tas*. Lutsk.

Mardkowicz, A. (ed.). (1931-1938). *Karay awazı I-VIII*. Lutsk: Jagiellonska.

Musayev, K.M. (1964). *Grammatika Karaimskogo yazıka*, Fonetika i Morfologiya. Moskwa: Akademiya Nauk.

Musayev, K. M. (1966), Karaim Türkçesi. (çev.: Mevlüt Gültekin), *TÜBAR,* XI-2002, 197-230.

Onarmah (Vahtlıh Karay Tilde) (1939). Lietuva.

Öner, M. (2024). Karaim Türkçesinde Arapça-Farsça alıntılar. *Türkbilig Dergisi*, 47, 1-9.

Öztürk, A. (2015). Karaycadaki alıntı kelimeler. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 16, 143-164.

Öztürk, A. (2019). *Karay Türkçesinde isim*. Erzurum: Fenomen.

Öztürk, A. vd. (2021), Karaycadaki alıntı kelimelere katkılar. *Turkologia*, 3(107), 19-30.

Parlatır, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ankara: Yargı.

Polkanov, Y. A. (1995). *Kırımkayların atalar sözü*. Bahçisaray.

Radloff, W. (1960). *Versuch einess wörterbuches der Turk-dialekte (Opıt slovarya tyurkskih nareçiy)* I-IV, 2. Baskı, Gravenhage: Mouton & Co.

Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük,* 11. Baskı Ankara.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: www.tdk.gov.tr (Erişim: 09.01.2025)

Extended Summary

Karaim language is a dialect in the Northwestern Kipchak group. It has three dialects: Crimean, Trakai and Halich. These three dialects of Karaim language show phonetic differences.

Karaim language has some unique features. The Karaim language is seen as a dialect that is connected to its roots due to the archaic features it carries.

Due to the relationship that the Karaim established with the Kipchaks for a while, Karaim language is also similar to the Kipchaks' languages.

In dialect studies in Turkey, the similarities between Karaim language and the dialects of some regions have been explained and findings regarding Karaim language have been made. Carrying traces of Old Turkic, very close to Kipchak and having common points with the dialects of some regions in Turkey, Karaim language has also been infused with loanwords from other languages. Karais have interacted with communities of different religions and origins throughout history and have taken words from their languages. As a result, many loanwords from languages such as Arabic, Persian, Hebrew, Russian and Polish have entered Karaim language. Loanwords have taken place in the three dialects of Karaim language (Crimean, Trakai, Halich) with different phonetic features. According to these phonetic features, the suffixes have also shown phonetic differences.

Derivative suffixes do not always produce new meaningful words, sometimes the word to which the derivational suffix is added maintains the same meaning. These suffixes are dysfunctional derivational suffixes.

There are many words in Karaim language where derivational suffixes have no effect on meaning. Both in loanwords and words specific to Karaim language, there are “dysfunctional” derivational suffixes. In this study, “dysfunctional” derivational suffixes in words that entered Karaim language from Arabic and Persian will be discussed. Karaim dictionaries or various texts related to Karaim language will be used for examples.

The aim of this study is to identify the dysfunctional derivational suffixes in words borrowed from Arabic and Persian in Karaim language and to prove that derivational suffixes do not always change the meaning.

As a method in the study, firstly, words borrowed from Arabic and Persian in dictionaries or literary works written in Karaim language were recorded. The simple and derived forms of these words were examined and examples that did not cause a change in meaning despite taking derivational suffixes were identified.

The dysfunctional derivational suffixes in these words that did not change in meaning despite taking derivational suffixes were determined, and information was provided about the phonetic and grammatical features of the suffixes.

The origin of the word and the form in which it took suffixes in Karaim language were shown, and phonetic differences were mentioned. In order to prove that the derivational suffixes do not affect the meaning at all, the form of the word without suffixes was also given if it is mentioned in the relevant sources. The meaning of the word in both the language it was borrowed from and in Karaim language was given and a comparison was made.

If the word is included in a sentence in Karai sources, the argument was supported with an example sentence from each source. Words not included in the example sentence were shown only with the source and page number where they were included.

When the findings were examined, it was determined that the suffixes *cI / +çI /+tsI, +lI / +lu, +lIh, +lIk / +luh, +luk* did not have any effect on the meaning of words taken from Arabic and Persian.

As a result of the study, it was seen that "In the scanned sources, the dysfunctional derivational suffixes in the words borrowed from Arabic and Persian are the suffixes that make nouns from nouns", "There are words that have the same derivational suffixes in both Arabic and Persian but their meanings have not changed", "Both forms of words with and without suffixes are used in the texts", "Dysfunctional derivational suffixes are used more in surnames, national names and professional names".

Karais especially since they were not very familiar with Arabic and Persian loanwords that had passed into their language from the Muslim tradition, may have wanted to make Turkish these words by adding Turkish derivational suffixes to them. The use of Turkish suffixes in some loanwords in Karaim texts (*sanat+lı* instead of *sanat+kâr, gineh+li* instead of *günah+kâr, din+li* instead of *din+dâr, hermet+li* instead of *hürmet+kâr, historya+lı* instead of *tarih+î, weren+lih* instead of *viran+e* etc.) supports this wiew.

As a result, although the addition of these derivational suffixes with dysfunctional creates a strange meaning, like the example of çay+ dan + lık in Turkish, for Karais these structures have become new words that have been added to their native language.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 13.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1584901
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 1578-1590.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRKÇE SÖZLÜKTE RUSÇA ALINTI SÖZLERİN KAVRAM ALANI

♦

CONCEPTUAL FIELD OF RUSSIAN BORROWINGS WORDS IN THE TURKISH DICTIONARY

Gülbeyaz GÖZTAŞ*

ÖZ: Medeniyetler siyasi, ticari, kültürel ve sosyal ilişkilerden dolayı iletişim halinde bulunmaktadır. Böylece kültürleri, sosyal hayatları, inançları, toprak bütünlüğü, siyasi durumları ve dilleri etkilenmektedir. Türkler çok geniş bir alana yayılması sebebiyle birçok milletle iletişim halinde bulunmuş, hem bu milletleri etkilemiş hem de bu milletlerden etkilenmiştir. Bu çalışmada Rus medeniyetinin Türkiye Türkleri üzerindeki dilsel etkisi incelenecektir. Bu amaçla Güncel Türkçe Sözlükteki Rusça alıntı sözcükler taranmış ve bu sözcüklerin hangi boşluğu doldurmak amacıyla Türk diline geçtiği araştırılmıştır. Güncel Türkçe Sözlükte Rusçadan Türkçeye geçen 41 sözcüğe rastlanmıştır. İnceleme sonucunda Türk kültür dünyasında yer almayıp Rusçada bulunan kavramların anlam olarak birebir alıntılandığı ve bazılarının da yeni anlamlar yüklendiği görülmüştür. Bu bağlamda yeme-içme, tarım, giyim-kuşam, toplumsal statü ve siyaset, sanayileşme, araç-gereç, inanç kültürleri ile ilgi kavram alanlarına ait sözcüklerin Türkiye Türkçesinde alıntılandığı ve kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Rus Dili, Sözcük, Alıntı Sözcükler, Kavram Alanı

ABSTRACT: *Civilizations are in communication due to political, commercial, cultural and social relations. Thus, their culture, social life, beliefs, territorial integrity, political situation and language are affected. Turks have been in contact with many nations due to their spread over a very wide area, and have both influenced and been influenced by these nations. In this study, the impact of Russian civilization on the Turks of Turkey will be examined. For this purpose, Russian loan words in the Current Turkish Dictionary were scanned and it was investigated to fill the gap in which these words were transferred to the Turkish language. 41 words transferred from Russian to Turkish were found. It has been observed that concepts found in Russian, which do not exist in the Turkish cultural world, are quoted verbatim. In this context, it has been determined that words related to food and beverage, agriculture, clothing, titles and politics, industrialization, tools and equipment, belief cultures and related concepts are used in Turkey Turkish.*

Keywords: *Türkiye Turkish, Russian Language, Word, Borrowings, Conceptual Field*

Giriş

Türkçe, tarihî süreç içerisinde birçok dille etkileşime girmiş bir dildir. Bu çalışmada Rusça ile Türkiye Türkçesi arasındaki etkileşimin alıntı sözcükler üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda öncelikli

* Arş. Gör.- Artvin Çoruh Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Artvin-gulbeyazgoztas@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-6447-6214)

This article was checked by Turnitin.

olarak iki medeniyetin ilişkilerine bakmak gerekir. Türk dilli halkların Ruslar ile olan ilişkileri, Orta Asya bölgesinde uzun bir geçmişe dayanmaktaysa da Anadolu'daki Türk devletinin Ruslarla siyasi ve diplomatik ilişkilere geç başladığı söylenebilir. Rusya'nın Osmanlı Devleti ile ilişkilerinin başlangıcını XV. yüzyıla dayandırmak mümkündür. XVIII. yüzyılda Rusya, Osmanlı İmparatorluğunun tarihinde önemli bir yer tutmaya başlamıştır (Ortaylı, 1999:133). Rusya güçlü bir devlet olarak Osmanlı devletinin karşısında önemli bir rakip olmuş ve uzun yıllar Rusya ile mücadele edilmiştir. Rusya, XIX. yüzyılda Kars, Ardahan, Batum sancaklarını ele geçirmiştir. I. Dünya Savaşı'nda da birbirlerine rakip olan bu iki devlet, Kafkas cephesinde savaşmıştır. 1916 yılında Ruslar, eylül ayına kadar Erzurum, Bayburt, Bitlis, Erzincan, Trabzon, Van ve Muş'u ele geçirmiştir. 1917 İhtilâli'nin patlak vermesiyle Rusya bu bölgelerden çekilme kararı almıştır (Özeren, 2014:1093). XV. Yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar ilişkiler bu yönde devam etmiş, Rusya hâkim olduğu Anadolu topraklarında kültürel izler bırakmıştır. Tarihte Çarlık Rusya'sı ve Sovyet Rusya'sı ile olan askerî, siyasi, ekonomik ve sosyal ilişkiler, günümüzde de Rusya Federasyonu ile artarak devam etmektedir. Bu ilişkilerin getirdiği en somut sonuç, her iki dilin yazı ve konuşma dilindeki sözcük kalıntıları ve birbirine tesir eden kültürdür, denebilir (Özeren, 2014:1096).

Alıntı Sözcükler

Toplum hayatı, değişik yer ve zamanlara ait insanların karşılıklı etkileşiminden hareketle kendi bilgilerini ve yarattıkları kültürleri birbirlerine sunmaları ile oluşmaktadır (Karaağaç, 2009:137). Böylelikle kavramlara ve nesnelere ad olan sözcükler, anlam ya da şekil değiştirerek dilden dile, kültürden kültüre geçiş yapmaktadır. Bir dile başka bir dilden geçen bu tür sözcüklere "alıntı sözcükler" denilmektedir (Karaca, 2012:2). Her kişi ve topluluk, kendisinden farklı tarihi ve coğrafi ortamlarda yaşayan, topluluktan bir şeyler öğrenir. Bu öğrendiklerinin adlarını kendi diline taşır, onların dillerinden alıntılar yapar (Karaağaç, 2009:500).

Belirli bir kavramı, nesneyi, fiili karşılayamayan dil için yeni bir kelime türetmek veya onu karşılayacak bir kelime grubu oluşturmak, kelime almaktan daha zordur (Durmuş, 2004:5). Diller tek bir dil kuralına göre yeni sözler türetmez, başka ulusların dillerinden yeni kelimeler alabilir (Ahundova, 2016:206). Alıntı sözcükler bir dile sözlü ve yazılı yollardan girerler. Bu sözcükler kaynak dildeki şekliyle ya da alıcı dilin ses ve şekil özelliklerine göre değişerek dile girerler (Karaca, 2012:2). Karaağaç, çalışmasında Türkiye Türkçesinde bulunan alıntı sözcüklerin toplamının 15.333 adet olduğunu söylemiş ve büyük çoğunluğun Arapçaya ait olduğundan bahsetmiştir. Alıntılar, genellikle verici dildeki ses ve anlam yapılarıyla değil, alıcı dilin ses yapısıyla ve alıcı dilin ihtiyaçlarına göre yapılır (Karaağaç, 2009:503).

Çalışmamıza konu olan Rusçadan Türkiye Türkçesi yazı diline geçen 41 sözcük tespit edilmiştir. Bu sözcüklerin 39'u kendi alıntılandığı dildeki

anlamları ile kullanılırken 2 sözcüğün Türkçede farklı anlamlarda da kullanılmaya başladığı görülmektedir. Rusça sözcüklerin genellikle ses yapısında büyük değişimlerin olmadığı görülmektedir (Karaca, 2012:2063). Çünkü yazı yoluyla dile giren yabancı sözlüklerin halkın tercihi ile alıcı dile giren sözcüklere göre kendilerini korudukları tespit edilmiştir (Durmuş, 2004:5). Rusların bir dönem hâkim olduğu bölgelerde ve Orta Asya Türk Devletlerinden göç sebebiyle Türkiye'ye gelen toplulukların bulundukları yerlerdeki ağızlarda Rusça sözcüklerin ve Rus kültürünün yer aldığı görülmektedir. Özeren'in çalışmasında Doğu Ağızlarında 265 Rusça sözcüğe rastlanmış, yazı dilindeki Rusça sözcüklerde fazla fonetik değişimler görülmemesine rağmen, ağızlardaki Rusça sözcüklerde önemli fonetik değişimler görüldüğünü dile getirmiştir (Özeren, 2014:1096).

Türkçe Sözlükte Rusça Alıntı Kelimelerin Kavram Alanı

Türkçe Sözlükte Kavram: "Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımıdır." şeklinde tanımlanmıştır (TS, 2011:1358). Kavram alanı: "Birbirine yakın, birbirini çeşitli açılardan bütünleyen, aralarında ortak bir bağ bulunan kavramların oluşturduğu bütünlük", olarak açıklanmaktadır (Hengirmen, 1999:246). Bir kavram tanımlanırken veya kavramın özellikleri açıklanırken çoğu zaman başka kavramlardan yararlanılır. Bu sayede insan zihni dünyadaki nesneleri sınıflandırmayı ve genel kavramlara ulaşmayı sağlar (Aksan, 2009: 40). Bir kavram eş anlamlı, yakın anlamlı, zıt anlamlı kelimelerle ve alt anlamlı kelimelerin toplamıyla uzuvlaşır ve bu kavramların özümsenmesiyle milletlerin bir kavrama bakış açısını görmek mümkün hale gelir (Karçığa, 2015: 2517). Ayrıca, bir kavram kendi kavram alanını oluşturan kelimelerle gerçek anlamda anlaşılabilir (Günay, 2007: 33). Bu sebeple bu çalışmada alıntı sözcükleri ortaya çıkarmak için Türk Dil Kurumunun 2011'de çıkardığı Türkçe Sözlük (TS) ve Günay Karaağaç'ın hazırladığı Türkçe Alıntılar Sözlüğü (TAS) kullanılmıştır. Yer yer Misalli Büyük Türkçe Sözlükten de yararlanılmıştır. Öncelikle Türkçe Sözlük taranmış ve Rusçadan Türkçeye geçen alıntı sözcükler fişlenmiştir. Elde edilen veriler Türkçe Alıntılar Sözlüğü de taranarak teyit edilmiştir. Her iki sözlükten de Rusçadan Türkçeye geçen 41 sözcüğün alıntılandığı tespit edilmiştir. Buna göre 34 sözcük hem Türkçe Sözlükte hem de Türkçe Alıntılar Sözlüğünde yer almıştır. Fakat "ladika, burş, porç, kvas, sçeti, komsomol, perestroyka" sözcükleri Türkçe Sözlükte olmayıp Türkçe Alıntılar Sözlüğünde yer almaktadır. Ayrıca "şaman, gelberi, tayga" sözcüklerine Türkçe Sözlükte Rusça ibaresi düşülmemiş, Türkçenin Alıntılar Sözlüğünde Rusça olduğu belirtilmiştir.

Tespit edilen bu sözcükler kavram alanlarına göre sınıflandırılmış ve bağlı bulunduğu kavram alanı içinde açıklamaları ile birlikte gösterilmiştir.

İnanç Kültürü ile İlgili Kavramlar

Araştırmamıza konu olan farklı iki dile mensup bu iki etnik grubun kültürleri ve inançları da birbirinden farklıdır. Türkiye Türkleri İslamiyet inancı taşırken Ruslar Hristiyanlığa inanmaktadır. Türk diline genellikle

inanç kültürü olarak İslamiyet inancını tanıtan ve öğreten kelimeler Arapçadan geçmiştir. Bunun yanında başka dinlerin konu olduğu olayları ifade etmek amacıyla diğer dinlerden de alıntılar yapılmıştır. Bu bağlamda Rusçadan da Hristiyanlık inancına ait 2 (iki) sözcük alıntılanmıştır. Rusçadan geçtiği not düşülen "şaman" sözcüğü de eski Türk inanç kültürü ile ilgilidir. İnanç kültürü ile ilgili şu sözcüklere rastlanılmıştır:

"Bocuk (Rus: bocuk): Ortodokslarca kutlanan Hz. İsa'nın doğum yortusu" (TAS, 2015:205).

"Türkçe Güncel Sözlükte *bocuk: (Rusça)*

1. isim: Ortodokslarca kutlanan Hz. İsa'nın doğum yortusu:

"Bocuk gecesi, her evde kabak pişirilir." - Erman Artun

2. isim: Bu yortudaki perhizden sonra kesilmesinden kinaye ile domuz:

"İte kaka, çeke sürüye ahırdan bocuk çıkarır gibi çıkardılar." - Ahmet Rasim" olarak açıklanmaktadır (URL-1).

"Bocuk domuzuna dönmek: çok semiz ve besili olmak " (TS, 2011:369).

Sözcük, Güncel Türkçe Sözlükte ve Türkçe Alıntılar Sözlüğünde Rusça bir kelime olarak gösterilmiştir. Paşalıoğlu çalışmasında aktardığına göre "bocuk" sözcüğünün Rusçadan alıntılandığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. "Ancak Türkçedeki bu kelimenin Rusça ile bağlantısı olduğu düşünülebilir. Kelimenin kökeninin ortaya çıkışı bilinmemektedir. Bu kelimenin "bog (Tanrı)" sözcüğüne küçültme ve sevgi ifadesi eklenerek "bojok" kelimesinden türediği söylenebilir. Bocuk sözcüğünün Türkiye'de farklı bölgelerde kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Rize Güneyce İkizdere bölgesinde "güçsüz insan" anlamında kullanılmaktadır (Paşalıoğlu, 2011: 94). Balkanlarda "bocuk gecesi" adı ile bilinen yeni yılın ilk haftasında kutlanan bir kültürel gelenekten bahsedilmektedir. Slav dillerinin konuşulduğu bu gölgelerde bir kültüre ad olması sebebiyle sözcüğün bu dillerde de kullanıldığı ve bu bölgelerden alıntılanmış olabileceği söylenebilir (Sarıtaş ve Hacıoğlu, 2017:335). Sözcük Rusça sözlüklerde yer almamaktadır. Bu sebeple sözcüğün Rusçadan alıntılandığına dair bilgi hakkında yeniden bir düzenleme yapılması gerekmektedir.

"Ladika (Rus: vladika): Ortodokslarda patrikten sonra gelen ve bir bölgenin din işlerine başkanlık eden din adamı" (TAS, 2015:477).

Türkçenin Alıntılar Sözcüğünde yer alan bu sözcüğe Güncel Türkçe Sözlükte ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte rastlanmamıştır.

"Şaman (Rus: şaman <Mançu): Bir takım doğaüstü gücü bulunduğuna, ruhlarla ilişki kurarak hastalıkları iyileştirdiğine inanılan ve ayrıca büyü yapma, gelecekten haber verme gibi işler de yapan Türk din adamı" (TAS, 2015:749).

Unvan/Lakap ile İlgili Kavramlar

Unvanlar Türk kültüründe bolca kullanılan sözcüklerdir. Türkler han, hakan, hanım gibi kendi kültürüne ait unvanları kullanmaktadır. Ayrıca başka kültürlerin önemli kişilerine verilen unvan adlarını da Türk dili küçük ses değişiklikleri ile bünyesine katmıştır. Sözlükte bu bağlamda beş (5) sözcük işaretlenmiştir:

"Boyar (Rus: boyarin): Tuna bölgesi Transilvanya ve Rusya'da soylulara verilen ad" (TAS, 2015:208).

"Çar (Rus: tsar): Rus imparatorlarına ve Bulgar krallarına verilen unvan" (TAS,2015:225).

"Çariçe (Rus: tsarista): Çarın karısına veya kadın çara verilen unvan" (TAS, 2015:225).

"Kulak (<Rus: gulak< T. kulak): Varlıklı eski Rus köylülerine verilen ad" (TAS, 2015:467).

"Kulak: (isim, eskimiş, Rusça) Varlıklı Rus köylüsü (URL-1). Sözcük, Türkçe Sözlükte "kulak" şeklinde verilmiştir. Günay Karaağaç'ın Türkçe Alıntılar ve Türkçe Verintiler Sözlüklerindeki açıklamalarına göre sözcük Türkçe "kulak sözcüğünden Rusçaya geçerek "gulak" şeklinde kullanılmış ve "varlıklı Rus köylüsü" anlamını aldıktan sonra Türkçeye bu anlamla alıntılanmış ve "kulak" biçiminde Türkçe sözlükte yer almıştır (Karaağaç, 2015:467; 2008:541). Rusça sözlükte "кула́к: 1. ağa, köy ağası zengin köylü 2. Ancak kendi çıkarını güden adam" şeklinde yazılmakta ve açıklanmaktadır (BTRS, 1999:357). Rusça sözlükte Karaağaç'ın söylediği gibi "gulak" şekline rastlanmamaktadır.

"Moskof (Rus: Moskov): Rus" (TAS,2015:553).

Sanat Kültürü ile İlgili Kavramlar

Türkçe Sözlükte elde edilen verilerde biri müzik sanatı ile diğeri Rus folkloru olmak üzere iki (2) sanat dalı ile karşılaşılmıştır. Telli çalgılardan Türk müzik kültürüne ait "dombra, saz" olduğu gibi, Rus kültürüne ait "balalayka" çalgısı da Rus sanat kültürüne ait bir kavram olarak işaretlenmiştir:

"Balalayka (Rus. balalayka): Üç köşeli, üç telli Rus halk sazı" (TAS, 2015:186).

"Kazaska (Rus: kazaska): Kaynağı Kafkasya olan çok hızlı bir biçimde oynanan halk dansı" (TAS, 2015:428).

Yeme/İçme Kültürü ile İlgili Kavramlar

Yeme/içme kültürü kavramları Türklerde diğer dillere verintilenen önemli sözcükler arasındadır. Kendine has yemeklerinin aynı adla başka dillerde görüldüğü söylenebilmektedir: "yoğurt, ayran.."… Bununla birlikte başka kültürlerle etkileşiminden doğan alış verişte Türk mutfağına geçen bazı yemek ve içecek adları da Türkçe içinde bazıları olduğu gibi bazıları ise küçük ses değişikliğine uğrayarak yaşamaya başlamıştır. İncelediğimiz

sözcükler arasında dört (4) tane yemek adı, üç (3) adet içecek adı kayda geçmiştir. Ancak bu içecek adlarından "mazot" kelimesinin akaryakıt anlamında kullanılırken, Türkçe sözlükte anlam değişmesine uğrayarak ve bir jargon ifadesi olarak argolaşmış biçimde (İçki, sigara, tütün ve uyuşturucunun ortak adı) kullanıldığı görülmektedir:

"Burş (>Rus: burç > T. burçak): Bir tür sebze çorbası" (TAS, 2015:212).

"Porç: (Rus: burç): Bir tür sebze çorbası" (TAS, 2015:655).

Günay Karaağaç Türkçe'nin Alıntılar Sözlüğünde kelimenin kökenini Türkçe burçak kelimesine bağlamıştır (TAS, 2015:212). Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır. Ancak İlhan Ayverdi'nin sözlüğünde "borç: pancar kapuska ve diğer sebzelerle hazırlanan Rusya'ya ait bir tür çorba" olarak kaydedilmiştir (Ayverdi, 2005:407). Paşalıoğlu'nun aktardığına göre "borç kelimesi 19. yüzyılda Rus diline Ukrayna dilinden girmiş olup kelime pancar ve lahanadan oluşan çorba anlamına gelmektedir. Borç kelimesi ise Türk diline Rusçadan geçmiş olup kelimenin anlamı değişikliğe uğramadan kullanılmıştır. Ancak sözcüğün son sesi ts, ç şeklinde değişikliğe uğramıştır" (Paşalıoğlu, 2011: 59).

"Kapuska (Rus: kapusta): Etle pişirilmiş lahana yemeği" (TAS, 2015:415).

"Kvas (Rus: kvas): Bir tür Rus içeceği" (TAS, 2015:475).

Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır.

"Piruhi (Rus: piruhi): Kıyma, maydanoz, peynir ile yapılan üçgen şeklinde suda haşlanarak pişirilen yoğurtlu hamur yemeği" (TAS,2015:646).

"Razmol (Rus: razmole): İri kepekli un" (TAS, 2015:676).

"Votka (Rus: vodka):Tahıl tanelerinin damıtılması ile elde edilen alkollü içki" (TAS, 2015:834).

"Mazot (Rus: mazot): İçki, sigara, tütün ve uyuşturucunun ortak adı"

(TAS, 2015:521).

Araç/Gereç ile İlgili Kavramlar

Rusçadan alıntılanan araç/gereç ile ilgili sözcükler farklı kültür alanlarında kullanılan sözcüklerdir. Dolayısıyla işaretlenen sözcükler kendi kullanıldığı kültür alanı ile sınıflandırılmıştır. Buna göre tarım, vasıta, maddi değer (para), mutfak, maden, alet kavram alanlarına ait on bir (11) tane sözcük tespit edilmiştir. Bu sözcüklerin Türkçeye geçişinde çok az ses değişikliğine uğradığı görülmüştür.

Tarım:

"Gelberi (Rus: gereblye): Tırmık" (TAS, 2015:318). Türkçe Sözlükte ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte "Büyük ocaklardan ateşi dışarı çekmek için kullanılan uzun saplı demir araç" anlamıyla da karşımıza çıkan sözcüğün Rusça olup olmadığına dair bir ibare düşülmemiş, "ge'lberi" sesletimi ile gösterilmiştir (TS, 2011:919; Ayverdi, 2005:410).

"Kosa (Rus: kosa): Uzun saplı orak, tırpan" (TAS, 2015:459).

Vasıta:

"Brıçka (Rus: brı'çka): Üstü kapalı kışın kızak olarak kullanılan tek atlı, yaylı hafif araba" (TAS,2015:209).

"Talika (Rus: tali'ka / telega): Dört tekerlekli üstü kapalı, yaylı bir tür at arabası" (TAS, 2015:770).

"Troyka (Rus: tro'yka): Rusya'da üç atla çekilen kızak veya araba" (TAS, 2015:811).

Para:

"Kapik (Rus: kopek): Rublenin yüzde bir değerindeki para" (TS, 2011: 1318/TAS,2015:414).

"Ruble (Rus: ru'ble):Rus para birimi" (TAS, 2015:690).

Mutfak:

"Peç: (Rus: peç): Rus mimarisinde odaları ısıtmak için yapılan fırın tarzı ocak (TAS,2015:634).

"Semaver (Rus: samovar/sema:ver): çay demlemekte kullanılan kömür ve yakacak ocağı kendi içinde bulunan bakır, pirinç gibi metallerden yapılmış musluklu kap" (TAS, 2015:710).

Alet:

"Sçeti (Rus: sçeti): Demir çubuklara sıra sıra geçirilmiş sayı saymaya yarayan ölçü; çörkü, hesap tahtası" (TAS, 2015:705). Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır.

Maden:

"Mazot (Rus: mazot): Yakıt olarak kullanılan ham petrolün damıtma ürünlerinden biri" (TAS, 2015:521).

Coğrafi Kültür ile İlgili Kavramlar

Bir dil, yaşadığı bölgedeki yer şekilleri ve bitki örtüsüne, kendi dil özelliklerini kullanarak ad vermektedir. Bu coğrafi terimler, aynı kavramı ya da benzer kavramı karşılayarak başka dillerde de örneksenerek kullanılabilir. Türkçeye geçen bu alıntı sözcüklerden "izbe" sözcüğü benimsenerek günlük konuşma dilinde de kullanılmaktadır:

"İzbe (Rus: ızba): Basık, loş, nemli kuytu yer, 2. Sapa" (TAS, 2015:394).

"Tayga (<Rus: toyga< T. tayga): Kozalaklı bitkilerden oluşan orman kuşağı" (TAS, 2015:778).

Günay Karaağaç Türkçe'nin Alıntılar Sözlüğünde kelimenin kökenini Türkçe tayga kelimesine bağlamıştır (TAS, 2015:778). Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır. Büyük Rusça Sözlükte "tayga: (*mж*. –ormanı) тайга" şeklinde gösterilmiş ve bağlı olduğu dilden bahsedilmemiştir (BRTS, 1999:835).

Sanayi/Fabrika Kültürü ile İlgili Kavramlar

Rus devletinin her dönem sanayi ve teknolojiye önem verdiği söylenebilir. Buna göre fabrikaları ve işletmeleri bu dile özgü kelimelerle

ifade edilmektedir. Türk dilinde bu işletme ve fabrikaların olmamasından dolayı bu kavramdan bahsederken yine Rusçadan alıntılamalar yapılmıştır. Buna göre Güncel Sözlükte sanayi/fabrika kültürü ile ilgili sadece Rus kültürü ve dilinde karşılaştığımız iki (2) kelime tespit edilmiştir.

"Kolhoz (Rus: kolhoz): SSCB döneminde köylülerin ortak olarak çalıştıkları tarım işletmesi" (TAS,2015:445).

"Sovhoz (Rus: sovhoz): SSCB'de kırsal kesimlerdeki ortak işletme, tarım işletmesi" (TAS, 2015:732).

Siyasi Kültür ile İlgili Kavramlar

Her medeniyetin bir yönetim biçimi vardır. Rusya'nın Osmanlı devleti ile etkileşime girdiği dönemlerde her iki devletin de yönetim biçimi arasında farklılıklar olduğunu söylemek gerekir. Aynı yönetim şekline sahip olmadıklarından her iki dilde de siyasi bir kavramı ifade edecek kelimeyi bulmak zordur. Bu bağlamda siyasi bir kavramı ifade etmek için alıntı sözcüklerden faydalanılmıştır. Buna göre Türk kültüründe olmayan siyasi yapının ifade edildiği üç (3) sözcük aynı anlam değeri ve ses değeri ile kaydedilmiştir.

"Komsomol (Rus: komsomol): Sovyetler Birliği Komünist Partisinin gençlik kolu" (TAS,2015:449). Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır.

"Menşevik (Rus: Menşevik): Rus sosyal demokrat hareketi içinde azınlıkta kalanların görüşlerini savunan, Bolşeviklik karşıtı" (TAS, 2015:529).

"Menşevik: (menşeviği), Fransızca menchevique: Menşeviklik yanlısı olan kimse" (TS: 2011:1653).

"Menşeviklik: Rus sosyalizmi içinde Bolşevikliğe karşıt olarak gelişen akım" (TS: 2011:1653).

"Menşevik: (Rus.) Rus Sosyal Demokrat Partisi'nin Lenin taraftarı olmayan üyesi" (Ayverdi, 2005:798).

Bu açıklamalara göre "Menşevik" sözcüğünün Türkçe Sözlükte Fransızcadan, Türkçenin Alıntılar Sözlüğü ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte ise Rusçadan geçtiği kaydedilmiştir. Büyük Türkçe-Rusça Sözlükte sözcüğün sadece anlamı verilmiştir. Hangi dile ait olduğundan bahsedilmemiştir (BTRS, 1999:615).

"Perestroyka (Rus: perestroika): SSCB'nin son dönemlerinde Başkan M. Gorbaçov tarafından yürürlüğe konulan, ekonomik ve siyasi sistemi yeniden yapılandırma programı" (TAS, 2015:639). Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır.

Giyim/Kuşam Kültürü ile İlgili Kavramlar

Giyim/Kuşam kültürü olarak adlandırabileceğimiz bu bölümde Rus dilinden alıntılanan iki (2) sözcük kaydedilmiştir. Bu sözcüklerin alıcı dilde olmayan eşyaların, iki kültürün etkileşimi sonucunda verici dilden aynı ses değeri ve anlam değeri ile alıcı dile geçtiği görülmektedir. Buna göre Türk

kültüründe daha önce de başa takılan başka adlarla ifade edilen eşyalar olmasına rağmen ham maddesi ve şeklinin farklı olmasından dolayı "şapka" kelimesi Türk diline aynı anlam değeri ve ses değeri ile geçmiştir:

"Şapka (Rus: şa'pka): Keçe, hasır gibi maddelerden yapılan başlık" (TAS, 2015:750).

"Telatin (Rus: telatin): Eskiden seccade gibi eşyaların yapımında kullanılan kalın ve yumuşak sığır derisi" (TAS, 2015:785). "Bir tür sağlam, yumuşak dana veya öküz derisi" (TS, 2011:2310).

"Tilatin/Telatin" (TAS, 2015:801). Sözcüğün farklı ses değerleri ile kullanıldığı da görülmektedir.

Argo Kültür ile İlgili Kavramlar

Rusçadan alıntı bazı sözcüklerin Türkçe içerisinde anlam kötüleşmesine uğrayarak argo kullanımlarının olduğu görülmüştür.

Genellikle bir toplumda kötü bir alışkanlığın kendinden olmayan başka bir etnik unsur ile eşleştirildiği görülmektedir. Dede Korkut Hikâyelerinde düşman olarak nitelendirilen karşı taraf için ilahi bir dine inanmasına rağmen çoğunlukla "kâfir" sözcüğü kullanılmıştır (Göztaş, 2019:152). İncelediğimiz sözcükler arasında da bu adlandırma biçimine rastlanmıştır. Rus dilinde bir din geleneği ile ilişkilendirilen bir sözcük Türk dilinde hakaret içeren bir kelimeye dönüşebilmektedir. Aynı zamanda bir etnik kökeni ifade eden kelimenin, adı geçen topluluğun acımasız tavırlarından hareketle anlam değişmesine uğrayarak başka bir anlamı da karşılamaya başladığı görülmektedir. Güncel Sözlükte iki (2) adet argo ifadesine dönüşmüş sözcüğe rastlanmaktadır:

"Bocuk (Rus: bocuk): Bocuk domuzu, semiz domuz" (TAS, 2015:205; TS, 2011:369).

"Moskof (Rus: Moskov): Acımasız, zalim" (TAS, 2015:553).

Sonuç

Rusçadan Türkiye Türkçesine alıntılanan sözcüklerin derlendiği bu çalışmada Türkçenin Alıntılar Sözlüğü ve Türkçe Sözlük taranmış ve her iki sözlükten de Rusçadan Türkçeye geçen 41 sözcüğün alıntılandığı tespit edilmiştir. Buna göre 34 sözcük hem Türkçe Sözlükte hem de Türkçe Alıntılar Sözlüğünde yer almıştır. Fakat "ladika, burş, porç, kvas, sçeti, komsomol, perestroyka" sözcükleri Türkçe Sözlükte olmayıp Türkçe Alıntılar Sözlüğünde yer almaktadır. Ayrıca "şaman, gelberi, tayga" sözcüklerine Türkçe Sözlükte Rusça ibaresi düşülmemiş, Türkçenin Alıntılar Sözlüğünde Rusça olduğu belirtilmiştir. Çalışmanın amacı alıntı kelimelerin kavram alanını incelemek olduğundan bu çalışmada sözcüklerin Rusça ile bağlantısının kesinliği üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmamıştır. Ancak inceleme alanımız Türkçe Sözlükler olduğundan sözlüklerde

Rusça olarak belirtilen kelimeler Rusça olarak değerlendirilmiş ve incelemeye tabi tutulmuştur.

İncelenen bu sözcüklerin bazılarının ses özellikleri ve anlamlarının birebir Türkçe içinde kullanıldığı görülmüştür. Ancak "gelberi" sözcüğü "gereblye" sözcüğüyle ses benzerliği kurularak örnekseme yolu ile oluşturulmuştur. Bunun dışında ses bilgisel olarak sözcükler alıntılandıkları dile yakın ses değerleri ile veya çok az ses değişiklikleri ile kullanılmıştır. Alıntı sözcükler Türk dili ve kültüründe olmayan kavramları karşılamak için Türk diline girmiştir. İnanç sistemi farklı olan her iki toplumun inanç kültürü ile ilgili olan kavramları karşılamak için verici kültürün dilini kopyaladığı görülmektedir. Çünkü bu kavramlara yeni sözcük türetmek pek olağan değildir. Türk yeme/içme kültüründe olmayan yiyecek ve içeceklerle ilgili sözcükler de genellikle olduğu gibi alınmıştır. Rus medeniyetinin araç/gereç üretimi, teknoloji, sanayi ve fabrikalaşma alanlarında öncü olması sebebiyle bu çerçevede birçok sözcük Türkçeye alıntılanmıştır. Alıcı genellikle bu tip sözcükleri türetmek yerine alıntılamayı tercih etmiştir. Siyasi kavramalarla ilgili sözcüklerin de Türkçede karşılığının olmamasından dolayı alıntılanarak kullanıldığı görülmektedir.

Araştırmaya kaynak olan sözlüklerde bazı sözcüklerin varlığı ve açıklamaları birebir örtüşmemektedir. Türkçe Sözlükte ve Online Güncel Türkçe Sözlükte (URL-1) yer almayan bazı sözcükler, Türkçenin Alıntılar Sözlüğünde ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte Rusçadan alıntı olarak gösterilmiştir. Bu kaynaklar "bocuk" sözcüğünün Rusçadan alıntılandığını kaydetmektedir. Ancak Paşalıoğlu'nun çalışmasında, sözcüğün Rus dili ile bağlantısının kesin olarak bilinmediği aktarılmaktadır. Yeme/içme kültürü ile ilgili olan "burş" sözcüğünün Rus kültürüne ait bir çorba olduğu kaydedilmiştir. Ancak sözcük Türkçenin Alıntılar Sözlüğünde ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte "burş ve porc" ses değerleri ile gösterilmektedir. Sözcüğe Türkçe Sözlükte rastlanmamaktadır. Günümüzde popüler olan bir yemek adının Online Güncel Türkçe Sözlüğe (URL-1) dâhil edilmesi gerektiği düşünülmektedir. "Menşevik" sözcüğü Türkçe Sözlükte Fransızca olarak kaydedilirken, Türkçenin Alıntılar Sözlüğünde ve Misalli Büyük Türkçe Sözlükte Rusça olarak kaydedilmiştir. Bu ikili kullanımın düzeltilmesi gerekmektedir. Buna göre incelediğimiz "ladika, burş, porç, kvas, sçeti, komsomol, perestroyka" sözcüklerinde bir uyum yoktur. Bazı sözcüklerin (şaman, gelberi, tayga) Rusçadan geçtiğine dair ibare düşülmezken bazı sözcükler (bocuk) Rusçadan alındığı kesin olarak bilinmemesine rağmen Rusça olarak gösterilmiştir. Türkçe sözlükteki bu gibi hatalı sözcüklerin değiştirilmesi sözlüğü daha kullanışlı hale getirecektir.

Alıntı sözcükleri kavram alanları üzerinden incelemek bir toplumun dünya görüşü ve kültürünü ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Böylece her iki toplumun alıntılamada hangi kültürel kavramları tercih ettiği ve hangi kültürel kodları etkilediği ortaya çıkarılmaktadır. Alıntı öğe araştırmaları kültür-dil etkileşimlerinin belirlenebilmesi yönüyle önem

taşımaktadır. Ayrıca kavram alanı sözlüklerinin hazırlanmasının yabancı dil öğretimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ahundova, P. (2016). Dil ilişkileri ve alıntı sözler üzerine. *Gazi Türkiyat*, 18, 205-211.

Aksan, D. (1989) Kavram alanı-kelime ailesi ilişkileri ve Türk yazı dilinin eskiliği üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 19, 250-263.

Aksan, D. (2004). *Türkçenin söz varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık.

Büyük Türkçe-Rusça sözlük. (1999). İstanbul: Multilingual Yayınları.

Durmuş, O. (2004). Alıntı kelimeler bakımından Türkçe sözlük. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11(26), 1-20.

Göztaş, G. (2019). Dede Korkut hikâyelerinde kaba sözler ve bu sözlerin Türkiye Türkçesi ve Kazak Türkçesi aktarmalarındaki görünümleri. *Uluslararası Türkçe Tarihi Metin Araştırmaları Sempozyumu*, Almatı.

Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve dilbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Engin Yayınevi.

Karaağaç, G. (2009). *Dil, tarih ve insan*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Karaağaç, G. (2008). *Türkçenin verintiler sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Karaağaç, G. (2015). *Türkçenin alıntılar sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Karaca, V. İ. (2012). Türkiye Türkçesindeki alıntı sözcüklerde görülen ses olayları üzerine bir inceleme. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(4), 2059-2090.

Karçığa, S. (2015). Dil eğitiminde ve öğretiminde kavram alanı sözlüklerinin önemi. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, UDES 2015, 2514-2524.

Ortaylı, İ. (1999). *XVIII. yüzyıl Türk-Rus ilişkileri: Türk-Rus ilişkilerinde 500 yıl 1491-1992*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özeren, M. (2014). Türkiye Türkçesi ağızlarındaki Rusça sözcükler. *Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(3), 1093-1120.

Paşalıoğlu, C. *(2011). Rucizm v Turetskom yazıke: Foneticeskiy, morfologiçeskiy i semantiçeskiy analiz.* İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sarıtaş, S. - Hacıoğlu, C. (2017). Çamlıca'da eski bir Balkan kutlaması: Bocuk gecesi. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 26(2), 333-340.

Türkçe sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: *Online güncel Türkçe sözlük* https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 02.01.2025)

Extended Summary

This study aims to reveal the culture-language interaction between Russian and Türkiye Turkish through borrowing words. Since the aim of the study is to examine the conceptual field of borrowing words, the exact connection of borrowing words with Russian will not be emphasized in this study. The term "Russian" in the dictionaries specified as sources will be taken as reference.

Borrowing words enter a language through spoken and written means. These words find their place in the language either in the form of the source language or by changing according to the sound and shape characteristics of the recipient language. In this study, Russian words that have passed into Turkish and exist in Turkish dictionaries will be examined and conceptual fields will be revealed through the concepts they express. In this study, the Türkçe Sözlük (TS) published by the Türk Dil Kurumu in 2011 and the Türkçe Alıntılar Sözlüğü (TAS) prepared by Günay Karaağaç were used.

Sometimes the Misalli Büyük Türkçe Sözlük and Büyük Türkçe-Rusça Sözlük (1999) with Examples was also used. Karaağaç mentioned words borrowed from Russian in his work titled "Türkçe Alıntılar Sözlüğü" and Özeren, in his work titled "Türkiye Türkçesi Ağızlarındaki Rusça Sözcükler" identified Russian words in dialects, but did not address their conceptual fields. In his thesis titled "Rucizm v Turetskom Yazıke: Fonetiçeskiy, Morfologiçeskiy i Semantiçeskiy Analiz " Paşalıoğlu also mentioned Russian words that had entered.

The Türkçe Sözlük was scanned using the scanning method to identify borrowing words. Words borrowed from Russian into Turkish have been identified. The data was recorded using the profiling method. The data obtained was also confirmed by scanning the "Türkçe Alıntılar Sözlüğü".

These identified words were classified according to their conceptual fields and were shown with their explanations within the conceptual field to which they are linked.

Concepts Related to Faith Culture
Concepts Related to Title
Concepts Related to Art Culture
Concepts Related to Food/Drink Culture
Concepts Related to Tools/Equipment
Concepts Related to Geographical Culture
Concepts Related to Industrial/Factory Culture
Concepts Related to Political Culture
Concepts Related to Clothing Culture
Concepts Related to Slang Culture

41 borrowing words were found in the scanned dictionaries While 39 of these words are used with their own meanings, 2 words are used with different meanings in Turkish. Accordingly, 34 words were included in both the Türkçe Sözlük and the Türkçenin Alıntılar Sözlüğü. However, the words "ladika, burş, porç, kvas, sçeti, komsomol, perestroyka" are not in the Türkçe Sözlük but are in the Türkçenin Alıntılar Sözlüğü. In addition, the words "şaman, gelberi, tayga" are not included in the Russian expression in the Türkçe Sözlük, but it is stated that they are Russian in the Türkçenin Alıntılar Sözlüğü. While there is no indication that some words (şaman, gelberi, tayga) are taken from Russian, some words (bocuk) are shown as Russian even though it is not known for sure that they are taken from Russian. This dual usage needs to be corrected. Replacing such incorrect words in the Turkish dictionary will make the dictionary more useful.

Words related to food and beverages, religious culture and politics that do not exist in Turkish food/drink culture were generally taken as is. Many words have been borrowed into Turkish because Russia is a pioneer in equipment production, technology, industry and factory production.

Borrowed word is important in terms of determining culture-language interactions. In addition, it is thought that the preparation of conceptual field dictionaries will contribute to foreign language teaching.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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 çalışmanın özeti daha önce "Svyazuyuşçaya Nit': Russkiy Yazık v XXI veke v Obşçenii Kul'tur" adlı kitapta yayınlanmıştır. */ The abctract of this study was previously published in the book titled "Svyazuyuşçaya Nit': Russkiy Yazık v XXI veke v Obşçenii Kul'tur".*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1602327
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1591-1614.

Araştırma Makalesi
Research Article

TATAR TÜRKÇESİNDE DUYGU PARÇACIKLARININ İŞLEVLERİ ÜZERİNE: BİT, İÇ, LE/LA, LEBASA/LABASA

♦

ON THE FUNCTIONS OF EMOTIONAL PARTICLES IN TATAR TURKISH: BIT, IÇ, LE/LA, LEBASA/LABASA

Gamze ÇİMEN*

ÖZ: Tatar Türkçesinde, sözlüksel ve dil bilgisel görevleri bakımından Türkiye Türkçesine her zaman doğrudan aktarılamayan bazı yapılar bulunmaktadır. Bu yapılar Tatar Türkçesinde parçacık (Tat. *kisekçe*) adıyla yardımcı sözlerin bir grubu olarak ele alınırlar. İşlevleri bakımından kendi içinde çeşitli şekillerde sınıflandırılan parçacıkların alt gruplarından biri *bit, iç, lA ve lAbasa* duygu parçacıklarından (Tat. *emoşçiyonal' kisekçeler)* oluşur. Duygu parçacıkları esasen konuşur tarafından kurulan cümlede bildirilen haberi bir bütün olarak yahut yanında geldiği söz ya da söz grubunun anlamını kuvvetlendirmek, doğrulamak ya da onaylamak üzere kullanılır. Aslında parçacıklar kullanılmadan da kurulabilecek cümlelerde, parçacıkların kullanılmasıyla cümleye konuşurun duygularıyla ilgili birtakım bilgiler ilave edilir. Bu durumda duygu parçacıkları bağlam bağlantılı olarak işlevleri bakımından çeşitlenirler. Söz dizimsel yönden genellikle cümle sonunda yer alırlar ancak bazen belli bir yargıyı ya da nesneyi belirginleştirmek üzere cümlenin içinde veya başında yer alabilirler. Tatar Türkçesinde yardımcı sözlerin bir grubunu oluşturan ve işlevsel yönden bağlama göre çeşitlenen duygu parçacıkları başka bir dile aktarılırken her zaman sözlüksel ya da dil bilgisel olarak belirli, sabit söz birimler aracılığıyla doğrudan aktarılamayabilirler. Bazı durumlarda da söz konusu parçacıkların kullanımının Kazan Tatar Türkçesine özgü kullanım alanı olduğu anlaşılır. Dolayısıyla bu çalışmada duygu parçacıklarının işlevleri Kazan Tatar Türkçesi cümleler aracılığıyla tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tatar Türkçesi, Parçacık, "*bit iç lA lAbasa*" Parçacıkları, Duygu Parçacıkları, Yardımcı Söz

ABSTRACT: *In Tatar Turkish, there are some structures that cannot be clearly transferred to Turkey Turkish in terms of their lexical and grammatical functions. These structures are considered as a group of auxiliary words in Tatar Turkish under the name particle (Tat. kisekçe). One of the subgroups of particles, which are also classified in various ways in terms of their functions, consists of the particles bit, iç, lA and lAbasa, which express emotions (Tat. emoşçiyonal' kisekçe). Emotional particles are used by the speaker mainly to reinforce, confirm or confirm the meaning of the word or phrase with which they are associated. In fact, in sentences that can be understood without the use of particles, a special subtlety of meaning appears with the use of particles. In this case, particles related to emotions diversify in terms of their functions depending on the context. Syntactically, they are usually placed at the end of a sentence, but sometimes they may be placed at the beginning or at the beginning of a sentence in order to emphasise a certain judgement or object. Particles related to emotions, which constitute a group of auxiliary words in Tatar Turkish and which vary functionally according to*

* Dr. Öğr. Üyesi-Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Giresun-gamze.cimen@giresun.edu.tr (Orcid: 0000-0003-4693-4469)

This article was checked by Turnitin.

the context, may not always be transferred directly to another language through lexically or grammatically specific, fixed units. In some cases, it is understood that the use of these particles is specific to Kazan Tatar Turkish. In this respect, the functions of particles related to emotions were tried to be determined through sentences in Kazan Tatar Turkish.

Keywords: *Tatar Turkish, Particle, "bit iç lA lAbasa" Particles, Emotional Particles, Auxiliary Word*

Giriş

Sözcüklerin varlıklarla ilişkisi bağlamında gerçeklikteki varlıklar dilde isimler, varlıkların hareketleri ise fiiller aracılığıyla ifade edilir. Varlıkların ve hareketlerin adlandırmaları olan isimler ve fiiller de başka dillerde farklı sözcüklerle ifade edilebileceği gibi bir dilin tarihsel gelişim döneminde de aynı varlıkların ve onların hareketlerinin adlandırılmasında farklılıklar görülebilir. Kavramlarla ilişkisi bağlamında ise sözcükler, varlık ve hareketle ilgili soyut bilgiyi yani kavramı adlandırırlar. İsimler, bu bakımdan gerçeklikteki canlı ve cansız varlıklar ile soyut düşünce ve terimlerin adıdır; sıfatlar varlığın niteliğini, sayılar niceliğini bildirir. Edatlar ve bağlaçlar cümlenin bölümlerini oluşturup cümleleri bağlamak için kullanılır, parçacıklar ile ünlemler ise konuşurun duygusunu, ifade ettiği düşünceyle ilişkisini bildirir (Tumaşeva, 1978: 32).

Türkiye Türkçesinde ilgeç, edat kavramlarıyla (Dietrich, 2001: 153, 108) karşılanan parçacıklar (İng. *particle*, Rus. *çastitsa*) Tatar Türkçesi dil bilim terimleri sözlüklerinde belirli bir söz ya da cümleye işlevsel nüans katan modal söz grubu (Şakirova (red.), 1953: 72; Selimov, 2005: 59; Tagirovoy - Gaffarovoy, 2016: 203) olarak tanımlanır. *Tatar téléném̃ añlatmalı süzlégé* (TTAS) adlı Tatar Türkçesinin açıklamalı sözlüğünde, belirli sözlere yahut cümlelere çeşitli işlevsel ve modal nüanslar ekleyen yardımcı sözleri bildiren bir dil bilgisi terimi (TTAS III: 278) olarak açıklanır.

Tatar Türkçesinde söz öbekleri sözlüksel anlama sahip olup olmamalarına, yapım veya çekim ekleriyle kullanılıp kullanılamamalarına ve cümledeki işlevlerine göre **bağımsız** (*möstekıyl' süz*) ve **yardımcı sözler** (*yerdemlékler*) olmak üzere iki ana gruba ayrılırlar. Başka bir ifadeyle söz öbekleri sözlüksel, biçim bilgisel ve söz dizimsel özellikleri bakımından iki temel grup oluştururlar. Tatar Türkçesinde; isim, sıfat, zarf, zamir, sayı ve fiillerden oluşan "bağımsız söz grubu" bağlamdan ayrı kullanıldığında da gerçeklikte bir anlama sahiptirler, biçim bilgisel yönden yapım ve çekim ekleriyle birlikte kullanılabilirler, cümle içinde çeşitli sorulara cevap verirler ve cümlenin ögesi görevinde bulunurlar. "Yardımcı sözler" ise kendi başlarına sözlüksel bir anlama sahip olmadıkları gibi yapım ve çekim eklerini de alamazlar, cümle içinde yalnızca bağımsız sözler ile birlikte kullanılarak cümlenin ögesi durumuna gelirler. Yardımcı sözlerin ana işlevi sözleri birbiriyle ilişkilendirmek ve çeşitli dil bilgisel ilişkileri bildirmekten ibarettir. Yardımcı sözler **edatlar** (*beylék*), **bağlaçlar** (*térkegéç*) ve **parçacıklardan** (*kisekçe*) oluşurlar. **Ünlemler** (*ımlıklar*), **yansıma sözler**

(*avaz iyertémneré*) ve **modal sözler** (*modal' süzler*) bağımsız ve yardımcı söz öbeklerinden ayrı değerlendirilirler (Tumaşeva, 1978: 31-32).

Sözleri ya da cümleleri çeşitli işlevsel ve modal nüanslar ile donatan yardımcı sözler olan parçacıklar bazı yönlerden sözcüklere benzerler. Sözcüklerden belirli bir sözlüksel anlam bildirmeyip yalnızca çeşitli ilave anlamlar bildirmeleri ve bu sebeple ayrı bir cümle bölümü olarak gelememeleri yönünden ayrılırlar. Bunların yanı sıra yapım ve çekim ekleri ile birlikte kullanılamadıkları gibi vurgu da kabul etmezler (Veliullina, 1972: 177; Grunina, 1991: 202-208; TG, 383).

Parçacıklar bazı yönlerden eklere de benzerler. Dmitriyev, parçacıkların da tıpkı ekler gibi bağımsız olarak kullanılamayıp yalnızca bağımsız sözlere ulanarak kullanılabildiklerini ifade eder. Bununla beraber *DIr, GInA, Uk* vb. gibi çoğu parçacığın çeşitli ses bilgisel varyantlara sahip olduğunu yani onların belirli bir ses bilgisel şeklinin bulunmadığını ifade eder. Araştırmacı diğer yandan parçacıkların eklerden farklı olarak biçim bilgisel-söz dizimsel değil yalnızca söz dizimsel bir role sahip olduklarına (1950: 131) dikkat çeker. Ekler ulandıkları ve biçim bilgisel olarak değiştirdikleri söz grubunun diğer sözler ile olan söz dizimsel ilişkilerini ortaya koyarlar. Parçacıklar ise bunun aksine çeşitli söz gruplarıyla birlikte kullanılarak sözlere ve/veya cümlelere modal ve etkileyici bir üslup bakımından nüanslar katarlar ve farklı söz dizimsel kurulumların oluşmasında önemli yapısal elementler olarak rol oynarlar (Şvedova, 1960: 18-19). Bazı parçacıklar ise bağlaçlara yakın bir işlevde kullanılabilirler; örneğin *elle, elé, mı/mé* parçacıklarının modal işlevinin yanı sıra sözleri ve cümleleri birbirine bağlama görevini de üstlenirler (Veliullina, 1972: 177; TG, 383).

Tatar Türkçesinde yardımcı söz grubunun bir üyesi olarak kabul edilen parçacıklar, eklere yakınlığı bakımından diğer yardımcı sözler olan bağlaçlar ve edatlardan ayrılırlar. Bağlaçlar ve edatlar soyut-dil bilgisel işlevli sözler olarak ses bilgisel bağımsızlıklarını korurlar. Parçacıkların *DA, KInA, Uk* vb. gibi büyük bir kısmı standart ses bilgisel bütünlüğünü kaybedip kendinden önceki sözcüğün ses uyumuna göre çeşitlenir. Ses bilgisel yönden tıpkı ekler gibi çeşitlenebilmelerine rağmen işlevleri bakımından parçacıklar eklerden oldukça farklıdırlar. Ekler belirli bir dil bilgisi kategorisinin işaretleyicileri olarak kullanılırken parçacıklar neredeyse bütün sözlerle beraber kullanılabilirler. Bunun yanı sıra parçacıklar, bağlaçlar ve edatlar gibi bağımsız dil bilgisel biçim birimler olsalar da onlara nazaran söz birim olmaktan daha da uzaklaşmışlardır. Bu özelliklerinden dolayı parçacıklar söz ile ek arasında bulunan yardımcı sözler (Hangildin, 1959: 292-293; Tumaşeva, 1978: 204) olarak değerlendirilirler.

Parçacıklar cümleye kattıkları çeşitli anlamsal nüanslar bakımından bir yandan modal sözlere bir yandan da zarflara benzerler. Örneğin Tatar Türkçesinde *-dIr* parçacığı tereddüt etme, *-sAnA* emir işlevini hafifletme gibi

modal işlevler bildirirken *elé*, *indé* parçacıkları zamanla ilgili fikir bildirmeleri bakımından zarflara yakın dururlar (Tumaşeva, 1978: 204).

Farklı bir bakış açısıyla Alparov, yapısal görünüşleri bakımından eklerin bir grubu olarak kabul ettiği parçacıkları **ilave ekler** (*östeme kuşımçalar*) olarak adlandırır ve bunları kendi içinde üçe ayırır. Yardımcı sözleri de ünlemler ve zarfları da dâhil ettiği çekimlenemeyen sözler arasında ayrı bir grup olarak ele alır; çekimlenemeyen sözleri bir bütün olarak cümledeki söz dizimsel kullanılışlarına göre kendi içinde sınıflandırır (2008: 201, 205-206).

Anlam belirginleştirmek üzere kullanılan parçacıklar cümlede bulunmadığında cümlenin anlamı değişmez fakat parçacıkların kullanımıyla cümleye çeşitli anlam incelikleri kazandırılır. Genellikle cümle sonunda kullanılan parçacıklar kastedilen hükmü veya nesneyi pekiştirmek amacıyla cümle içinde veya başında yer alabilirler, böylece hem fiili hem de ismi pekiştirirler (Çağatay, 1978: 168).

Parçacıklar esas olarak dilde sözcüklere, söz öbeklerine ya da cümlelere eklenen çeşitli anlam inceliklerini ifade etmek üzere kullanılırlar. Kullanıldıkları cümlede işlevlerine göre inkâr, işaret, doğrulama, soru, sınırlama, modal parçacıklar (Selimov, 2005: 59), ses bilgisel özelliklerine göre genel ya da özel parçacıklar (Hangildin, 1959: 293-302; Safuillina, 1998: 49) ve söz dizimsel özelliklerine göre söz veya söz öbeğinin önünde (prepozitiv) yahut ardında (postpozitiv) kullanılmalarına göre (Safuillina, 1998: 49) çeşitli şekillerde sınıflandırılmışlardır.

Parçacıklar, cümlede sözcüklerden hem önce hem de sonra kullanılabilmelerine rağmen bazıları sözlerin yalnız önünde ya da yalnız sonunda kullanılmaları bakımından söz dizimsel sınırlılık sergilerler. Nadiren de olsa parçacığın kullanımının yalnızca belirli bir şarta bağlı olarak daha özel bir biçimde sınırlandırılmış olması da mümkündür (Tumaşeva, 1978: 205). Bu özellikleri bakımından Hangildin parçacıkları **genel parçacıklar** (*gomumi kisekçeler*) ve **özel parçacıklar** (*ẖosusıy kisekçeler*) olmak üzere iki gruba ayırıp (1959: 293-302) inceler.

Parçacıklar Tatar Türkçesinde genel olarak işlevleri bakımından dörde ayrılırlar (Veliullina, 1972: 178; TG: 383):

1. Mantıksal-işlevsel parçacıklar (*logik-meg'nevi kisekçeler*): Bu grubu oluşturan *nek', GInA, barı, tik, fekat', ise* vb.

2. Modal ve modal-seçimlik parçacıklar (*modal' hem modal'-iẖtiyariy kisekçeler*): *hiç, niy, mı/mé, mıniy/méniy, elle, DIr, sAnA, çI, elé, indé* vb.

3. İfade pekiştirme (kuvvetlendirme) parçacıkları (*ekspressiv kisekçeler*): *DA, Uk, ẖetta; iñ, çem, döm, üte* vb.

4. Duygu parçacıkları (*emoşçiyonal' kisekçeler*): *bit, iç, lAbasa,, lA* vb.

Parçacıklar bakımından oldukça zengin olan Tatar Türkçesi metinler başka dillere aktarılırken bazen anlamı tam olarak bildirmek üzere çeşitli söz dizimsel ya da biçim bilgisel yapılar kullanılır. Aynı parçacığın farklı

işlevlere sahip olduğu göz önüne alındığında parçacıklarla ilgili çeşitli sınıflandırmalar yapılması ve bunun yanı sıra bir parçacığın birden fazla başlık altında ele alınması (Burbiel, 2018: 352) olağandır. Cümleye duygularla ilgili nüans ekleyen parçacıklar, sözcüklerin ya da cümlelerin sonunda kullanılarak güçlü bir onaylama, doğrulama, tasvip etme nüansını bildirirler (Veliullina, 1972: 184; TG, 393; Tumaşeva, 1978: 206). *Bit* ve *iç* parçacığı ses bilgisel yönden bağlaçlar ve edatlar gibi yanlarındaki sözün ses bilgisel özelliklerine göre çeşitlenen ses bilgisel varyantlara sahip değildir. Diğer yandan *lA* ve *lAbasa* parçacıkları birlikte kullanıldığı sözlere bağlı olarak seçilen ses bilgisel varyantlarından uygun olanıyla cümlede bulunur. Ses bilgisel çeşitlenmeleri parçacıkların bağımsız söz grubundan yardımcı söz grubuna geçiş süreciyle ilişkilendirilir (Hangildin, 1959: 292).

bit ve *lA* gibi bazı parçacıkların kökeninin belli olmadığını ifade eden Çağatay, *iç* gibi bazı parçacıkların ise ilmî olarak kökenlerinin tespit edilebilmesine rağmen halk tarafından çoktan unutulmuş olduğuna dikkat çeker ve bunların başka kullanım sahası olmayan sözcük cinsinden olduğunu (1978: 168) bildirir.

Tatar Türkçesi sözlüklerinde de dilbilgisi kaynaklarındaki gibi *bit, iç, lA* ve *lAbasa* parçacıkları eş anlamlı parçacıklar (Ḫanbikova - Safiullina, 2014: 21) olarak gösterilir. Tatar Türkçesinde söz dizimsel özelliği ve işlevleri bakımından *bit, iç, lA, lAbasa* parçacıkları birbiriyle örtüşür. Başka bir ifadeyle *bit, iç, lA, lAbasa* parçacıklarının Tatar Türkçesinde birbirinin yerine kullanılması mümkündür. Aralarında tek fark *bit* ve *iç* parçacıklarının ses bilgisel varyantları olmamasına rağmen *lA ve lAbasa* parçacığının yanında geldiği söz grubuna uygun ses bilgisel varyantının bulunmasıdır. Tatar Türkçesi dilbilgisi kaynaklarında ve sözlüklerde duygu parçacıkları ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir:

***bit* parçacığı**

Kökeni bakımından *bit* parçacığı Rusçada aynı işlevdeki *ved'* (ведь) sözü ile ilişkilendirilir (Hangildin, 1959: 295). Tatar Türkçesinin kısa etimolojik sözlüğü olan *Tatar téléněñ kıskaça étimologik süzlégé* adlı eserde *bit* parçacığı (Rusça *ved')* yine Tatar Türkçesindeki *iç* ile ilişkilendirilir (Eḫmetyanov, 2001: 46). Çağatay "*ya, ki, daha, işte"* gibi açıklama, hatırlatma işlevlerinde kullanılan ve Tatar Türkçesinde oldukça sık kullanılan *bit* parçacığının kökeninin belli olmamakla beraber DLT'de geçen *mat*, *met* kelimesiyle aynı olabileceğini belirtir (1978, 169).

İki dilli sözlüklerde de *bit* parçacığı Rusçadaki *ved'* sözünün karşılığı olarak gösterilir (Osmanov, 1966: 74; Safiullina, 2001: 56). Tatarca-Türkçe sözlükte *bit* parçacığının Türkiye Türkçesinde *ki, ne, ne de olsa* (Ganiyev vd., 1997: 52) sözleri ile karşılandığı bildirilir. Öner, *bit* parçacığının *1. elbette, tabii ki. 2. acaba. 3. şüphesiz, mutlaka* anlamlarını bildirir (2009: 43).

Tatar téléněñ añlatmalı süzlégé (TTAS) adlı sözlükte *bit* parçacığının dinleyici için açık olduğuna ya da dinleyici tarafından bilindiğine işaret edilen bir habere yeniden onaylama nüansı katıp ifadeyi pekiştirmek üzere

kullanıldığı bildirilir. Ayrıca anlamlı bir söylemi daha da güçlendirme yöntemi olarak kullanıldığı ifade edilir (TTAS I: 542).

_iç_ parçacığı

Kökeni bakımından *iç* parçacığının yalnızca Tatar Türkçesine özgü (Hangildin, 1959: 295) olduğu düşünülür. Çağatay, Orhun abidelerinde *erinç* '-dır, galiba' işlevindeki *i-* fiilinin *r* ve (-ç- önünde) *n* seslerinin düşmesi ile meydana gelen bu sözcüğün başka yerde izinin kalmadığını (1978: 169) bildirir. Tatar Türkçesinin kısa etimolojik sözlüğünde *iç* parçacığının *hiç* sözüyle ilişkilendirildiği ifade edilir ancak Mari dilindeki *aç* (Rusça ved'), Çuvaş Türkçesinde *arçé* (idé) < Bulgar Türkçesi *érçé* (idé) sözünden geldiği gösterilir (Eḫmetyanov, 2001: 80).

İki dilli sözlüklerde *iç* parçacığı tıpkı *bit* gibi Rusçadaki *ved'* sözünün karşılığı olarak gösterilir (Osmanov, 1966: 181; Safiullina, 2001: 111). Tatarca-Türkçe sözlükte *iç* parçacığının Türkiye Türkçesinde *ya* ile karşılandığı (Ganiyev vd., 1997: 111) bildirilir. Öner, *iç* parçacığının *tabii ki, şüphesiz ki, elbette* gibi sözlerle karşılanıp ifadenin dinleyene pek tabii geldiğini, bunun bilindiğini anlatma (2009: 115) işlevinde olduğunu ifade eder.

Tatar téléněñ añlatmalı süzlégé (TTAS) adlı sözlükte, *iç* parçacığının da benzer şekilde konuşmaya doğrulama, onaylama nüansı eklemek, söylenenin dinleyici tarafından bilindiğini yahut biliniyor olması gerektiğini anlatmak, düşünceyi pekiştirmek veya güçlendirmek üzere bulunduğu açıklanır. Ayrıca cümlede bildirilen düşünceyi özellikle vurgulayıp dinleyiciyi ikna etmek üzere kullanılır (TTAS II: 661).

Tatar Türkçesinde çeşitli yerlerde *bit* yerine geçen *iç* parçacığı özellikle de Kazan şehri civarında *bit* parçacığının yerini alır ve bu kullanımla edebiyat alanında da karşılaşılır. *Bit* yerine kullanılan *iç* parçacığı da tıpkı *bit* gibi hâlihazırda veya geçmişte olan durumu ifade eder (Çağatay, 1978: 170).

_lA_ parçacığı

Bir işin üzerinde ısrarla duran ifadelerle kullanılan *lA* parçacığı hem ismin hem de fiilin anlamını kuvvetlendirir (Çağatay, 1978: 173). İki dilli sözlüklerde de duygularla ilgili olduğu ifade edilen *lA* parçacığı (Safiullina, 2001: 163) Rusça *ved'* ile (Osmanov, 1966: 347) karşılanmıştır. Tatarca-Türkçe sözlükte *lA* parçacığı söz ve fiillerden sonra şüphe bildiren *belki* işlevindeki edat (Ganiyev vd., 1997: 205, 208) olarak açıklanır. Öner, *lA* parçacığının Türkiye Türkçesinde ilk olarak *elbette, tabii ki* anlamında olduğunu; diğer yandan şüphe anlamını güçlendirdiğini, şart ve emir şekilleri yanında gelip ifadeyi güçlendiren söz olarak kullanıldığını (2009: 181, 182) bildirir.

TTAS'de *lA* parçacığıyla ilgili bilgi detaylı olarak açıklanmıştır. Buna göre: *lA* parçacığı onaylama ya da inkâr etme bildiren sözlerden sonra gelip asıl düşünceyi pekiştirip vurgulamak için kullanılır. Şart ve emir bildiren

fiillerden sonra geldiğinde bir istekte bulunma, rica etme ya da özür dileme gibi anlam inceliklerini bildirir; bazen de gayriresmî bir tavır, gereksiz bir samimiyet ifade eder. Haber bildiren sözlerden sonra kullanıldığında ise *lA* kuşku edilen, şüphe duyulan bir dileği bildirir (TTAS IV: 13).

lAbasa parçacığı

Tatar Türkçesinin kısa etimolojik sözlüğü olan *Tatar télénéñ kıskaça étimologik süzlégé* adlı eserde Rusça *ved'* ile karşılanan *lebasa* parçacığının Çuvaş Türkçesi *lapassa* (diyalektal), Mari ve Udmurt dilindeki *lAbasa*, Tatar Türkçesi *lAsA* (diyalektal) varyantlarının Tatar Türkçesinden yayılan ve İdil-Ural söz varlığında mevcut olan *-lA* ile ortak Türkçe *basa* parçacıklarından oluştuğu düşünülür (Eḫmetyanov, 2001: 137).

İki dilli sözlüklerde *lAbasa* parçacığı da tıpkı *lA* gibi duygularla ilgili parçacık (Safiullina, 2001: 56, 111, 163) olduğu belirtilip Rusça *ved'* ile (Osmanov, 1966: 347, 354) karşılanmıştır. Tatarca-Türkçe sözlükte *lebasa* parçacığı da tasdik, inkâr, soru, ümit, şüphe bildirme işlevindeki *ki*, *ya*, *yani* ile paralel kullanılan bir edat (Ganiyev vd., 1997: 208) olarak açıklanmış ve *labasa* varyantı gösterilmemiştir. Öner, *lAbasa / lasa* (2009: 181, 182) parçacığının *elbette, ya; şüphesiz ki, değil mi ki* anlamında olduğunu bildirir.

Tatar téléneñ añlatmalı süzlégé (TTAS) adlı sözlükte *lAbasa* (TTAS IV: 29) parçacığı da konuşmada dile getirilen düşünceyi; onaylamayı, soru sormayı, inkâr etmeyi, şüpheyi vb. kuvvetlendirir. Bunun yanı sıra konuşmanın etkinliğini, duygulara tesir etme gücünü artırır (TTAS IV: 13).

Tatar Türkçesinde *bit, iç, lA, lAbasa* Duygu Parçacıklarının İşlevleri

1. Tatar Türkçesinde duyguları ifade eden *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları genel olarak cümlenin sonunda yer alırlar ve ifadeyi kuvvetlendirmek, sağlamlaştırmak, doğrulamak, onaylamak gibi işlevle kullanılırlar. Söz konusu parçacıklar fiil cümlelerinde olduğu gibi isim cümlelerinde de aynı işlevde bulunabilirler:

İsim cümlelerinde;

(1) *Dimek, bézge, sézdey kartlarga ḫörmet yözénnen, biréden kiterge hem başka bérer awlak cir tabarga kirek. Bakça zur* ***bit*** (P-ŞḪ, 153).

'Demek, bizim, sizin gibi yaşlılara karşı saygımız sebebiyle buradan gitmemiz ve başka bir sakin yer bulmamız gerekir. Bahçe büyük **ne de olsa**.'

(2) *Yuk la indé. Stepan İvanınıñ kızı yuk* ***iç****. Tége Agraféna malayı İvannıñ kızı* (P-TM, 536).

'Yok ya. Stepanların İvan'ın kızı yok **ki**. Diğeri. Agraféna'nın oğlu İvan'ın kızı.'

(3) *Maratnıñ üzénén de resémlé kitabı bar* ***la****. Hem ul anı télegençé karıy ala* (SE-GG, 474).

‘Murat’ın kendisinin de resimli kitabı var **ki**. Ve o ona dilediğince bakabiliyor.’

(4) *Nige elé miném bélen sırt kuyıp söyleşeséñ? Siña süz eytken kéşé yuk **lebasa**. Reḫetlenip ukı* (P-TM, 568).

‘Niye benimle sırtını dönerek konuşuyorsun? Sana bir şey diyen yok **ki**. Rahatça oku.’

Fiil cümlelerinde;

(5) *Sin açuwlanma indé, bu dön’yada tik bér géne yeşiybéz **bit*** (ESB, 12).

‘Sen öfkelenme artık, bu dünyaya sadece bir kere geliyoruz (**ya, biliyorsun**).’

(6) *İñ élék sugışsınnar, savitnı ciñsénner, annarı alırlar. Béz kaçıp kitmiybéz **iç*** (P-KT, 328).

‘Önce savaşsınlar, Sovyetler Birliği’ni yensinler, ondan sonra alırlar. Biz kaçıp gitmiyoruz **ya**.’

(7) *Ey, kéresém kilmiy **le** miném aspiranturaga* (ESB, 41).

‘Ya, girmek istemiyorum **ki** ben yüksek öğrenime.’

(8) *Diñgézde yöze torgan korabnı gél kapitan gına tügél, kapitan yerdemçéleré de alıp bara **labasa** Kolhoznı min tormış diñgézénde yözép bara torgan korabka tiñliym* (ESB, 407).

‘Denizde yüzen gemiyi her zaman yalnızca kaptan değil, kaptan yardımcıları da götürür **ya**. Kolhozu ben hayat denizinde yüzüp giden gemiye benzetiyorum.’

2. Tatar Türkçesindeki *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının işlevlerinden biri geçmişteki bir olayı yahut durumu vurgulayarak söz konusu durumun dinleyici tarafından önceden bilindiğine işaret etmek, durumu hatırlatmak, duruma dikkat çekmektir.

(9) *Sinéñ Saşañ siné taşlama**gan bit**. Niçe yıl balagız bulmagan, alay da taşlap kitmegen. Éçmiy de diyséñ üzén* (P-TM, 239).

‘Senin Saşa’n seni bırakıp gitmemiş **ki**. Onca yıl çocuğunuz olmamış, yine de bırakıp gitmemiş. İçmiyor da (içki) diyorsun sen.’

(10) *Alay tügél ul, etiy. Öylenmedéñ tügél, öylendéñ. Enkey vafat bulgaç un iké yıl da yörmedéñ, öylendéñ **bit**, süz eytmedék* (P-TM, 29).

‘Öyle değil o (mesele) baba. Evlenmedin değil, evlendin. Anneciğimiz vefat edince on iki yıl beklemedin, evlendin **ya**, bir şey demedik.’

(11) *Ḫezrette ḫizmetçi bulıp tora idé **bit**. Sugışka barmas öçén, kolagına daru salıp ülgen* (P-KT, 291).

‘Hoca efendiye hizmetçilik ediyordu **ya**. Savaşa gitmemek için kulağına ilaç döküp ölmüş.’

(12) *Ḫetéréñde miken, bérvakıt sin miña: "Eger sin bulmasañ, min, mögayın, Çükeyde ukıp ta yörmes idém", –dip eytken idéñ. Yarata idéñ* ***iç*** *sin miné, eyémé? Min de siné yarata idém, Ravil abıy* (ESB, 123).

'Hatırlar mısın bilmem, bir seferinde sen bana: "Eğer sen olmasaydın ben, muhtemelen, Çükey'de okumazdım bile." demiştin. Seviyordun **ya** sen beni, değil mi? Ben de seni seviyordum Ravil ağabey.'

(13) Gerey: Nuraniye apa, sin nik kildéñ?
Nuraniye: Üzéñ alıp kildéñ ***iç*** (P-TM, 582).

'Gerey: Nuraniye abla, sen niye geldin?

Nuraniye: Kendin getirdin **ya**.'

(14) *Alarnı tikke géne iké atna buyı aç totmadım* ***la*** *min. Şul yılanlarga çaktırdım, çaktırdım İbrahimnı!* (KD, 219).

Onları boşuna iki hafta boyunca aç bırakmadım **ya** ben. O yılanlara sokturdum, sokturdum İbrahim'i!'

(15) *Bolay retsézge talaşa torgan bulsagız, utırışnı yabam. Bülmeden bülmege küçép, eteçler sugıştırırga cıyılmadık* ***la*** *béz monda* (P-KT, 482).

'Bu şekilde birbirinize sataşmaya devam ederseniz oturumu kapatıyorum. Odadan odaya geçip horoz dövüştürmek için toplanmadık **ya** biz burda.'

(16) *İlüze: Çeçém agara, dip cırladıñ* ***labasa****. Nige agarganın min bélem* (P-TM, 610).

'İlüze: Saçım ağarıyor diye bağırdın **ya.** Niye ağardığını ben biliyorum.'

(17) *Ene, utız bişénçé yılnıñ kışında Ravilnéñ etiysé şul az gına yal item dip karga yatıp toruw arkasında ḫarap bulgan* ***labasa****. Yatkan da yoklap ta kitken* (ESB, 210).

'İşte, otuz beşinci yılın kışında Ravil'in babası bu şekilde biraz dinleneyim diye kara yattığı için harap olmuş **ya**. Yatmış ve uyuyakalmış.'

3. Tatar Türkçesinde olasılık yahut kesinlik bildiren cümlelerin sonunda gelip ifadeyi vurgulamak, kuvvetlendirmek, öne çıkarmak işleviyle *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları yaygın olarak kullanılmaktadır. Böyle cümlelerde genellikle konuşurun muhatabından onay beklediğine dair bir nüans sezilir.

(18) *Sinéñ bérer yaratkan nerseñ bardır* ***bit****. Siné dulkınlandırgan nerseler* (P-ŞḪ, 39).

'Senin de sevdiğin bir şeyler vardır **elbet**. Seni heyecanlandıran bir şeyler.'

(19) *Ciñüw öçén snaryad kirektér **bit**, hem ul göl bakçasında üsmiy torgandır **bit**... Séz niçék uylıysız, kadérlém? – didé* (SE-GG, 391).

'Yenmek için teçhizat gereklidir **elbette** ve o çiçek bahçesinde yetişmiyordur **herhalde**... Siz ne düşünüyorsunuz, kıymetlim? dedi.'

(20) Baş vraç: Kotlap yazuw cibermedégézmé? Küçteneç te kitérmedégézmé?

*Rimma: Monda aşatırga tiyéşlerdér **iç*** (P-TM, 250).

'Başhekim: Tebrik notu göndermediniz mi? Hediye de mi getirmediniz?

Rimma: Burada halletmişlerdir **elbet/herhâlde**.'

(21) *Tukta elé, bu malaylar béle torgannardır **iç**... Lekin niçék itép sorarga iken?.. Aḫ, bu rusça bélmew...* (SE-GG, 102).

'Dur bakalım, bu oğlanlar biliyorlardır **kesin**... Lakin nasıl sorulur?.. Ah şu Rusça'yı bilmemek...'

(22) *Tuganda cılagandır **iç**, nige onıtkan?* (P-TM, 251).

'Doğduğunda ağlamıştır **şüphesiz**, niye unutmuş?'

(23) *Bileséndér **le**. Pravléniyéde utıra iç indé. Ak çeçlé* (P-TM, 536).

'Biliyorsundur **ya**. İdarehanede oturuyor ya hani şimdi. Beyaz saçlı.'

(24) *Soñgı segat'lerébézde söyleşér öçén citdiy süzlerébéz de bardır **labasa*** (P-TM, 198).

'Son saatlerimizde konuşacak ciddi meselelerimiz de vardır **elbet**.'

4. Cümlede anlatılana onaylama nüansı ekleyen *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları bildirilen haberin dinleyici tarafından bilindiğini yahut bilindiğinin düşünüldüğünü ifade etmek ve söz konusu düşünceyi güçlendirmek, kuvvetlendirmek için kullanılır. Böyle cümlelerde söz konusu parçacıkların kullanılmasıyla bildirilen haberin konuşur tarafından da onaylandığı nüansı belirir.

(25) *Siña un sum kirek bulsa, méne miña irtege illé méñ sum ḫezérlep kuyarga kirék. Kaya, miña illé sum akça bir dip, sinéñ bugazıña yabışmıym **bit*** (P- KT, 28).

'Sana on ruble gerekiyorsa benim de yarına elli bin ruble hazırlamam gerekiyor. Nereye, bana elli bin ruble para ver deyip senin boğazına yapışmıyorum **ya**.'

(26) *Anıñ elé tagın bér kamerası bar idé **bit**. Anı ipiyge yagıp aşap bulmıy **iç**, Ravilge bir tiyénge de kiregé yuk **lebasa** ul kameranıñ* (ESB, 153).

'Onun bir odası daha vardı **zaten**. O (oda) ekmeğe sürüp yenilmez **ki**, Ravil için bir kuruşluk değeri (bile) yok **hatta** o odanın.'

(27) *Béz **bit** yalgışkanbız, Gıymran aga. Ḫuca ḫaklı bulgan **iç,** – didem min, bayagı beḫesné anıñ iséne töşérép* (AKY, 92).

'**Demek ki** biz yanılmışız, Gıymran ağabey. Hoca haklıymış **baksana/anlaşılan**, dedim ben, az önceki bahsi ona hatırlatıp.'

(28) *Ni öçén biz? Ni öçén biz? Séznéñ kararga ḫelégézden kilmegen öçénmé? Yarıy **la** min ḫezér Kazanda. E kaytmagan bulsam? Magadanskiy oblast'ta kalgan bulsam, nişler idégéz soñ séz?* (P-ŞH, 266).

'Niçin biz? Niçin biz? Sizin bakmaya hâliniz olmadığı için mi? Tamam, **(işte)** ben şimdi Kazan'dayım. Ya dönmemiş olsam? Magadanskiy'de kalmış olsam, ne yapardınız peki siz?'

(29) *Dürt-biş yıl kotoçkıç sugış şartlarında yeşep, ciñép çıkkan ḫalıknıñ beyrem iterge, rehetlenép küñél açarga da ḫakı bar **labasa*** (TḪİ, 373).

'Dört beş yıl zorlu savaş şartlarında yaşayıp galip gelen halkın bayram etmeye, dilediği gibi eğlenmeye hakkı var **elbette**.'

5. Cümledeki *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının işlevlerinden biri de etkili bir ifadeyi kuvvetlendirerek daha da etkili bir hâle getirip anlatıma canlılık katmaktır.

(30) *Lekin monıñ öçén miña tügél, üzéñe üpkele: sin tanıştırdıñ **bit** miné anıñ bélen! Sinéñ aḫiret dustın **iç** ul! – dip te cibergeliy idé* (ESB, 115).

'Ama bunun için bana değil kendine kız: Sen tanıştırdın **ya** beni onunla! Senin ahiretlik dostun **ya** o! deyiveriyordu bazen.'

(31) *Tukta elé, dew kız bulgansın **bit** sin. Kış köné belekey géne idéñ **iç**. Minnen röḫset soramıyça, bolay üsép kitüwéñe rizalıgım yuk* (P-TM, 444).

'Dur bakalım, koca kız olmuşsun **ya** sen. Daha kışın küçücüktün **ya**. Benden izin almadan bu kadar çabuk büyümene rızam yok.'

(32) *Eytem **le** bülme nurlanıp kitté, Nuriye kérgen iken* (P-KT, 216).

'(Ben de) diyorum **ki** oda birden aydınlandı (sanki), (meğer) Nuriye geldiğindenmiş.'

(33) *Alay **lebasa**. Ul bit séznéñ kébék tügél, éş kéşésé* (P-ŞḪ, 110).

'Öyle **ya**. O sizin gibi değil ki, iş insanı.'

6. Tatar Türkçesindeki *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları beraber kullanıldıkları varlık adlarını vurgulayıp onaylayarak söz konusu varlıklara dikkat çekip ifadeyi daha etkili hâle getirme işleviyle kullanılıp anlatıma canlılık katarlar.

(34) *Edep diygen nerse bar. Séz **bit** mulla onıgı. Ul edepséz bulmagandır* (P-TM, 261).

'Edep diye bir şey var. Siz **molla torunusunuz**. O edepsiz değildir.'

(35) Ayzare: Bişék cırı bélesézmé séz?
Dilemma: Bizge anı öyretmedéler.
*Ayzare: Séz **bit** ana!* (P-TM, 226).

Ayzare: Ninni biliyor musunuz siz?

Dilemma: Bize (ninni) öğretmediler.

Ayzare: Siz **annesiniz ya!**

(36) *Yeşew **bit** bügén de ciñél tügél, yeşew bérvakıtta da ciñél bulmayaçak* (P-TM, 184).

'**Hayat,** bugün de kolay değil (yaşamak) hiçbir zaman da kolay olmayacak.'

(37) *Nige sugışsınnar... Sugışuw **bit** ul ciñél éş tügél* (P-KT, 290).

'Niye savaşsınlar... **Savaşmak,** o kolay iş değil.'

(38) *Bu **bit** séznéñ öyégéz tügél* (P-TM, 266).

'**Bu** sizin eviniz değil.'

(39) *Ul **bit** sézden ölken kéşé* (P-TM, 266).

'**O** sizden büyük biri.'

(40) *Nikmé?.. Rayonda iñ küp söt savuwçı ul **iç** ẖezér* (SE-Mẖ, 379).

'Niye mi?.. Bölgede en çok süt sağan (kişi) **o** şimdi.'

(41) *Kayan küresiñ anı, Kazan kızı **iç** ul. Çapan astınnan başın da çıgarmıy, diy* (P-KT, 71).

Nereden görüyorsun onu, **Kazan kızı** o. Çarşafın altından başını bile çıkarmıyor.'

(42) *Ey, sin **le**, sin. Başlap yörüwçé sin bulgaç, sin diym indé min. Küz aldında üzgerdi bit malay, etiysé kaytkaç, tanımaz ta indé* (SE-GG, 297).

'Hey, **sensin**, sen. İşin başında sen olduğundan sana diyorum ben. Gözler önünde değişti ya oğlan, babası dönünce tanımaz da daha.'

(43) *Tukta elé, tukta, H̱emit, sin **lebasa** bu* (P-KT, 441).

'Dursana, dur, H̱emit, **sensin** bu.'

(44) *Çönki Ruẖiye anıñ yaktı mayagı, ilẖamçısı, şatlıgı, beẖété **lebasa**!* (ESB, 187).

'Çünkü Ruẖiye onun parlak deniz feneri, ilham kaynağı, mutluluğu, şansı!'

7. *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları tıpkı varlık adları gibi hareket adlarını da vurgulayıp onaylayarak ifadeye açıklık nüansı ekler. Bu durumda dile getirilen ifadenin muhatap tarafından açıkça anlaşılacak kadar belirgin olduğunu ifade eden bir anlam inceliği belirir.

*(45) Yumornı añlamıysıñ dip kölgen bulalar. Añlıym **bit**. Yumornı añlamagan kéşé şundıy süz uylap taba alamı?* (P-TM, 95).

'Mizahtan anlamıyorsun deyip gülüyorlar. Anlıyorum **ya işte**. Mizahtan anlamayan biri böyle bir söz uydurabilir mi (hiç)?'

(46) *E ul üz éşén bik eybet éşliy, Gasime. Eyde, soñga kalıp barabız **bit**, – didé Feleḫ, segaténe küz töşérép algaç. – Biş géne minut kalgan başlanırga* (ESB, 101).

'Ama o işini çok iyi yapıyor Gasime. Haydi, geç kalıyoruz **bak**, dedi Feleḫ saatine göz atınca. Sadece beş dakika kalmış başlamasına.'

(47) Mörşide. Tıñla elé.
*Sacide. Tıñlıym **la*** (P-KT, 65).

Mörşide. Dinlesene.
Sacide. Dinliyorum **ya**.

(48) Ḫediçe. Soñ öyde yuk idéñ **lebasa**.
Fazıyle. Méne kayttım **iç** (P-KT, 409).

'Ḫediçe. Evde yoktun ki.
Fazıyle. İşte döndüm ya.'

(49) *Kürép torasız **labasa**, Altınçeç üzé bérnişliy almıy* (P-TM, 254).

'Görüyorsunuz **ya işte**, Altınçeç tek başına bir şey yapamıyor.'

8. Tatar Türkçesindeki *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları eyt- 'demek, söylemek' gibi bazı fiillerle birlikte onaylama nüansı bildirir ve bu yapı giriş sözü olarak kullanılır. Böyle cümlelerde söz konusu parçacıklar ifadenin konuşmacı tarafından daha önce de dile getirildiğine ve dinleyici tarafından bilindiğine dair kesinlik nüansını bildirirler. Bu ifadelerden sonra genellikle tekrar niteliğinde bir açıklama yapıldığı anlaşılır.

(50) *Eyttém **bit** min siña, minnen kaçıp kotıla almassıñ, didém* (P-TM, 40).

'Söyledim **ya** ben sana, benden kaçıp kurtulamazsın dedim.'

(51) *Eyttém **iç** siña, biş kéne kontsert birdék, dép* (ESB, 15).

'Söyledim **ya** sana, sadece beş konser verdik, diye.'

(52) *Min annan eytmiym **le**. Min bit indé küyewde, zakonlı irém bar!* (ESB, 50).

'Ben ondan bahsetmiyorum **ki**. Ben (zaten) evliyim ya, nikâhlı kocam var!'

(53) Elmender: Eyt elé dörésén, Ecelétdin, niy öçén min sinéñ kegazéñe kulımnı kuyarga tiyéş?

*Ecel: Eyttém **lebasa**. Sin bér yıl artık yeşegenséñ. Gazrailnéñ séznéñ avıl öçén yazgan zakonın bozgansıñ* (P-TM, 23).

'Elmender: Söyle haydi doğrusunu Ecelétdin, ne diye senin kâğıdını imzalamam gerekiyor?

Ecel: Söyledim **ya**. Sen bir yıl fazla yaşamışsın. Azrail'in sizin köy için yazdığı kanunu bozmuşsun.'

9. Bağlama bağlı olarak *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının ifadeyi onaylama işlevinde kullanıldığı cümlelerde bazen onaylamanın ardından bir tereddüt nüansı belirir.

(54) Tenzile: Miña eytérlék büten süzéñ yuk melle?

*Zahir: Bar da **bit**.*

Tenzile: Bulsa – eyt!

Zahir: Küptennen eytesém kilép yöriym (P-TM, 81).

'Tenzile: Bana söyleyecek başka bir sözün yok mu peki?

Zahir: Var da **aslında**.

Tenzile: Varsa söyle!

Zahir: Uzun süredir söylemek istiyorum.'

(55) Nurgali: Şulay... Şul kız, eytiyk, siña kiyewge çıgarga riza bulsa, öylenér idéñmé?

*Almaz: Niçék indé... Min anı bélmiym de **iç** elé* (P-TM, 621).

'Nurgali: Şöyle... Şu kız, diyelim ki, seninle evlenmeye razı olsa, evlenir miydin?

Almaz: Nasıl yani... Ben onu tanımıyorum **bile** henüz.'

(56) Abdul: Röstem, sin niçék uylıysıñ, eger min bügén méne bu galstuknı taksam, e?..

Röstem: (Karamıyça). Eybet bulır.

*Abdul: Eybetlégén üzém de bélem **le** min anıñ. Yuk şul, batmıy. Ni külmekke oḫşamagan, ni kostyum bélen pod tsvet tügél. E busı niçék bulır iken... Röstem?* (P-ŞḪ, 112).

'Abdul: Röstem, sen ne düşünüyorsun, sence ben bugün bu kravatı taksam mı, yoksa?..

Röstem: (Bakmadan). İyi olur.

Abdul: İyi olacağını kendim de biliyorum **da aslında** ben onun. Yok ya, yakışmadı. Ne gömleğe uyuyor ne de takım elbiseyle aynı renk. Peki bu nasıl olur acaba... Röstem?'

10. Bağlama bağlı olarak fiillerin olumsuz biçimleriyle yan yana geldiklerinde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının cümledeki inkâr ifadesini güçlendirme işlevi söz konusu olur.

(57) İlüze: Tagın kildém çakırgaç!

*Gerey: Çakırmadım **bit** min siné* (P-TM, 610).

'İlüze: Yeniden geldim çağırınca.

Gerey: Çağırmadım **ki** ben seni.'

(58) İlgizer: Sin miné ni öçén yaratasın soñ?
*Vera: Min siña yaratam dip eytmedém **iç*** (P-TM, 540).
'İlgizer: Sen beni niçin seviyorsun öyleyse?
Vera: Ben sana seviyorum demedim **ki**.'

(59) *Tukta, min alay dip eytmedém **le** elé. Safuwannıñ ni katnaşı bar monda?* (YS, 326).

'Dur, ben öyle olduğunu söylemedim **ki** ya. Safuwan'ın ne ilgisi var bununla?'

*(60) Mama Liza: Min éçmiym **lebasa**!*
Kadriye: Eyterséñ, béz éçkéçéler! Köné şundıy, mama Liza, éçerge kirek!
Mama Liza bér yotıp kuya (P-ŞḪ, 92).
'Mama Liza: Ben (içki) içmiyorum **ki**!
Kadriye: Sanki, biz içkici miyiz! Bugünlük, Mama Liza, içmek gerekir!
Mama Liza bir yudum içer.'

11. *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları bazı cümlelerde ifade edilen durumun ya da düşüncenin son sınırına ulaştığını ya da tamamlandığı anlamını sağlamlaştırarak sınır bildirme işlevinde kullanılır.

(61) *Ütté **bit** ul çakların, ḫezér télenmiyséñ* (P-TM, 129).

'Geçti (geride kaldı) **artık** o dönemlerin, şimdi dilenmiyorsun.'

(62) Feride: Akbirdin ipteş, éçeséñ kilmiymé?!
Gölendem: Miném éçesém kile... (Aña taba yünele.)
*Feride: (suwın tügép). Bey!.. Tügéldé **iç**. Nasıyp tügél, küreséñ...* (P-KT, 499).

'Feride: Akbirdin kardeş, içmek istemiyor musun?!

Gölenden: Ben içmek istiyorum... (Ona doğru yöneliyor.)

Feride: (suyunu döküp). Tüh!.. Döküldü **artık**. Nasip değil, anlaşılan...'

(63) *Tagın az gına şulay devam itse, miném ḫislernéñ de tézgéné kuldan ıçkınıp kitüwé bar **lebasa**!* (ESB, 365).

'Biraz daha öyle böyle devam etseydi benim hislerimin de dizgini elimden kurtulup gidecekti **neredeyse**!'

12. Tatar Türkçesinde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları açıklama bildiren cümlelerde bir durumun gerekçesini ve sebebini belirginleştirmek, vurgulamak üzere kullanılabilirler. Bu işlevle kullanıldıklarında konuşurun esas olarak vardığı yargının sebebini, gerekçesini açıklayıp bunu konuşmada belirginleştirdiği anlaşılır.

(64) *Gomer: Yazgan şigır'leréññé kémge ukırsın? Alarnı **bit** Tenzileden başka bérkém tıñlamıy* (P-TM, 65).

‘Gomer: Yazdığın şiirleri kime okursun? Onları Tenzile’den başka kimse dinlemiyor **ya** (dinlemediği **için**).’

(65) *Uzgan yıl avılga iké géne könge kaytıp kittém **iç**, bakçaga kérép torırga vakıt ta bulmadı* (ESB, 69).

‘Geçen yıl köye sadece iki günlüğüne gittim **ya** (gittiğim **için**), bahçeye girmeye hiç vaktim olmadı.’

(66) *Sin tégé Éşlepe bélen söyleşe başladıñ **iç**, şuña süzégézné bülerge kıyınsıngan bulgan idém* (ESB, 183).

‘Sen Şapka ile konuşmaya başladın **ya** (konuşmaya başladığın **için**), bundan ötürü sözünüzü bölmeye çekindim.’

(67) *Elle nindiy küñélséz cır başladıñ **la**. Mewla Kolını sagınasıñ, aḫrı! – didéler aña* (BY, 280).

‘“Keyifsiz şarkı söylemeye başladın **ya** (başladığın **için**). Mewla Kolı’nı özlüyorsun herhâlde!” dediler ona.’

(68) *Temam onıttıñ, kızım, onıttıñ! – didém min. – İsenlégéñ turında bérer tapkır heber de itmedéñ **lebasa**”* (SE-MḪ, 287).

‘Tamamen unuttun, kızım, unuttun! dedim ben. – Sağlığın hakkında bir kere bile haber vermedin **ya** (**vermediğin için**).

13. Türkiye Türkçesine “aslında, esas olarak, esasen, gerçekte, temelde, özünde vb.” çeşitli sözlerle aktarılan *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları durumun özünü, temelini, esasını belirginleştirerek ifadeyi onaylama işlevinde kullanılır.

(69) *Lekin Feleḫ anıñ yanına éşke bik atlıgıp torgannan tügél, torır urını bulmaganga kilgen idé **bit*** (ESB, 78).

‘Lakin Feleḫ onun yanına iş için can attığından değil, kalacak yeri olmadığından gelmişti **aslında**.’

(70) *Ḫezérgé akılım bulsa, min anıñ yanınnan bér géne minutka da kitmes idém de **bit**, ni ḫel iteséñ, ul çakta bala bulganmın şul* (ESB, 273).

‘Şimdiki aklım olsa ben onun yanından bir dakika bile ayrılmazdım da **aslında**, ne yaparsın o zamanlar çocukmuşum işte.’

(71) *Ḫelimnéñ bu süzné kémnendér, kayçandır küp tapkırlar, lekin bik te, bik te küpten işétkené bar idé **iç**. Kürgen töş şikéllé tomanlı gına ḫetérliy ḫezér Ḫelim bu süzné* (SE-GG, 358).

‘Ḫelim bu sözü birilerinden, bir zamanlar defalarca lakin çok ama çok eskiden işitmişti **aslında**. Gördüğü düş gibi belirsiz/sisli bir şekilde hatırlıyor şimdi Ḫelim bu sözü.’

(72) *Ey, Ravil abıy, alay uk eyterge kirekmes idé **le**! – didé Ruḫiye. Nigedér kurkıp, agarıp uk kitken idé ul* (ESB, 184).

‘Ey, Ravil ağabey, bu şekilde söylemen gerekmezdi **aslında**! – dedi Ruḫiye. Her nedense korkup birden bembeyaz olmuştu o.’

(73) *Nişlep soñ bu Cihan cıyılışka dip kitken cirénnen kaytmadı. Başka könnerné tön urtalarında bulsa da kayta idé* ***lebasa*** *...* (SE-AA, 126).

'Acaba neden bu Cihan toplantıya diye gittiği yerden dönmedi. Diğer günlerde gece yarısında olsa bile dönüyordu **aslında** ...'

(74) *Sin soñ aldan yégétler ẖezérlep kuyıp kiyewge çıguwnı kémnen öyrendéñ? Atañ-anañ da insaflı kéşéler idé* ***lebasa****. Bu süzéññé ikénçé kéşége eyte kürme* (P-KT, 259).

'Sen önceden adamları hazırlayıp evlenmeyi kimden öğrendin? Annen baban da ahlaklı insanlardı **aslında**. Bu söylediklerini başka birine söyleme sakın.'

14. Tatar Türkçesinde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları açıklama bildiren cümlelerde şaşkınlık nüansını belirginleştirme işlevinde kullanılır.

(75) *Solidnıy kéşé iken* ***bit*** *séznéñ irégéz, – didé Feleẖ, Gıyl'fan kitkennen soñ ikésé de béraz süzséz torgaç. – Nige séz anı alay yamanlap yöriyséz?* (ESB, 105).

'Güvenilir (saygın) biriymiş **meğer** sizin kocanız, dedi Feleẖ, Gıyl'fan gittiğinden beri ikisi de bir süre susmuştu. – Niçin siz onu böyle kötülüyorsunuz?'

(76) *Ye Allam, isen ikenséñ* ***iç*** *sin! – didé kız, Ravil kilép citkenné de kötmiyçe* (ESB, 189).

'Hey Allah'ım, sağmışsın **meğer** sen! dedi kız, Ravil'in geleceğini beklemeden.'

(77) *Min bit tégé vakıtta siné yardan yıgılıp töşté dip uylagan idém, sin üzéñ sikérgenséñ iken* ***iç*** (P-TM, 464).

'Ben geçen sefer senin uçurumdan düştüğünü düşünmüştüm, sen kendin atlamışsın **meğer**.'

(78) *H̱etér sandıgında, çatnap bétken közgé kisekleré kébék yalt-yolt kilép, distelegen mizgél yaltırap ütté. İ-i, sin ikenséñ* ***le*** *bu, kéndék kanım tamgan gaziz nigéz!* (KD, 218).

'Hafızamda, kırık dökük olmuş ayna parçaları gibi parlayıp, onlarca an ışıldayıp geçti. A-a, senmişsin **meğer** bu, göbek kanımın damladığı aziz toprağım!'

(79) *Niyaz efende, üz şeherébézde çakta min sézné gaskeriy dip te bélmiydér idem. E séz çın kaharman efiser ikenséz* ***lebasa*** (P-KT, 342).

'Niyaz efendi, kendi şehrimizde olduğumuz sıralarda ben sizin asker olduğunuzu bile bilmiyordum. Oysa siz gerçek bir kahraman subaymışsınız **meğer**.'

(80) *Naile üz etiyséñ isémén eytüwge ise Feleẖnéñ çeçleré üre tordı: bötén ilge bilgélé ataklı galim iken* ***lebasa*** *anıñ etiysé!* (ESB, 46).

‘Naile kendi babasının adını söylediği an Feleḫ’in tüyleri diken diken oldu: bütün memleketin tanıdığı meşhur âlimmiş **meğer** onun babası!’

15. *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları nida olarak kullanıldığında bazen gayriresmî bir tavır, samimi bir ifade bildirme işlevindedir.

(81) *Töpçégén öylendé **bit**, eniy! Tuy bügén!* (P-ŞḪ, 239).

‘Küçüğün evlendi **be** anne! Düğün bugün!’

(82) *Seyarıñ öylendé **iç**, eniy! Méne bu sinéñ kéçé kilénéñ bula! Bélép kildéñmé soñ sin, bélmiyçe génemé? Hey, canım, kür elé bu tamaşanı!* (P-ŞḪ, 239).

‘Seyar’ın evlendi **be** anne! İşte bu senin küçük gelinin oluyor! Bilip de mi geldin peki sen, bilmeden mi? Hey, canım, bak sen şu işe!’

(83) *Hay, canım, bigrek küñéllé kön buldı **iç** bu!* (P-ŞḪ, 243).

‘Hey, canım, ne kadar keyifli bir gün oldu **ya** bu (gün).’

(84) *Bey, bolay gına yördém **le** min alar bélen!* (ESB, 31).

‘Vay, öylesine gezdim **ya** ben onlarla!’

(85) *Altı aydan birlé işétebéz **le** béz anı* (P-KT, 215).

‘Altı aydan beri duyuyoruz **ya** biz onu.’

16. Soru cümlelerinde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları konuşurun muhatabı ile kendi düşüncesinin, tahmininin ya da dileğinin aynı olup olmadığını anlamak, teyit etmek üzere kullanılır. Böyle soruların cevabı aslında konuşur tarafından bilinir. Soru cümlelerinde *bit* ve *iç* parçacıklarının *lA* ve *LAbasa* parçacıklarından çok daha fazla yer aldığı anlaşılmaktadır.

(86) Ayşebike. Sümiyséñ sin miné, Alewétdén.
Alewétdén. Kak sümiym?..
Ayşebike. Miñnurını süweséñ.
*Alewétdén. Süse niy. Ul **bit** sinéñ séñéléñ?*
Alewétdén. Sin anı baldız diyép sümiyséñ (P-TM, 387).

‘Ayşebike. Sevmiyorsun sen beni, Alewétdén.
Alewétdén. Nasıl (ne demek) sevmiyorum?..
Ayşebike. Miñnuri’ni seviyorsun.
Alewétdén. Seviyorsam ne olmuş. O senin kardeşin **değil mi**?
Alewétdén. Sen onu baldız(ın) olarak sevmiyorsun.’

*(87) Eyde, béznéñ bélen bérge uyna... Yégétler, meḫdüm uynasın **bit**?*

Barısı bérge. Uynasın, uynasın! (P-KT, 274).

‘Haydi, bizimle birlikte oyna... Yiğitler, molla oğlu oynasın **mı**?
Hepsi beraber. Oynasın, oynasın!’

(88) *Eydegéz, nige şakkatıp torasız, kürsetérge tügél, aşarga dip kuydı bit bu çiklebékné! Şulay **iç**, abıy? – digeç hem Ravil tagın bér tapkır şulay ikenlégén eytkeç, yene "éşke" kéréştéler* (ESB, 127).

'Haydi, niye öylece duruyorsunuz, göstermek için değil yenilsin diye koydu bu çerezi! Öyle d**eğil mi**, ağabey? deyince Ravil yeniden bir kere daha öyle olduğunu söyleyince tekrar "işe" giriştiler.'

*(89) Mörşide: Kaldırdı, diyséñ **iç**?*
İlyas: Kaldırdı (P-KT, 66).

'Mörşide: Bıraktı diyorsun **öyle mi**?

İlyas: Bıraktı.'

(90) Batırẖan: Niyaz efendé, işéttégézmé, şomlı ẖeber.
Niyaz: Nerse tagın?
Batırẖan: Törkéstanda ẖeller naçar, diy.
*Niyaz: Bulmas **la**?!* (P-KT, 319).

'Batırẖan: Niyaz bey, duydunuz mu, kötü haber.
Niyaz: Daha ne var?
Batırẖan: Törkéstan'da durumlar kötü, diyor.
Niyaz: Haydi **ya (gerçekten mi)**?!'

17. İhtimal, olasılık bildiren cümlelerde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıkları genellikle bir çıkarıma ya da tahmine muhataptan onay almak niyetiyle sorulur. Böyle kullanıldığında soru işlevinin yanı sıra söz konusu parçacıkların şaşkınlık bildirdiğine dair bir nüans belirir. *lA* parçacığının diğer parçacıklara kıyasla şaşkınlık nüansını daha belirgin olarak yansıtır.

*(91) Miném öyde miném ir bélen yeşerge cıyınmıysıñdır **bit**?* (P-TM, 261).

'Benim evimde benim kocam ile yaşamaya niyetlenmiyorsundur **ya** (değil mi)?'

(92) *Ul bézné almaga kiledér **bit**?* (ESB, 105).

'O bizi almaya geliyordur **değil mi**?'

(93) *Röẖset sorap neçelstvo yanına gına kéreler. Türe bulırga cıyınmıysıñdır **iç**?* (P-TM, 261).

'İzin isteyerek yalnız patronun yanına girilir. Başa geçmeye hazırlanmıyorsundur **ya** (değil mi)?'

(94) *Gomér buyına yalgız yeşerge cıyınmıysıñdır **iç,** kızıy?* (ESB, 31).

'Ömür boyu yalnız yaşamaya niyetlenmiyorsundur **değil mi**, kızcağız(ım)?'

(95) *Séz miném kızımnı yulda açlıktan intéktérérge niyetlemiysézdér **le** indé?* (KD, 207).

'Siz benim kızımı yolda aç bırakmaya niyetlenmiyorsunuzdur **değil mi**?'

(96) *Soñ bit savıp algan sötlerén öyleréne alıp kitmegennerdér **lebasa**?.. E? Kitelermé, Gabdulla agay?* (SE-MḪ, 337).

'Peki ya sağdıkları sütleri evlerine götürmüyorlardır değil mi?.. Yoksa? Götürüyorlar mı Abdullah ağabey?'

Tatar Türkçesinde *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının genel olarak aynı işlevlere sahip ve birbirinin yerine kullanılmasının mümkün olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra *lA* parçacığının bir işlevi daha bulunmaktadır. *lA* parçacığı emir ve dilek (şart) fiillerinden sonra kullanıldığında istek, rica, özür vb. nüansları belirginleştirir. Bu durumda ifadede bazen gereksiz bir samimiyet, gayriresmî bir tavır belirir.

(97) *Ey, yuknı söylep utırmasagız **la**, zinhar*! (P-ŞḪ, 266).

'Hey, yalan yanlış konuşup durmasanız **ya**, lütfen!'

(98) *Nizam: Kit le. (Katı itép törtép cibere, Gölcamal yıgıla.)* (P-KT, 455).

'Nizam: Git ya. (Sert bir şekilde iter, Gölcamal yere yığılır.)'

Bu işlevinin yanı sıra diğer parçacıklardan farklı olarak *lA* parçacığı genellikle halk türkülerinde hece sayısını ritme uydurmak için kullanılır.

*(99) Kara sıyırnıñ **la**, ay, mögézlerin*
*Kayırıp ta alırga kildék béz **le**,*
Ay kildék béz.
*Enékeylerénnen **le**, ay, bér bebkesén*
*Ayırıp ta alırga kildék béz **le**,*
Ay, kildék béz (P-TM, 354).
'Kara ineğin **de**, ay, boynuzlarını
Koparıp da almaya geldik biz **hey**,
Ay geldik biz.
Analarından **da**, ay, bir yavrusunu
Ayırıp da almaya geldik biz **hey**,
Ay, geldik biz.'

Bazı durumlarda, hece sayısını ritme uydurmak için kullanılan *lA* parçacığının *DA* yerine kullanıldığı anlaşılmaktadır.

(100) Ay, Ürbaş buyları la,
*Cırlaplar **la**, görlep **le** uza la* (P-TM, 354).
'Ay, Ürbaş boyları **da**,
Şakıyarak, çağlayarak geçiyor **da**.'

Tatar Türkçesindeki *bit, iç, lA ve lAbasa* duygu parçacıklarının bir arada kullanıldığı bazı örnekler de bulunmaktadır. Bu sayede kullanılan ilk parçacığın işlevinin daha da kuvvetlendirildiği anlaşılmaktadır.

(101) *Siné kém de bulsa iḫtiram itsén, bigrek te yaratsın diseñ – üzéñné de kéşélerçe totarga kirektér **bit lebasa**!* (İNS, 89).

‘Seni birileri saysın, özellikle de sevsin istiyorsan kendin de (başkalarına) insanca davranmalısın **herhâlde, değil mi!’**

(102) Server. Anısınnan éş kalmas. Bik reḫmet indé, Ferḫiy ebiy. Darularga üzénnéñ vakıtıñ yukmıniy?

*Ferḫiy. Eytem **le bit**. Urak öste... Saw bul... Şifası bulsın!* (P-KT, 279).

‘Server. Öylesinden iş kalmaz. Çok teşekkürler, Ferḫiy ana. İlaçlamaya senin vaktin yok mu?

Ferḫiy. Diyorum **ya işte**. Hasat zamanı... Sağ ol. Şifa olsun!’

Sonuç

Tatar Türkçesinde sözcükler sözlüksel anlama sahip olup olmamalarına, yapım veya çekim ekleriyle kullanılıp kullanılamamalarına ve cümledeki işlevlerine göre bağımsız (*möstekıyl‘ süz*) ve yardımcı sözler (*yerdemlékler*) olmak üzere iki ana gruba ayrılırlar. Esas işlevi sözleri birbiriyle ilişkilendirmek ve çeşitli dil bilgisel ilişkileri bildirmek olan yardımcı sözler edatlar (*beylék*), bağlaçlar (*térkegéç*) ve parçacıklardan (*kisekçe*) oluşurlar. Eklere yakınlığı bakımından diğer yardımcı sözler olan bağlaçlar ve edatlardan ayrıldığı için yardımcı söz grubunun ayrı bir üyesi olarak kabul edilirler. İşlevleri bakımından kendi içinde dört ana gruba ayrılan parçacıkların bir grubu “duygu parçacıkları” olarak adlandırılır. Genel kabule göre Tatar Türkçesindeki “duygu parçacıkları” *bit, iç, lA ve lAbasa*’dır.

Tatar Türkçesi dil bilgisi çalışmalarında ve sözlüklerde çeşitli işlevlerine yer verilen duygu parçacıklarının incelenmesi yoluyla bu parçacıkların temel işlevleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. Buna göre duygu parçacıkları genel olarak cümlede ifade edilen haberi vurgulamak, bildirilen durum yahut düşüncenin anlamını kuvvetlendirmek, sağlamlaştırmak üzere kullanılırlar. Bu temel işlevlerinin yanı sıra *bit, iç, lA ve lAbasa* parçacıklarının bağlam bağlantılı olarak farklı işlevlerde kullanıldıkları anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada Tatar Türkçesiyle yazılmış çeşitli eserlerin taranmasıyla elde edilen verilerin ışığında duygu parçacıklarının on yedi ortak işlevi tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra *lA* duygu parçacığının diğer parçacıklardan farklı bir işlevi de ortaya konmuştur. *lA* parçacığı diğer yandan genellikle halk türkülerinde ve bazen de *DA* yerine hece sayısını ritme uydurmak üzere kullanılmıştır. Genellikle cümlede tek başlarına yer alan duygu parçacıklarının aynı cümlede bazen yan yana bulundukları ve bu durumda ikinci sıradaki parçacığın ilkinin işlevini kuvvetlendirdiği örnekler tespit edilmiştir.

Kısaltmalar

AKY Ahunov, G. (2016). *Akça kükten yawmıy*. Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

BY Galew, M. (2017). *Bolgançık yıllar. Möhacirler (Cıyıntık).* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

ESB Vakıyf, H. (2005). *Eger sin bulmasañ: Povest'lar.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

İNS Urmançé, F. (1997). *İdégey-Nursoltan-Söyémbike.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

KD İmamov, V. (2005). *Kazan dastanı.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

P-KT Tinçurin, K. (2021). *P'yesalar.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

P-ŞḪ Ḫöseyénov, Ş. (1979). *P'yesalar.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

P-TM Miñnullin, T. (2021). *P'yesalar.* Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

SE-AA Aliş, A. (1957). *Saylanma eserler: ekiyetler, ḫikeyeler, p'yesalar hem şigır'ler.* (Red. Kamalov, Ḫ.). Kazan: Tatknigoizdat.

SE-GG Gobey, G. (1969). *Saylanma eserler: povestler*. (Tom: II). Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

SE-MḪ Ḫasanov, M. (2017). *Saylanma eserler: romanlar.* (Tom: I). Kazan: Tatarstan kitap neşriyatı.

TḪİ Urmançé, F. (2005). *Tatar ḫalık icatı.* Kazan: Megarif neşriyatı.

TTAS Abdullina R. R. vb. (2015-2021). *Tatar téléñéñ añlatmalı süzlégé.* (Tom I-VI). Kazan: Tatarstan Respublikası Fenner Akademiyasé G. İbrahimov Tél, Edebiyat hem Sengat' İnstitutı (TƏhCИ).

YS Kadırova, Z. E. (2011). *Yazmış sınavı.* Kazan.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdullina R. R. vd. (2015-2022). *Tatar téléñéñ añlatmalı süzlégé (Tom I-VI)*. Kazan: Tatarstan Respublikası Fenner Akademiyasé G. İbrahimov Tél, Edebiyat hem Sengat' İnstitutı (TƏhCИ).

Alparov, G. (2008). *Saylanma ḫézmetler*. Kazan: Megarif neşriyatı.

Çağatay, S. (1978). *Türk lehçeleri üzerine denemeler.* Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Dietrich, A. P. (2002). *Dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Dmitriyev, N. K. (1950). *Başḳort téléñéñ grammatikahı*. Öfö.

Eḫmetyanov, R. (2001). *Tatar téléñéñ kıskaça étimologik süzlégé*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.

Ganiyev, F. vd. (1997). *Tatarça - törĕkçe süzlĕk*. Kazan-Moskova: İnsan Neşriyatı.

Grunina, E. A. (1991). *İstoriçeskaya grammatika turetskogo yazıka (morfologiya)*. Moskva: İzdatel'stvo Moskovskogo universiteta.

Ḫanbikova, Ş. S. - Safiullina, F. S. (2014). *Tatar téléñéñ sinonimnar süzlégé*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.

Hangildin, V. N. (1959). *Tatar télé grammatikası*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.

Osmanov, M. M. (red.). (1966). *Tatarsko-russkiy slovar / Tatarça-rusça süzlék*. Moskva: İzdatel'stvo sovyetskaya entsiklopediya.

Öner, M. (2009). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Safuillina, F. S. (1998). *Tatarça-rusça tél bélémé terminnarı süzlégé*. Kazan: Ḫetér Neşriyatı.

Safuillina, F. S. (2001). *Karmannıy tatarsko-russkiy i russko-tatarskiy slovar' / Tatarça-rusça ḫem rusça-tatarca kése süzlégé*. Kazan: TaRİḪ.

Selimov, Ḫ. Ḫ. (2005). *Tél gıylémé terminnarı süzlégé*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.

Şakirova, R. F. (red.). (1953). *Tél bélémé buyınça terminnar ḫem eytélmeler süzlégé*. Kazan: Tatgosizdat.

Şvedova, N. F. (1960). *Oçerki po sintaksisu russkoy razgovonoy reçi*. M.: İzd-vo AN SSSR.

Tagirovoy, F. İ. - Gaffarovoy, F. F. (red.). (2016). *Russko-tatarskiy tolkovıy slovar' lingvistiçeskih terminov*. Kazan: İyali.

Tumaşeva, D. (1978). *Ḫezérgé tatar edebiy télé - morfologiya*. Kazan: Kazan Universitatı Neşriyatı.

Veliullina, Z. vd. (1972). *Hezérgé tatar edebiy télé morfologiyesé*. Kazan: RSFRS Megarif Ministrlıgı Kazan Devlet Pedagogiya İnstitutı.

Extended Summary

This study aims to examine the functional features of emotional particles (Tat. *emoşçiyonal' kisekçeler*) in Tatar Turkish, which cannot always be directly transferred into Turkey Turkish through lexical or grammatical equivalents. Particles such as *bit, iç*, *lA* and *lAbasa* are observed to add layers of meaning that reflect the speaker's emotional attitude toward the statement. The research focuses on how these structures are used in Tatar Turkish, how they vary contextually, and which linguistic functions they serve. In doing so, the study aims to highlight the functional value of emotional particles within the language, filling a notable gap in both comparative Turkic studies and translation studies.

The literature review includes lexical and structural studies on Turkic languages, particularly focusing on the limited number of sources discussing particles in Tatar Turkish. While previous research offers general classifications and definitions of particles, there is a noticeable lack of detailed analysis specifically on emotional particles and their context-based functions. Existing works often concentrate on structural features rather than the pragmatic roles these particles play in actual usage. This study seeks to address that gap by evaluating the emotional particles of Kazan Tatar Turkish within their authentic discourse context, thereby contributing new insights to the existing body of literature.

The research adopts a theoretical and descriptive design and employs a qualitative method. Authentic sentence examples from Kazan Tatar Turkish are used as data. These examples are analyzed within their context to determine the functional variability of the emotional particles. The positions of the particles within the sentence, their relation to emphasis and meaning, and the specific functions they perform in different contexts are all evaluated. A deductive analytical approach is used, starting from the general functions of the particles and narrowing down to specific usage examples to offer a more detailed understanding.

The findings indicate that emotional particles in Tatar Turkish do more than add semantic meaning; they contribute to the expression of speaker attitude and play a crucial pragmatic role in communication. While these particles typically appear at the end of a sentence, they may also occur at the beginning or within the sentence depending on the focus or emphasis. Furthermore, each particle can perform different emotional functions depending on the context. The study also highlights that such structures do not always have direct equivalents in Turkey Turkish, potentially leading to meaning loss in translation. Therefore, these findings point to the need for greater sensitivity in translation practices. In conclusion, emotional particles are presented as distinctive and functionally rich elements of Tatar Turkish, deserving focused attention from both linguistic and translation studies perspectives.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 17.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1603988
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1615-1636.

Araştırma Makalesi
Research Article

ONTOLOJİK ÖZERKLİKTEN KÜRESEL DETERMİNİZME TEKNOLOJİNİN NEDEN OLDUĞU GÜVENLİK SORUNLARI VE HEGEMONYA

♦

FROM ONTOLOGICAL AUTONOMY TO GLOBAL DETERMINISM: SECURITY ISSUES AND HEGEMONY CAUSED BY TECHNOLOGY

Gökhan ABANOZ*

ÖZ: Bu araştırmada, yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş algoritmaların çevrimiçi süreçlerde ticari bir araç olarak kullanılmasının mahremiyet, özerklik ve güvenlik üzerindeki etkileri tartışılmaktadır. Araştırmada güvenliğin insanda doğuştan gelen doğal bir güdü olduğu gerekçesiyle güvenliğe dair tartışma, düşünen bir varlık olarak insanın merkezde olduğu ontolojik bir çerçevede ele alınmıştır. Güvenlik ve hegemonya konusundaki analiz, Maslow'un İnsan Motivasyonu Teorisi, Piaget'in ahlak teorisi ve İbn Haldun'un galip ve mağlup arasındaki ilişkiye dair görüşleri çerçevesinde şekillendirilmiştir. Araştırma, bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin yol açtığı güvenlik sorunları ve hegemonyaya dair olgusal gerçekliğe dayalı bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Bu bakış açısının temellendirilmesinde, çevrimiçi ve sosyal algoritma kavramları, yazarın geliştirdiği taşıyıcı iki kavram olarak kullanılmıştır. Araştırma sonuçları, yapay zekâ teknolojisinin ve kişiselleştirilmiş algoritmaların tüketim kültüründe bir araç olarak kullanılmasının güvenlik, özerklik ve mahremiyet kaybı gibi sorunlara yol açtığına işaret etmektedir. Araştırma, teknolojinin tüketim tercihlerini yönlendirerek oluşturduğu küresel determinizm ve hegemonyaya dikkat çekmektedir. Araştırma, ilgili sorunlar ve olgular bağlamında, teknolojinin etik, sosyal ve hukuki boyutlarının yeniden değerlendirilmesine yönelik öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ontolojik Özerklik, Küresel Determinizm, Çevrimiçi, Sosyal Algoritma, Güvenlik

ABSTRACT: *In this research, discusses the impact of artificial intelligence and personalized algorithms, used as commercial tools in online processes, on privacy, autonomy, and security. The concept of security is explored within an ontological framework centered on the human being as a thinking entity, based on the premise that the need for security is an innate human instinct. The analysis of security and hegemony is shaped through the lens of Maslow's Theory of Human Motivation, Piaget's moral development theory, and Ibn Khaldun's perspective on the relationship between the dominant and the dominated. The study aims to present a fact-based perspective on security issues and hegemonic structures arising from advancements in information and communication technologies. In establishing this perspective, the concepts of online and social algorithms are used as two foundational terms developed by the author. The findings indicate that the use of artificial intelligence and personalized algorithms as tools within consumer culture leads to challenges such as the loss of security, autonomy, and privacy. The research highlights the global determinism and hegemony created by technology through*

* Dr. Öğr. Üyesi-Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü Felsefe Programı/Amasya-gkhnabnz@gmail.com (Orcid: 0000-0002-8173-6559)

This article was checked by Turnitin.

the shaping of consumer preferences. The research offers recommendations for the reevaluation of the ethical, social, and legal dimensions of technology within the context of relevant issues and phenomena.

Keywords: *Ontological Autonomy, Global Determinism, Online, Social Algorithm, Security*

Giriş

Güvenlik kavramı genelde uluslararası ilişkiler disiplini içinde bir fenomen olarak ele alınır. Güvenlik, doğal bir güdüden ziyade, tehdit ve tedbir ilişkisi bağlamında politik bir algı olarak incelenmektedir. Ancak, insanda doğal ve varoluşsal bir güdü olan güvenliğin, tehdit-tedbir ilişkisine veya devlet, birey ve kimlik gibi yapı ve kavramlarla sınırlı bir çerçeveye hapsedilemeyeceği açıktır. Bu bakımdan bu araştırmanın metodolojisi, Abraham Maslow'un (1943: 370-396) İnsan Motivasyonu Teorisi'nde ortaya koyduğu doğal bir güdü olarak güvenliğin, imkân ve sınırları üzerinden varoluşsal bir temele dayanmaktadır. Dolayısıyla araştırmada güvenliğe dair kabul ve yürütülen tartışma, güvenliğin devletler arası veya başka bir tüzel kategoriden birey ve topluma yönelik bir tanımlama ve müdahale olmasından ziyade insana özgü varoluşsal bir güdü olduğu kabulü bağlamında sürdürülmüştür.

Araştırmada güvenlik ile mahremiyet ve özerklik ilişkisinin ontolojik çerçeve içerisinden yapılandırılmasının gerekçeleri iki cihette toplanabilir. Bunlardan ilki güvenliğin mahremiyet ve özerklik ile ilişkisidir. Elbette ki buna ilgili kavramların insana özgü varoluşsal bir alanı işaret etmesini eklemek gerekir. İkinci olarak güvenlik ve özerklik ilişkisi ile bu iki kavramın gerek insan zihninde gerekse dış dünyada ortaya çıkabilmesi için gizli bir alan olarak mahremiyete ihtiyaç bulunmasıdır. Bilindiği gibi insan diğer canlılardan farklı olarak beden ve ruh arasındaki ilişkinin oluşturduğu bir bütündür. İnsan tutum ve davranışlarının altında yatan nedenler de bu bütünün ürünüdür. Dolayısıyla özerklik ve güvenliğin insanın bir yandan düşünen diğer yandan bedenli bir varlık olması bağlamında gerek insandan dış dünyaya gerekse dış dünyadan insana doğru ikircikli bir hüviyete sahip olduğu söylenebilir. İlk bakışta özerklik insanın düşünen yönünü akla getirirken güvenlik insanın bedenli yönünü ön plana çıkarmaktadır. İnsan olmak ile sınır koymak arasında mahremiyet içinden kurulacak ilişki, özerklik ve güvenlik bağlamındaki ikircikli yapıyı tek bir cihette toplama olanağı sunmaktadır. Söz gelimi insanoğlu üzerine bedenini örtmek için ilk kıyafeti giymesi, doğadan korunma ve güvenliğe yönelik bir eylemden daha fazlasıdır. Zira insanın bu eylemi, dış dünya ile arasına ilk sınırı çekerek bir mahremiyet alanı oluşturması nedeni ile benlik inşasına yönelik bir süreç olarak da düşünülebilir.

Diğer taraftan insanın tensel olanı muhafaza etmesi ile başlayan bu süreç uygarlık tarihi boyunca diğer doğal ve beşerî tehlikelerden korunmak için evler inşa ederek yerleşim birimleri oluşturması ile devam etmiştir.

Yerleşim birimlerinin etrafını surlarla çevirerek şehirler kuran insanlar, kimi zaman şehir surlarının etrafını sularla doldurmuş kimi durumlarda ise bu surların etrafını hendekler ile derinleştirmişlerdir. Dolayısıyla tarih boyunca varoluşsal bir güdü olarak güvenlik, özerklik ve mahremiyetle bağlantısı içinde var olagelmiştir. İnsanın örtünmek amacıyla ilk kıyafeti yapmasıyla başlayan bu süreç, kültür olarak da adlandırabilecek bir bilgi ve teknik birikimi beraberinde geliştirmiştir. Bu bakımdan giyinme ve barınma ihtiyacının karşılanması amacıyla kullanılan teknik, insanın güvenlik, mahremiyet ve özerkliğine hizmet eden bir araç şeklinde okunabilir.

Buna karşın günümüzde teknolojideki hızlı gelişmeler, sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda birçok değişime yol açarken; mahremiyet, özerklik ve güvenlik konusunda önemli sorunlara neden olmaktadır. Örneğin WhatsApple'nin Ocak 2021'den geçerli olmak üzere, kullanıcıların kişisel verilerinin Facebook reklamları ve diğer hizmetler için kullanılmasını içeren gizlilik şartlarını değiştirme kararı, büyük bir tepkiye ve tartışmalara yol açmıştı. Bu değişikliği gizlilik ihlali olarak gören kullanıcıların, alternatif iletişim uygulamalarına yönelmesiyle Signal ve Telegram gibi rakip platformlar 30 milyondan fazla kullanıcı kazanmıştı (URL-1). Teknolojik yeniliklerin yol açtığı güvenlik sorunları, başka örneklerle somutlaştırılabilir. ABD merkezli yapay zekâ şirketi olan OpenAl, ChatGPT olarak bilinen yapa zekâ veri tabanının kullanıcıların sorularına onların tercih ve eğilimlerini hatırlayarak cevap verebileceği bir hafıza ile donatılacağını açıklamıştır (URL-2). Bu güncelleme, kullanıcıların kararlarını manipüle etme ve bağımlılık yaratma riski açısından özerklik, verilerin izinsiz kullanılması bakımından mahremiyet ve bilgilerin kötüye kullanımı bağlamında güvenlik sorunlarına yol açabilecek niteliktedir.

Keza Apple, ABD Patent ve Ticari Marka Ofisi'ne bir beyin haritalama ve aktivite takibi özelliklerini birleştiren yeni nesil AirPods üretimi ile ilgili patent başvurusunda bulunmuştur. Bu yeni Airpods tasarımı, kulaklıklara beyin dalgaları gibi biyosinyalleri algılama yeteneği kazandırarak kullanım alanlarını genişletecek niteliktedir (URL-3). Henüz tasarım aşamasındaki yeni cihazlar, beyin dalgaları ve biyosinyallerle kullanıcıların duygusal ve kişisel durumlarına dair hassas bilgiler sağlayabilir, bu da mahremiyet ihlalleri ve güvenlik risklerini artırabilir. Sürekli izleme, özerkliği kısıtlayabilir ve verilerin ticari veya manipülatif amaçlarla kullanılması güvenlik sorunlarına yol açabilir. Dolayısıyla teknolojik gelişmelerin insan yaşamını kolaylaştırırken mahremiyet, özerklik ve güvenlik açısından doğurduğu sonuçlar önemli bir konudur.

Bu araştırmada teknolojinin yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş algoritmalar ile tüketim kültüründe bir enstrüman olarak kullanılmasının güvenlik ve özerkliği ait olduğu ontolojik zeminden yerinden çıkararak determinist bir çerçeveye hapsetmesinin neden olduğu güvenlik sorunları ve hegemonik süreçleri ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada, teknolojinin, özerklik kaybı ve mahremiyet alanındaki aşınmalarla ortaya çıktığı kabul edilen güvenlik sorunları ve hegemonyayı açıklamak için,

çevrimiçi ve sosyal algoritma kavramları yazarın geliştirdiği iki taşıyıcı kavram olarak kullanılmıştır. Bu kavramlardan çevrimiçi, bir sunucuya bağlı olma haliyle sınırlı teknik bir terim olmasının dışında bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik sistemlere entegre olmaları bağlamında somut bir olguyu ifade etmektedir.

Günümüzde güvenlik olgusunun dönüşümünü ve bunun özerklik aleyhindeki sonuçlarını açıklamada referans alınan küresel determinizm kavramı, küreselleşme ile oluşan, insan ve toplumu bağlayıcı yeni bir tür kültürel ve iktisadi belirlenimleri ifade etmektedir. Zira küreselleşme, insan, üretim araçları, düşünce, teknoloji ve bunların oluşturduğu mal ve hizmetlerin benzersiz bir yayılım ve birleşmesi olarak tanımlanmaktadır (Adams, 2008: 725). Ayrıca küreselleşme, nüfus hareketliliği, çevresel değişimler ve kitlesel yok oluşlara yol açarak bir çağın sonunu işaret etmektedir (Chen, 2000: 158). Determinizm ise evrendeki tüm olayların nedensellik bağıyla gerçekleştiğini ve fiziksel dünya ile tarihteki olayların nedenlere bağlı olduğunu savunan bir anlayıştır (Hançerlioğlu, 2013: 222-224). Bu araştırmada, sanayi toplumlarında beşerî ve ekonomik yaşamın düzenliliğini ve belirleyiciliğini ifade eden küresel determinism kavramı, bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin küresel pratiklere dönüşmesiyle günümüzün hegemonik süreçlerini adlandırmada merkezi bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Ontolojik Özerklik-Güvenlik İlişkisi ve Dışsal Belirleyicilerin Oluşturduğu Çelişkiye Dair Kuramsal Bir Çerçeve

İnsanın dünyaya yabancı oluşu ve dünyada bulunma durumunun onu sosyalleşmeye yöneltmesi, güvenlik meselesini ontolojik bir çerçevede tartışma imkânı sunmaktadır. 18. yüzyıldan itibaren felsefede sıkça kullanılan ontoloji, varlık ve varoluşun genel niteliklerini ele alarak, varlığın ne olduğu ve halleri üzerine cevaplar arayan bir disiplindir (Cevizci, 2005: 644). Ontolojiye dair bu tanımlama, insanın temel niteliklerinden biri olan özerklik kavramını gündeme getirmektedir. Felsefenin seyrettiği coğrafi tarihsellik bağlamında özerklik, kişinin kendi bilişsel yasalarına göre yaşaması, kendini yönetmesi ve siyasi iradeyi şekillendirme yetisine sahip olması anlamına gelmekte; aynı zamanda insanın kendisini belirleme ve ahlak yasasını koyma kapasitesini de içermektedir (Swaine, 2016: 217, Cevizci, 2005: 665).

Bu bağlam ahlaki yargı, bireysel özerklik ve sosyalleşme arasında dengeleyici, tamamlayıcı ve bağlayıcı bir fenomen olarak mahremiyeti ön plana çıkarmaktadır. Zira özerklik bir yandan kişinin kendi benlik bütünlüğü içinde duyguları, düşündükleri ve yargıları üzerinde kendi dışındaki herhangi bir şeyin etkisi olmadığı konusunda duyduğu gizliliğe dair güvendir (URL-4). Bu bakımdan özerklik, bireyin otantik bir şekilde kişiliğini gerçekleştirebilmesi ve toplumsal yaşamda sosyalleşmesi için önemlidir. Modern demokratik toplumda, özerklik bireysellik ve toplumsallaşmanın uyumlu bir şekilde gerçekleşmesi açısından kritik bir rol oynar. Sosyoloji

literatüründe, özerklik, determinizmin etkisinden bağımsız olarak kendi yolunu çizebilen, çıkarlarını gözetip amaçlarına yönelebilen toplumsal aktörü vurguladığı için, toplumsal yapı ile kişilik arasındaki bağı açıklayan önemli bir kavramdır (Marshall, 1999: 570).

Özerk bir benliğin gelişimi için başkalarının, bireyin sosyal sınırlarını onaylaması ve kendisi üzerindeki kontrolü sağlaması gerekmektedir. Buna göre birey, eylemlerini ve kendi hakkındaki bilgileri kontrol edebilme ve bunları kimin deneyimleyebileceğine karar verme yeteneğine sahip olmalıdır. Bu, bireyin amaçlarının kendisine ait olduğunu düşünmeye başlamasıyla gerçekleşebilir. Özerk bir benlik için mahremiyet alanı gereklidir; çünkü özerklik, kişinin düşünce, amaç ve eylemleriyle özdeşleşen bir bedenle ilişkilidir. Bu süreç, benlik ve dış dünya arasındaki sınırları kontrol etmeyi sağlayan irade farkındalığını içermektedir (Kupfer, 1987: 82).

Örneğin, cansız varlıklar için hareket ve eylem, taşın yuvarlanması, ateşin yükselmesi gibi zorunlu iken, hayvanlar açısından bu durum istek ve arzu ile bağlantılıdır. Buna karşın insan ve onun eylemleri söz konusu olduğunda özerklik devreye girmektedir (İbni Bâcce, 2019: 21). Zira insanı diğer varlıklardan ayıran yönü ise bir şeyi isteyebileceği gibi istemeyebilmesine dair özerkliğe sahip olmasıdır. İnsanın belirlediği amaçları doğrultusunda kendi ilgi ve istidatları çerçevesinde bir eylemi seçebilmesini kapsayan özerklik, modern felsefe açısından her türlü dışsal nedenden bağımsız, insanın kendi irade ve tercihleri ile ona bir istem özerkliği sağlaması bağlamında ahlaki bir ilkeye işaret etmektedir. Aksi halde insan açısından ontolojik bir yabancılaşma söz konusu olacaktır (Kant, 2002: 57-63).

Güvenlik güdüsü ve ontolojik özerklik arasında kurulan ilişki, insanın bu dünyada bulunmasını fırlatılma kavramı içinde değerlendiren Heidegger'in sunduğu çerçeve ile örtüşmektedir. Zira Heidegger'e göre varlığın dünyada kendi olanaklarını var edebilmesi için ihtiyacı olan ilk şey hayatta kalma ve güven isteğidir (Mulhall, 1998: 120). Modern felsefenin önemli isimlerinden Spinoza, her varlığın, var olduğu sürece kendi varlığını sürdürmeye çabaladığını ve insanın da bu doğrultuda doğal bir gayret gösterdiğini belirtir. Ona göre, bu çaba, varlığın özünden kaynaklanan varoluşsal bir tutumdur (Spinoza, 2023: 211-213). Dolayısıyla güvenlik, insandan dışarıya doğru varoluşsal bir özerklik çerçevesinde birincil bir güdüdür. Bu güdünün dış dünyada kendini göstermesi ise insanın dünyada bulunma ve yabancılık durumu karşısında toplumsallaşma eğilimi olarak dışa vurulmaktadır. İnsanın dünyada bulunma durumu ve yabancılık hissi ile güven kavramı arasında var olan bu ilgi, güvenlik güdüsünü sosyoloji ve toplum parantezinde düşünmenin yanında, meseleye insan psikolojisi özelinde tartışacak bir zemin sağlamaktadır. Zaten birçok filozof varlığın duyusal ve rasyonel yaşamsal yönünü psikolojiye hasretmiştir. 19. yüzyılın sonlarında, deneysel ve analitik yöntemlerle bağımsız bir disiplin haline gelen psikoloji, insan doğası, bilinç ve zihinsel süreçler gibi konuların yanı

sıra, insan ruhunun bedenle ilişkisi, aklın rasyonalitesi ve iradenin özgürlüğü gibi konuları da kapsamaktadır (Coffey, 1918: 29).

Ontoloji ile psikolojinin insanın doğasına dair benzer konu ve süreçlerle ilgilenmesi özerklik-güvenlik tartışmasını psikoloji disiplini içinden sürdürecek bir zemin sağlamaktadır. İnsanın bilme-anlama ve estetik aşamalarda kendini keşfetmesini, birincil düzeydeki ihtiyaçların karşılanmış olmasına bağlayan Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi bu açıdan önemlidir. Maslow'a göre insan organizması istikrarlı olarak güvenlik arayışı içindedir. Maslow'un birincil ihtiyaçlar içinde yer verdiği güvenlik güdüsünü çocuk ve ebeveyn ilişkisi içinde ele alması bu noktada dikkate değerdir. Maslow çocuğun, nefret eden anne babaya karşı yakınlığını, sevgi ve umut dolayımında bir yönelimin değil; korunma ve güvenlik güdüsü bağlamında bir güdünün şekillendireceğini söylemektedir (Maslow, 1943: 378).

Özerklik ve güvenlik ilişkisine dair bu temellendirme, Piaget'in gerçekçi ve görece ahlak tasnifi üzerinden incelendiğinde de anlamını korumaktadır. Piaget çocuklarda iki farklı ahlaki anlayışın geliştiğini belirtmektedir. Bunlardan ilki, yetişkinlerin koyduğu kurallara dayalı olan ve dışsal baskıya dayanan gerçekçi görev ahlakı, diğeri ise daha bağımsız, işbirliği ve karşılıklı saygıya dayalı olan özerk ahlaktır (Piaget, 1966: 193). Ahlaki özerklik, yetişkinler ve çocuklar arasında karşılıklı saygı yoluyla yaptırımların uygulanmasındır. Karşılıklılığa dayalı yaptırımlar, çocuklara başkalarının bakış açılarını dikkate alarak davranış kuralları oluşturma fırsatı sunmaktadır. Yetişkinler ödül ve cezayı kullandıklarında çocuklar, doğal dış dünyayla ahlaki gerçekçiliğe dayalı bir ilişki ve bağ kurmakta değiştirilemeyen ve dışarıdan kontrol edilen kurallar ön plana çıkmaktadır. Ahlaki göreciliğin dış dünya ilişkisi ise kuralların insan tarafından oluşturulduğu ve müzakere edilerek yeniden düzenlenebildiği bireyin özerkliğine dayalı olarak gelişmektedir (Kamii, 1984: 411-414).

Bu bakımdan bireysel özerklik, yaşamda kendi kendini yönetme yeteneğidir. Bu yetenek insanın doğası, tercihleri ve hedefleri üzerinde düşünerek doğru kararlar almasını ve tutarlı bir yaşam sürdürmesini sağlayan bir dizi beceriyi ifade eder. Özerklik, iç gözlem, bağımsız yargılama, eleştirel düşünme ve kendini kontrol etme kapasiteleriyle ilişkilendirilir ve insan doğasında önemli bir karakter özelliğidir. Bunun tam tersi durum ise dış dünyaya körü körüne uymaktır (Piper, 2022: 294). Ahlaki bir fail olarak insan, iradesi dış etkenler tarafından belirlenmiyorsa ve yasaları yalnızca akla uygun olarak kendisi uygulayabiliyorsa özerktir. Dolaysıyla kişinin iradesinin, arzuları da dahil olmak üzere dış faktörler tarafından kontrol edilmesi ve başkaları tarafından yönetilmesi, özerklik açısından bir çelişki oluşturmaktadır (Bunnin ve Yu, 2004: 63).

Ontolojik özerklik ve güvenlik ilişkisinde dışsal değişkenlerin oluşturduğu çelişki, varoluşçu ve bilişsel psikoloji araştırmalarına dayalı kuramsal temeller üzerinden açıklanabilir. Söz gelimi motivasyon türleri üzerine odaklanan öz belirlenim teorisine göre, bireyin kişiliği ve

davranışlarının gelişiminde önemli üç içsel düzenlemeden biri olan özerklik, bireyin davranışlarına kendi adına karar verip süreci yönetmesini sağladığından sağlıklı kişisel gelişim için kritik bir unsurdur. Ryan ve Deci'ye (2000: 68-69) göre, içsel yeterliliğe ve öz onaya sahip bireyler, motivasyon ve davranışları dışsal etkenlere bağlı olanlara kıyasla yaşam enerjisi, özsaygı ve güven açısından daha avantajlıdır. Keza bireyin kişiliğini ve sosyal gelişimini belirleyen bazı eğilimler bulunduğu ve bu eğilimlerin çeşitli sosyal ve bağlamsal koşullar tarafından olumlu ya da olumsuz şekilde etkilendiği bilinmektedir (Ryan, 1995: 39). Dolayısıyla insan eylemlerinin iç veya dış faktörlerden hangisi tarafından harekete geçirildiğinin insan açısından güven duygusu ve ontolojik özerklik bağlamında önem taşıdığı söylenebilir. Maslow ve Piaget'in çocuk ve ebeveyn özelinde açıkladığı güçlü ve güçsüz arasındaki bağlanma ilişkisine dair bu yaklaşımlarını, toplum gibi daha üst ve karmaşık alanlara genelleyerek güç ve rıza ilişkisine bağlamak anlamlı olacaktır.

Burada güç, zorunluluk ve rıza ile küresel determinizm arasında özerklik etrafında kurulan ilişki, İbni Haldun'un galip ve mağlup dinamiğini içeren görüşü açısından örneklendirilebilir. İbni Haldun'un, Endüstri Devrimi öncesi klasik toplum düzenine dair yorumları, galip ve mağlup toplumlar arasındaki etkileşim üzerine yaptığı analizlerle güncelliğini korumaktadır. Örneğin, Arnold Toynbee'nin galip-mağlup ilişkisini, galibin adetlerinin mağlup tarafından benimsenmesi anlamına gelen "herodian" kavramıyla açıklaması, Haldun'un 20. yüzyıldaki bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Toynbee, 1988: 180-190). Keza Tepe (2023: 370), İbn Haldun'un temas, galibiyet, mağlubiyet, asabiyet ve öykünme gibi kavramlarla toplumsal olayları analiz ettiğini, bu kavramlara sadık kalarak yapılan incelemelerin geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurarak bugünkü hegemonik süreçleri açıklamada önemli bir metodolojik çerçeve sunduğunu belirtmiştir.

İbni Haldun, mağlup toplumların galip toplumların adet, usul ve kıyafetlerini taklit etme eğiliminde olduğunu belirtirken, bu taklit eğiliminin nedenini, mağlup toplumların galibin doğrudan zaferine değil, galibin biçimsel özelliklerine, yani galip olanın dış görünüşü ve davranışlarına duyduğu hayranlıkla ilgili olduğunu savunmaktadır (Haldun, 2005: 361). İbni Haldun ortaya koyduğu teorik çerçeveyi, yeniden fetih hareketleri ile İber yarımadasında Müslümanlar aleyhine genişleyen İspanyollar ve Endülüslüler üzerinden örneklendirmektedir. İbni Haldun'a göre çağındaki Endülüs toplumunun kılık, kıyafet, gelenek ve uygulamalarında tıpkı İspanyolları taklit etmelerinin nedeni, galibin adetlerinin üstünlüğü olduğu yanılsamasıdır (İbni Haldun, 2005: 361-362). Dolayısıyla ontolojik özerklik ve güvenlik arasındaki ilişkiye dair felsefe, sosyoloji ve psikoloji perspektifinden yürütülen yukarıdaki tartışma ışığında, güç ve üstünlüğe dayalı dışsal etkilerin, güvenlik kaygısı ile bireysel özerkliği şekillendirici bir etmen olduğu söylenebilir.

Küresel Determinizmi Açıklamada İki Kavram: Çevrimiçi ve Sosyal Algoritma

Son yirmi beş yılda bilişim ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, ortak bir mekânın paylaşılmadığı fakat aynı ve ortak zamanın bir parçası olma imkanını ortaya çıkarmıştır. İnternet teknolojisi içinde eşgüdümsüz eş zaman olarak ifade edilebilecek bu durum, teknolojinin bir güç olarak küresel bir yaygınlığa ulaşmasının önünü açmıştır. Bu durum ise günümüzde küresel iktisadi sistem içinde bilişim-iletişim teknolojilerini, pazarlama araçları olarak arz, talep ve pazar ilişkilerinde önemli bir unsur haline getirmiştir. İnternet teknolojisi ile oluşturulan eşgüdümsüz eş zaman kavramını ve bunun finansal küreselleşme ile ilişkisini Castells'nin ağ toplumu kavramsallaştırması üzerinden düşünmek anlamlı olacaktır. Castells'e göre, internet ve dijital ağlar, New York, Londra, Tokyo gibi geleneksel finans merkezlerinin küresel piyasa oluşturmasında kritik bir rol oynamaktadır. Bu ağlar, finansal işlemler, değer oluşturma ve küresel sermaye akışlarını yönlendirme işlevlerini etkin şekilde yerine getirmektedir (Castells, 2010). Dolayısıyla bilgi ve bilişim teknolojilerinin ortaya çıkardığı eşgüdümsüz eş zamanlar, geleneksel finansal düzenlerin aksine, çevrimiçi bir küresel finans sistemi ortaya çıkararak yerlerin yönlendirildiği bir yapı oluşturmuştur.

Bu küresel yapı içinde bilişim ve iletişim teknolojilerinin pazarlama süreçlerinde kullanımı, yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş algoritmalarla tüketim kültürünü şekillendirmektedir. Online alışveriş kavramı, 20. yüzyıla ait zaman ve mekân sınırlarını ortadan kaldırırken; internet ve sosyal medya platformları finansal ilişkiler, tüketim ve pazarlama süreçlerinde belirleyici rol oynamaktadır. İktisadi ilişkilerdeki bu değişimin ortaya çıkardığı küresel ölçekteki sonuçları, online kelimesinin Türkçe varyantı olan çevrimiçi kavramı üzerinden açıklamak anlamlı olacaktır. Bir sunucuya bağlı olarak çalışır durumda olmayı ifade eden çevrimiçi kavramı (Türk Dil Kurumu, 2005: 421) pratik ciheti ile akıllı bir cep telefonunu aracılığı ile Facebook, Instagram ve WhatsApp gibi sunucularda dijital olarak görünür olma durumunu ifade etmektedir. Bir tür bağlantıda olma durumu olan çevrimiçi kavramı, fiziksel dünyada sosyal, iktisadi ve kültürel olarak organize olmuş bir topluluğa katılma durumu olarak metaforik bir anlam taşımaktadır. Bu anlamın ötesinde, bir faaliyet ya da hizmetin bilgisayar ağlarında mevcut olması veya bu ağlar üzerinden gerçekleştirilmesi anlamına gelen çevrimiçi kavramı, yeni bir varoluş biçimini de ifade etmektedir.

Bu yeni varoluş biçiminde birçok çevrimiçi etkinlik veya işlem, farklı kullanıcılar arasında aynı anda gerçekleşebilmesine karşın birbirleriyle fiziksel bir bağlantıda olmak zorunda değildir. Örneğin, bir sosyal medya platformunda birçok kullanıcı aynı anda farklı paylaşımlar yapabilir, fakat bu paylaşımlar birbiriyle ilişkili veya birbirini etkileyici olmayabilir. Benzer şekilde, bir çevrimiçi oyun ortamında birden çok oyuncu aynı anda oyun oynayabilmesine rağmen her oyuncunun kendi stratejisi ve etkileşimi olabilir ve bu eşgüdümsüz eş zamanlı etkinlikler, bir futbol maçındaki gibi

oyunun akışını etkilemeye odaklı sürekli ve kollektif bir eylem değildir. Bu nedenle çevrimiçi etkinlikler veya işlemler birbirlerine koordine edilmemiş bireyselleştirici bir durumu ifade etmektedir. Dolayısıyla çevrimiçi olgusu, ona dahil olan kitleyi, örneğin sendikal bir işçi topluluğu veya belli bir müzik türüne özgü rock and roll topluluğu gibi yılda en az bir defa festival alanında, bir konserde yahut kongre merkezinde biraya getirmediğinden geleneksel modern topluluk kavramından ayrılmaktadır. Mesele Heidegger'in yaklaşımı (2021: 63-64) içinden örneklenecek olursa, eşgüdümsüz bir eş zaman içinde birbirinden bağımsız olarak duran internetteki dünya, görece ve ayrı bir dünyasal içerimi temsil ederken sadece çevrimiçi dahil olma imkânı verdiğinden bir mekânsızlığa denk gelmektedir. Söz gelimi eğlence dünyası, fiziksel bir mekâna dayanmayan, çevrimiçi dahil olma üzerinden varlık kazanan bir alan olarak, mekânsız bir yapı sergilemesine rağmen, sektör olarak kazandığı değer, kendine özgü bir dünyasallık yaratmaktadır.

Bu noktada, çevrimiçi durumun yarattığı dünyasallık, ürettiği değer ve işlevsellik nedeniyle hegemonik süreçleri içeren yeni bir olgu olarak düşünülmelidir. Hegemonya, sosyal bilimler alanında, üzerinde yoğun bir şekilde tartışılan bir kavramdır. Hegemonyanın temelinde ekonomik gücün yattığını söyleyen Gramsci'ye göre (2012: 202) hegemonya olgusu, hegemonyanın uygulandığı o grupların çıkar ve eğilimlerinin dikkate alınarak belli bir dengenin kurulmasını gerektirir. Bir diğer deyişle, hegemonya bazı ekonomik tavizler verirken hegemonyanın uygulandığı grup üzerinde kültürel ve ideolojik yollarla rıza üreterek işleyişini devam ettirmektedir. Bu sebeple çevrimiçi olgusu, sadece bilişim ve iletişim teknolojileriyle değil, aynı zamanda küresel tüketim kültürü ve ekonomik ilişkilerde yarattığı etkilerle de önemli bir fenomendir. Bu bakımdan çevrimiçi olgusu, sadece dijital ortamla sınırlı değil; dış dünyada oluşturduğu somut gerçeklik bağlamında da bir anlama sahiptir. Örneğin, konu, otomotiv sektörü ele alınarak somutlaştırılacak olursa insanlar bir otomobil satın aldıklarında ithal akaryakıt, ithal parça ve servis desteği, vergi, trafik sigortası, kasko şirketleri gibi küresel çapta somut bir endüstriye de kendilerini bağlamış olmaktadırlar. Benzer şekilde, Samsung ve iPhone marka ithal akıllı cep telefonları satın alındığında, üreticiler kişisel verilere erişim koşulu koymaktadır. Kişisel verilerin toplanmasına, kullanılmasına ve ifşa edilmesine yönelik verilen onay, hukuki anlamda bağlayıcı olsa bile, sınırlı bir rasyonelliğe dayandığından bireye verileri üzerinde gerçek kontrol sağlamada bir güvence vermemektedir (Grafanaki, 2017: 809). Bu yeni alışveriş biçiminde, geleneksel ticaret anlayışı yerini, küresel ekosistemlere dahil olmayı içeren bir sürece bırakmaktadır. Örneğin ithal bir cep telefonu kullanıcıları, Android veya Apple gibi küresel işletim sistemlerinin ekosistemine katılarak küresel ölçekte akredite edilmiş ve standartlaşmış bir sunucunun kontrolünde çevrimiçi hale gelmektedirler.

Çevrimiçi olgusunu, dünya çapında prestijli teknoloji analiz şirketlerinin internet ve sosyal medya kullanımına dair verileri göz önünde bulundurarak değerlendirmek anlamlı olacaktır. Örneğin pazar ve tüketici

verilerinde uzmanlaşmış Statista kaynaklı bilgilere göre 2023 yılı itibariyle dünyada 6,718,75 milyar kişi akıllı cep telefonları kullanmaktadır (URL-5). Yine dünya çapında dijital trendleri inceleyerek kapsamlı dijital raporlar ve sosyal medya analizleri sunan We Are Social Digital Reports Şirketi kaynaklı verilere göre bugün dünyada 5,16 milyar internet kullanıcısı bulunmaktadır. Bu kullanıcı sayısı, dünya toplam nüfusunun yüzde 64,4'ünün artık çevrimiçi olduğu anlamına gelmektedir. Keza şirketin sosyal medya analizlerine göre şu anda dünya çapında 4,76 milyar sosyal medya kullanıcısı bulunmakta ve bu sayı toplam küresel nüfusun yüzde 60'ına denk gelmektedir (URL-6).

Bu noktada çevrimiçi süreçler ile özerklik-determinizm arasındaki ilişkiyi kavramakta popüler kültür, bize konjonktürel bir tutamak sağlayabilir. Pazar ekonomisinin yarattığı popüler kültürde değişime konu olmayan ve mal almayarak popüler olana katılmayan her şeyin değersiz olduğu yönünde bir algı oluşturulmaktadır. Bu algının amaca ulaşmasında en önemli etmen, geleneksel ölçütün aksine kıymetli olanı belirlemede güç merkezinde yaşanan kaymadır. Söz gelimi geleneksel dönemde, değerli olanı belirleyen onu günlük pratikleriyle üreten ve tanımlayan güç, halk ozanı vasıtasıyla veya doğrudan kendisi olarak halka aitti. Her şeyin mübadeleye konu edildiği günümüzde ise değerli görülen popüleri üreten ve tanımlayan güç ise malın yanında bilinç satışı yapan moda, turizm, kültür ve eğlence endüstrileridir. Yani geçmişteki halk bilinciyle bugünün popüler kültürü taşıyıcı halkın bilinci arasında ciddi fark bulunmaktadır (Erdoğan, 2004: 6).

Değerli olanı belirlemede güç merkezindeki kayma ve yaratılan popüler kültürün hedef kitlenin bilincindeki fark, çevrimiçi hale gelme ile belirginleşir. Bu durumu çevrimiçi nüfusun satın alma isteğini teknoloji aracılığıyla yönlendirme ve yönetme bağlamında ele alınmalıdır. Küresel determinizm öncelikle hedef aldığı evrensel kitleyi pazar ekonomisi içinde çevrimiçi hale getirdikten sonra kitleden sosyal bir algoritma üreterek reklam ve pazarlamaya aracı gibi kullanmaktadır. Türk Dil Kurumu'na göre algoritma, Orta Çağ'da ondalık sayı sistemine dayalı olarak bir sorunun çözülmesi işlemi olarak tanımlanırken, el-Harezmi'nin katkılarıyla Latince transkripsiyonu yapılan bu kavram, bilgisayar teknolojisi ve sibernetikle gelişim göstermiştir (Türk Dil Kurumu, 2005: 73; Fralov, 1984: 14).

Teknolojinin gelişmesiyle insan beyninin referans alınarak eğitilen sinir ağı hücreleri, yapay zekâ-makine birlikteliğinde yeni bir çığır açmıştır. Deneyimsel bilgiyi depolamak ve kullanıma hazır hale getirmek için doğal bir eğilime sahip olan ve basit işlem birimlerinden oluşan bu işlemci, bilgiyi deneyimsel olarak çevresinden edinerek gerektiğinde kullanıma hazır hale getirebilmesiyle beyne benzemektedir (Haykin, 2008: 2). Günümüzde ticari firmalar yapay zekâ kullanarak pazarlayacakları ürünlerle hedef kitle arasında bağlantı kurmakta ve ürünün pazarlanacağı kitleye dair veriler toplamaktadır. İnternette içeriği düzenlemek ve filtrelemek için kullanılan algoritmalar, bireyin keşif sürecine müdahil olarak bunu değiştirebilmektedir. Veri madenciliği olarak adlandırılan bu işleyişte geçmişten öğrenen algoritmalar kişilerin tercihlerine dair seçimler

sunmakta ve bu seçimler gelecekteki yeni varsayımların belirleyicisi olarak kendini güçlendiren bir döngü haline gelmektedir (Grafanaki, 2017: 825-826).

Tam ve Ho'nun (2006: 887) yaptığı deneysel araştırmanın bulguları kişiselleştirilmiş iletişimin, aşırı bilgi yükünü azaltma ve karar verme sürecine yardımcı olma potansiyeline sahip olduğu göstermiştir. Gelişen teknolojiyle internet üzerinden diğer sistemlerle doğrudan iletişim kuran yeni nesil tüketici algoritmaları bu tür hizmetleri bir adım daha ileri götürerek tüketici adına kararlar alıp uygulayabilmektedir. Bu algoritmalar otomatik olarak bir ihtiyacı tanımlayabilmekte ve arayabilmektedir (Gal ve Koren, 2017: 314). Buradan yola çıkarak kişiselleştirilen algoritmanın, içerik ve ürünler ile kitle arasında kurduğu iletişimde insanların tercihlerini yönlendirerek onların özerkliklerini sınırladığı söylenebilir.

Günümüzde halkın bilinci ve tercihlerinin yönlendirilmesi, yatay bir düzlemde halk tabakası içinden değil, küresel bilişim teknolojileri ve dijital bağımsız değişkenler tarafından kontrol edilerek belirlenmektedir. Bu belirleyicilikte, yapay zekâ ve algoritmaların etkisiyle, çevrimiçi hale gelen insanlar, giydikleri modaya uygun kıyafetlerle dış dünyada moda trendleri için vitrin ve manken işlevi görmektedir. Bu işlev ile müşterilerin, pazarlamada bir model ve reklam aracı olarak kullanmasının, insanları sosyal bir algoritmaya dönüştürdüğü söylenebilir. Sosyal algoritma kavramı, bireylerin toplumdaki sosyal ilişkiler, kültürel normlar ve statü sembollerini kullanarak tüketim davranışlarını yaymaları ve bir markanın ya da ürünün toplumsal değerini artırma süreci olarak düşünülmelidir. Sosyal algoritma, tüketim kültürü içinde, hedef kitlenin izlenerek kitlenin beğenilerine ilişkin verilerin dijital olarak depolanması işlevinden farklı bir alandaki etkiyi ifade etmektedir. Dolayısıyla sosyal algoritma kavramı, eşgüdüme bağlı fiziksel dünyada pazarlama ile sunulan arzın, talep üzerinde bedenleştiği ve yaygın etkiye ulaştığı yeni bir reklam aracı olarak okunabilir.

Kitle psikolojisi ve pazarlama alanında yapılan araştırmalar, bu çalışmada küresel determinizmi açıklamak için kullanılan sosyal algoritma kavramının anlamlı olduğuna işaret etmektedir. Söz gelimi kültürel anlamın sürekli olarak sosyal dünyadaki çeşitli konumlar arasında akış halinde olduğunu savunan McCracken'e göre (1986: 71) tüketim kültüründe arz edilen malların, sahip olduğu kültürel anlam ve akışkanlık; tasarımcılar, üreticiler, reklamcılar ve tüketicilerin toplu ve bireysel çabalarıyla desteklenmektedir. Bu akışkanlığın seyri, öncelikle kültürel olarak oluşturulmuş bir dünyadan çıkarılarak tüketici malına aktarılmaktadır. Bundan sonra kültürel anlamın seyri, tüketilen malı temsil eden nesneden çıkarılarak tüketiciye aktarılmaktadır. Bir başka deyişle tüketim malının kültürel anlam dünyasında başlayan bu geleneksel akışkan seyrin, her defasında bir döngüselliği de içereceği açıktır.

Kültürel anlamın akışkanlığının bir halkasını tüketicilerin toplu ve bireysel çabalarının oynadığı rolün oluşturması, araştırmada öne sürülen

sosyal algoritma kavramının etrafında oluşacak dinamik yaygın etkiye dair bir fikir verebilir. Bireylerin sosyal kabul arzusunun, moda tüketim davranışlarını nasıl etkilediği üzerine odaklanan deneysel araştırmalar bu görüşü desteklemektedir. Martindale ve arkadaşlarının sosyal kabul ve sürdürülebilir kimlik üzerine yaptığı araştırmanın sonuçları, sosyal kanıtın insanların kendi kimliklerinin sürdürülebilir olmasa bile sürdürülebilir giyim davranışına güçlü bir rehber olarak işlev görebileceğini göstermiştir (Martindale, vd., 2019). Dolayısıyla araştırmada, küresel determinizmin etkisini açıklamak için ortaya atılan sosyal algoritma kavramı, günümüz sosyal davranışlarını ve ilişkilerini anlamlandırmak ve yönlendirmek için anlamlı bir araçtır. Bu bağlamda sosyal algoritma, dijital algoritmalardan farklı olarak, arzın talepler doğrultusunda bedenler üzerinde somutlaşarak toplumsal bir mekanizmaya dönüşmesidir.

Bu araştırmada küresel determinizmi açıklamada kullanılan çevrimiçi ve sosyal algoritma kavramları, klasik merkez-çevre ayrımının belirsizleşerek dönüşmesinde önemli birer araçtır. Zira internet teknolojisinin oluşturduğu eşgüdümsüz eş zamanlılıklar, çevre kavramını yalnızca merkezin dışında kalan bölgelerle sınırlamayıp, merkezi Batı'nın içindeki alanlara da yaymıştır. Bunun sonucunda, 19. ve 20. yüzyılların aksine, merkezin içindeki fiziksel alanlar da çevreye dahil olmuştur. Dolayısıyla günümüzde merkezin, çevre ülkelerdeki kitleler tarafından belirsiz ve yokmuş gibi algılanmasında, arz ve talebin aynı kitle üzerinde birleşmesi önemli bir etkendir. Yani, çevrimiçi süreçlerdeki kitle sadece talebin yöneldiği yer değil; aynı zamanda sosyal bir algoritmaya dönüşerek arzın sunulduğu alan haline gelmektedir. Teknolojinin yönlendirdiği tüketim kültüründe, çevrimiçi hale gelen insan artık eylemi doğrudan gerçekleştiren bir aktör değil, bu eylemin yaşandığı ortamda yalnızca bir model haline dönüşmüştür. Bu durumda, ontolojik özerklikten ziyade, bilişim teknolojileriyle yönlendirilen ve şekillendirilen bir dünya daha belirleyici hale gelmiştir.

Bu bağlamda arz-talep ilişkisi, pazarlama ve tüketimde yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş algoritmalarla sosyal medya platformları aracılığı ile toplanılan bilgiler ve yönlendirmeler ontolojik özerkliği geri plana atmaktadır. Benzer şekilde determinizmin olayların evrensel nedenselliğe bağlı yasalarca ve nesnelerin tüm bilgisine hâkim bir zekanın dünyanın gelecekteki durumunu mutlak bir kesinlikle tahminine dayandığı (Audi, 1999: 228) hatırlanacak olursa bu başlık altında betimlenen manzaranın yeni bir tür sosyal ve iktisadi determinizm olduğu öne sürülebilir. Bugün merkezi Batı'nın başta bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak ve sosyal, ticari, kültürel birçok enstrümanı devreye sokarak kendi dışındaki bölgelere örgütlü şekilde yayılması merkezin ortadan kalktığına dair görece bir algı oluşturmaktadır. Halbuki fiili olarak gerçekleşen eşgüdümsüz eş zamanlar oluşturan yeni teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı küresel ortak paydalarla Batı uygarlığının çevre üzerindeki kontrol ve tahakkümünün en ince örüntü ve alanlara kadar yayılmasıdır.

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş internet algoritmaları gibi teknolojilerin hızla gelişmesi, birçok sosyal, kültürel ve ekonomik değişimi beraberinde getirmektedir. Bu değişimlerin bazıları olumlu sonuçlar doğururken, bazıları da yeni sorunlar ortaya çıkarabilmektedir. Bu araştırmada, bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin çevrimiçi platformlar aracılığıyla oluşturduğu ve bilişim teknolojileri sosyolojisi kapsamına giren sorunlar, güvenlik, özerklik ve mahremiyet gibi kavramlar üzerinden teorik bir çerçevede tartışılmıştır. Bu çerçevede, çevrimiçi etkileşimlerde yapay zekâ ve algoritmaların birlikte çalışmasının, bireylerin mahremiyeti, güvenliği ve özerkliği üzerindeki etkileri ile bu etkilerden beslenen küresel hegemonya açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın bulguları, literatürdeki farklı çalışmalarca desteklenmektedir.

Kişiselleştirilmiş dijital algoritmaların bireyleri kendi düşünce ve bilgi sınırları içinde hapsetme eğiliminde olduğunu savunan Pariser'a (2011) göre algoritmalar, insanlara tek bir ilgi alanına özgü çerçeveler sunarak yenilikçi ve yaratıcı fikirlerden uzaklaştırabilir. Bir diğer deyişle, kişiselleştirilmiş algoritmalar, kullanıcıların tercihlerine uygun içerik sunarak deneyimlerini iyileştirirken; onların yeni şeyler öğrenmelerini sınırlayarak farklı bakış açılarından mahrum bırakabilmektedir. O'Neil (2016: 204-210), kişiselleştirilmiş algoritmaların, zayıf veriler kullanarak insan davranışını soyutlamada ve sonuçları açıklamadan riskler yaratmada önemli tehlikeler taşıdığını belirtmektedir. Bu algoritmalar, toplumsal eşitlik ve demokrasiyle çelişerek, finansal ve sosyal alanlarda ön yargı ve ayrımcılığı besleyebilir. Özellikle, niceliksel verilerin toplumsal ayrımcılığı derinleştirebileceğini savunan O'Neil, çevrimiçi platformlardaki algoritmaların, bireylerin ekonomik ve sosyal davranışlarını denetleyerek hegemonik normlara uygun hareket etmelerini sağladığını ve gücün belirli gruplar lehine merkezileşmesine yol açabileceğini ifade etmektedir.

Bilişim ve iletişim teknolojilerin yarattığı eşgüdümsüz eş zaman; yön ve yer kavramlarının ikincil planda kalmasına neden olmuştur. Bu durumda 19. ve 20. asırlara özgü Batı ve diğerleri ayrımı, çağımız açısından çok anlamlı görünmemektedir. Bununla beraber modern teknolojinin ortaya çıkışı ve çeşitli beşerî alanlara yaygın hale getirilmesindeki Batının rolü ve teknolojinin Batılı soy kütüğü göz önüne alındığında Batı Avrupa, Amerika ve Kanada'nın oluşturduğu ekonomik açıdan daha güçlü durumdaki merkez ülkelerin, teknolojik üstünlük, sermaye birikimi, teknik donanım gibi araçlara sahip olması, uluslararası ticarette artı değerin zayıf ülkelerden merkeze akmasına olanak sağlamaktadır (Wallerstein, 2005: 10, 29).

Bu bakımdan bilişim ve iletişim teknolojileri ile gündeme gelen küreselleşme olgusu, Batının, dünyanın geri kalanına karşı bir galibiyeti olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında günümüzde küreselleşme ile merkezin bütün çevreye yayılması, sanki merkezin ortadan kalktığına dair bir algıyı ortaya çıkarmaktadır. Hiç şüphesiz bu algı, bilişim teknolojilerinin

yarattığı eşgüdümsüz eşzamanların tüketim kültürünün hedef kitlesinin, geçtiğimiz asırdakinin aksine Batı içine yayılarak çevre kavramının genişlemesi ile ilgilidir. Bu nedenle İbni Haldun'un galip ile mağlup arasında öykünme ve benzemeye dayalı kurulduğunu belirttiği ilişki, günümüzde teknoloji ile insanoğlu arasında gerçekleştiği şeklinde güncel bir yoruma kavuşturulabilir. Bu bağlamda İbn Haldun'un galip ve mağlup arasındaki öykünme ilişkisinin, teknoloji ve insanlar arasındaki etkileşimle güncel bir biçimde yorumlanması mümkündür. Bu süreç, küreselleşmenin coğrafya ötesi, yeni bir kolonyal yön taşıdığını göstermektedir.

Buna karşın sosyal ve ekonomik anlamda küresel determinizmin yaygınlaşmasının öncelikli nedeninin psikolojik olduğu öne sürülebilir. Bu psikolojik üstünlük Batının askeri teknoloji ile dünyanın geri kalan kısmı üzerinde cebren kurduğu politik ve askeri egemenliğe dayandırılabilir. Toynbee, II. Dünya Savaşı sonrasında Batı'nın kazandığı üstün gücün, ona rakip olabilecek bireysel ya da toplu bir güç bulunmadığını vurgulayarak bu hakimiyet çemberinin dışında kalan insan topluluklarının kaderinin, Batılı güçlerin kendi aralarındaki ilişkilerden doğrudan etkilendiğini belirtmektedir (Toynbee, 1978: 425). Dolayısıyla Batı; Batılı soy kütüğüne sahip teknoloji ile onun gerisindeki ve onu kullanan bölgeler arasındaki ilişki, Maslow (1943) ve Piaget'in (Kamii, 1984) teorilerine uygun olarak fiziksel ve duygusal anlamda güçlü olan ebeveyn ile çocuk arasındaki bağlanma ilişkisine benzetilebilir. Bir diğer değişle özne-nesne düzleminde tanımlanabilecek bu ilişki, İbni Haldun'un (2005) öne sürdüğü güçlü olana rıza gösterme ve öykünme çerçevesinde gerçekleşmektedir. Burada güç, öncelikli bir belirleyici olmasına karşılık galibe öykünme ile ortaya çıkan rıza, küresel olan gücün sosyal, kültürel ve ekonomik tahakkümüne yaygınlık kazandırmaktadır. Bu yeni tahakküm biçimindeki yenilginin, geleneksel tahakküm ilişkilerinden farklı olarak maddi olmayan ancak bilişsel, ahlaki ve etik alanları ve değerleri içermesi nedeniyle daha yıkıcı bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Araştırmada teknolojik süreçlerin ortaya çıkardığı küresel determinizmi açıklamak için önerilen çevrimiçi kavramı, öncelikle sanal evrende bir karşılığı olmasına karşılık; sadece bununla sınırlı değildir. Çevrimiçi kavramı, geleneksel ticaret anlayışındaki "al ve kullan" anlayışının yerine, küreselleşmiş bir sisteme dahil olma durumunu ifade etmektedir. Burada arz ve talep arasındaki bağ, küresel bir hizmet sunucunun kontrolündeki işletim sistemine veya bir otomobil firmasının fiziksel hizmetlerine dahil olma üzerinden sürekli hale gelmektedir. Bu, sosyal ve iktisadi tahakkümün oluşumunda çevrimiçi olgusu iki açıdan önemli bir yere sahiptir. Bunlardan ilki bilişim ve iletişim teknolojilerinin yarattığı sanal dünya, ikincisi ise bu sanal dünyanın, dış dünyadaki yaygın etkileri ile oluşturduğu çevrimiçi fiziksel bir olguya işaret edişidir.

İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte, çevrimiçi platformlar insan ilişkileri, iletişim ve ticaret üzerinde büyük bir etkiye sahip olarak belirli bir güç dengesi oluşturmuştur. Bu durum, belirli bir kültürün, bilginin veya

ticaretin diğerlerini domine etmesine yol açabilecek niteliktedir. Söz gelimi, sosyal medya üzerindeki marka ve ürünler, belli bir yaşam tarzını veya davranış biçimini benimsemeye yönlendirerek, geniş kitleler üzerinde dış dünyada hegemonik bir etki yaratabilirler. Alifah'ın (2023: 35-36) örneklemini Endonezyalı bin sosyal medya kullanıcısının oluşturduğu araştırmasında sosyal medyada popüler kültürün temsillerinin ağırlıklı olarak Batı kültürü tarafından şekillendirildiğini ve bunun yerel kültüre yönelik ayrımcılık, önyargı ve hegemonya gibi sorunlara yol açtığını ortaya koymuştur.

Amazon ve Alibaba gibi büyük çevrimiçi platformlar, dijital ticarette pazarın kontrolünü ele geçirerek diğer oyuncuları baskı altına alabilir ve rekabeti azaltabilir. Bu durum, belirli şirketlerin hakimiyet kurmasına yol açabilir. Örneğin, enformasyon tekelinin Reuters, Associated Press ve Agence France-Presse gibi büyük ajansların elinde olması buna örnektir. Ancak, son iki ajans, sermaye sağlama konusunda Reuters kadar başarılı olamayarak ekonomik zorluklar yaşarken, Reuters, gerçek zamanlı ticari bilgileri toplayıp paylaşarak öne çıkmaktadır (Yüksel, 2014: 53-54). Keza firma ve şirketlere önemli enformasyon sağlayan Facebook, Instagram ve WhatsApp gibi yeni nesil ağ platformlarının sahibi Meta Platforms Inc'in elinde tekelleşmesi, belirli şirketlerin piyasada hakimiyet kurmasına örnek olarak verilebilir. Türkiye Rekabet Kurumu, ilgili şirketin Threads uygulamasını Instagram uygulamasına bağlamasının rekabet yasasını ihlal ettiği gerekçesiyle soruşturma başlatılmasına karar verilmişti (URL-7).

Çevrimiçi olgusunun yarattığı hegemonik süreç, bir tür bilişim teknolojileri sosyolojisi içinde dış dünyadaki etkileri ile düşünülmelidir. Bu bağlamda, çevrimiçi kavramının kapsamını genişleterek ve alternatif bir perspektifle ele almak önemlidir. Günümüzde, küresel firmaların ürünlerini satın alındığında bu ürünlerin kullanımıyla birlikte doğrudan veya dolaylı olarak o firmanın dijital ekosistemine dahil olunmaktadır. Örneğin, bir otomobil satın alındığında, sadece aracın kendisiyle değil, aynı zamanda üreticinin sunduğu hizmetlerle de etkileşime geçilmektedir. Bu durum, çevrimiçi olmayı sadece internet bağlantısıyla ilişkilendirmekten daha geniş bir anlam taşımaktadır. İnsanlar ürünleri kullanırken, o ürüne bağlı hizmetleri de kullanmak zorunda kaldıklarında, yeni ve münhasır bir dünyanın parçası haline gelmektedir. Bu, internet üzerinden doğrudan etkileşimde bulunmaktan fazla bir gerçekliğe denk düşen, insanları belirli bir markanın veya firmanın dünyasına dahil eden önemli bir olgudur. Dolayısıyla, çevrimiçi olmak sadece internete bağlı olmakla sınırlı değildir, aynı zamanda belirli bir markanın veya firmanın sunduğu gerçek bir dünyaya dahil olmayı da içermektedir. Bu durum araştırmanın küresel determinist süreçleri açıklamada anahtar bir kavram olarak kullandığı sosyal algoritma kavramına olgusal bir zemin sağlamaktadır. Nitekim algoritmaların sosyal yaşamda neden olabileceği sayısal indirgemeciliğin manipülatif etkisi ile sosyal eşitsizlik ve ayrımcılık sorunları, yabancı literatürde günümüz dünyasının başlıca meseleleri arasında uzun süredir

tartışılmaktadır (Nissenbaum, 2010, s. 208-210; Pariser, 2011, 81; Cohen, 2012, s. 107-111; Boyd & Crawford, 2012, s. 670-671).

Araştırmanın küresel determinizmi açıklamada anahtar bir kavram olarak önerdiği sosyal algoritma internet ortamında çeşitli sanal platformlarda kullanıcıların beğenilerinin izlenilmesi sonucunda onlara çeşitli ürünler sunan algoritmadan daha fazlasıdır. Nasıl ki algoritmalar dijital platformda insanları belli içerik, ürün ve markalara yönlendirme etkisine sahipse; sosyal algoritma da arzın talepler doğrultusunda bedenler üzerinde somutlaşarak dış dünyada reklam ve pazarlama enstrümanı olarak kitlelerin davranış ve tercihlerini belirleyici bir araçtır. Dolayısıyla sosyal algoritma, bireylerin toplumdaki sosyal ilişkiler, kültürel normlar ve statü sembollerini kullanarak tüketim davranışlarını yaymaları ve bir markanın ya da ürünün toplumsal değerini artırma sürecidir. Bilindiği gibi reklamlar, günümüzde çeşitli markaların trendlerine yaygın etki kazandırmada önemli bir araçtır. Tepe'nin (2023: 370) araştırmasında, galip kültürün mağlup üzerinde reklamlar aracılığıyla hegemonya kurma ve rızayı sağlama işlevi, bireylerin farkında olmadan gerçekleştirdiği bir mekanizma olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda, sosyal algoritmanın da bireylerin bilinçli ya da bilinçsiz şekilde toplumsal davranışlarını, sosyal çevrelerini ve kültürel normları şekillendiren dinamik bir süreç olarak işlediği söylenebilir.

Park ve arkadaşlarının (2013: 182-183) Fortune 500 listesindeki 77 marka logosunun estetik, işlevsel ve öz-kimlik faydalarını değerlendiren anket verilerine dayalı çalışmaları, logoların müşterilerin kişisel kimliklerini ifade etmelerine ve markayı benlikleriyle ilişkilendirmelerine yardımcı olabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, marka logoları, müşteri ile marka arasında duygusal bir bağ kurarak müşteri bağlılığını artırma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, bir giyim markasının logosu ya da tasarımı, yalnızca kişinin kendisini ifade etmesine olanak tanımakla kalmamaktadır. Aynı zamanda diğer insanların marka hakkındaki algı ve tercihlerini etkileyerek toplumsal düzeyde algısal ve davranışsal değişikliklere yol açabilir.

Araştırmada özerklik ve güvenlik arasında mahremiyet içinden kurulan ilişki ile bilişim teknolojilerinin merkeziyetçi veri işleme süreçlerinin bu kapsamda oluşturduğu çelişki, alan yazındaki araştırmalarca desteklenmektedir. Winslade (1985: 589), insanların kendilerini algılayabilmesinin önemli bir bileşeninin mahremiyet alanının varlığı olduğunu belirtmektedir. Bu alan, bireylere başkalarının kendileri hakkında sahip olduğu bilgilere dair kontrol sağlama yeteneği sunarak ilişkilerini yönlendirme imkânı vermektedir. Mahremiyet, bireyin özerkliğini ve benlik bütünlüğünü destekleyen temel bir unsurdur. Gözetimden korunma, bireye hata yapma ve kendini farklı açılardan değerlendirme imkânı tanıyarak güven duygusunun gelişimine katkıda bulunabilir. Ancak gözetim ve veri toplama uygulamaları, mahremiyetin kaybına ve benlik değersizleşmesine yol açarak bireyin güven duygusunu zayıflatabilir (Kupfer, 1987: 84-85).

Bu araştırmada, küresel determinizm kavramı çeçevesinde ortaya çıkan bağlam, bilişim teknolojileri sosyolojisi adı altında bir konu alanına işaret etmektedir. Çünkü küreselleşme özellikle bilişim ve iletişim teknolojileri bağlamındaki güncel gelişmelerle düşünüldüğünde birçok politik, sosyal olguyu ters yüz etmektedir. Söz gelimi, bilgi ve iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmelerle yaygınlaşan küreselleşme, ilk ortaya çıktığı dönemde sınırların ortadan kalkması, dünyanın bir köy haline gelmesi ve özgürlüklerin genişlemesi gibi söylemleri gündeme getirmiştir. Bu bakımdan küreselleşme, ulus devletler ve üniter yapılar aleyhine ademi merkeziyetçi bir yapıyı ön plana çıkardığı için ulusalcı görüşlerin eleştirilerine hedef olmuştur. Ancak günümüzde bilişim teknolojilerindeki gelişmeler, kullanıcı verilerinin merkeziyetçi yapılarca depolanmasına yol açtığından bu bağlamı dönüştürecek niteliktedir. Dijital teknoloji platformlarının küresel çapta merkeziyetçi ve tekelci yapısı içinde edilgen bir parça olmak istemeyen ulus devletler, güvenliklerini sağlamak için dijital ve sanal dünyada ademi merkeziyetçi bilişim teknolojisi altyapılarını kullanmak durumundadır.

Bu araştırmada, teknolojik gelişmelerin etkisiyle yapay zekâ ve kişiselleştirilmiş algoritmaların çevrimiçi süreçlerde güvenlik, özerklik ve mahremiyetle ilgili ortaya çıkardığı sorunlar incelenmiştir. Araştırma sonucunda, merkeziyetçi veri depolamaya dayalı teknolojilerin gerek dijital platformlar gerekse dış dünyadaki çevrimiçi süreçler vasıtasıyla yeni bir hegemonya ürettiği sonucuna ulaşılmıştır. Çevrimiçi platformlarda teknolojinin tüketim tercihlerini yönlendirmesiyle başlayan bu süreç, dış dünyada somut ve yaygın etkilere dönüşerek, küresel determinist tüketim sirkülasyonu bağlamında sosyal, ekonomik ve kültürel dinamikleri belirleyen fiziksel bir çevrimiçi olguya işaret etmektedir. Araştırmanın bulguları, teknolojik gelişmelerin etik, sosyal ve hukuki boyutlarının yeniden değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bu kapsamda araştırmanın önerileri aşağıdaki paragraflar halinde özetlenmiştir:

Acquisti ve Grossklags'ın (2005: 24-33) araştırmasına göre, bireyler gizliliğe dair yüksek kaygı duymalarına rağmen günlük yaşamda bu kaygıyı davranışlarına yansıtmamaktadır. Karar alma süreçlerinde rasyonellikten saparak basit çözümler tercih etmekte ve gizliliklerinden ödün vermektedirler. Ancak gizlilik politikaları, ticarileştirilmiş yapay zekâ algoritmalarının özerklik ve güvenlik açısından yarattığı sorunları gidermekte yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, sanal dünyada bireylerin mahremiyetini korumaya yönelik daha geniş kapsamlı ve ayrıntılı yasal düzenlemeler hayata geçirilebilir.

Batı merkezli dijital hegemonyaya karşı, yerel teknolojik çözümler geliştirilmelidir. Örneğin, veri depolama ve iletişim için yerel sunucular ve altyapılar oluşturulabilir. Bu tür dijital güvenlik duvarları, özerklik kaybı ve mahremiyetin ihlali gibi sorunlara karşı kullanıcıları korurken, aynı zamanda ulusal siber güvenliğe de katkı sağlayabilir.

2016 yılında kabul edilen Avrupa Birliği Genel Veri Koruma Tüzüğü, Avrupa dışında da verilerinin korunması, veri taşınabilirliği ve bireylerin talepleri üzerine verilerin silinmesi gibi geniş bireysel haklar ve veri işleyicilere yönelik detaylı düzenlemeler uygulamaktadır (URL-8). Kişisel Verileri Koruma Kurumunun yetkilerinin demokratik toplum düzeni ve insan hakları ile çelişmeyecek ölçülerde Avrupa Birliği Genel Veri Koruma Tüzüğünün koyduğu daha güçlü kural ve yaptırımlar örnek alınarak yeniden düzenlenebilir.

Yine verilerin kontrolünü kullanıcıya bırakan Lens Protocol isimli merkezi olmayan yeni sosyal medya yapıları, Facebook ve Instagram gibi geleneksel sosyal medya platformlarının kısıtlamalarını ve veriyi tekelleştirme eğilimlerini ortadan kaldırarak kullanıcıların dijital ayak izlerini güvenceye almaktadır (URL-9). Bu tür uygulamaların yaygınlaştırılması ve kullanımı, Facebook, Instagram gibi kullanıcıların verilerini platformun sunucularında saklayan merkeziyetçi sosyal medya platformları yerine merkeziyetçi olmayan yapılar, gizlilik, güvenlik, özerklik ve mahremiyet konularında önemli bir alternatif sunabilir.

Aydınlanma değerleri, özerk bir toplumda bireylerin yalnızca kendi çıkardıkları yasalara bağlı olmaları gerektiğini vurgulayarak özerkliğin önemini ortaya koymaktadır (Bunnin ve Yu, 2004: 63). Günümüz demokrasilerinde mahremiyetin, insanların kişisel düşünme ve muhakeme yeteneklerini geliştirme ve kullanma kapasitesini desteklemesi açısından değerli olduğu kabul edilmektedir (Lever, 2015: 164-165). Bu bağlamda, özerkliğin Aydınlanma düşüncesi ve günümüz demokratik toplum yapısındaki önemi, demokratik yapının sağlıklı işleyişi açısından ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acquisti, A. - Grossklags, J. (2005). Privacy and rationality in individual decision making. *IEEE Security & Privacy*, 3(1), 24–30.

Adams, S. (2008). Globalization and income inequality: implications for intellectual property rights. *Journal of Policy Modeling,* 30(5), 725–735.

Alifah, A. (2023). Study of pop culture representation in social media. *Enigma in Cultural*, 1(2), 36-39.

Audi, R. (1999). *The Cambiridige dictionary of philosophy.* Cambiridge: Cambiridge Univercity Press.

Bâcce, İ. (2019). *Kitbü'n-nefs*. (çev.: B. Köroğlu), Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Boyd, D. - Crawford, K. (2012). Critical questions for big data: Provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon. *Information, Communication & Society,* 15(5), 662–679.

Bunnin, N. - Yu, J. (2004). *The blackwell dictionary of western phisophy*. New Jersey: Blackwel Publishing.

Castells, M. (2010). *The rise of the network society*. New Jersey: Wiley-Blackwell,

Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chen, J. (2000). Globalization and its losers*. Minnesota Journal of International Law.* 9(181), 157-209.

Cohen, J. E. (2012). *Configuring the networked self: Law, code, and the play of everyday practice*. Yale: Yale University Press.

Erdoğan, İ. (2004). Popüler kültürün ne olduğu üzerine. *Eğitim Dergisi,* 5(57), 1-18.

Fralov, I. (1984). *Dictionary of philosophy*. Delhi: Progress Publishers.

Gal, M. S. - Koren, N. E. (2017). Algorıthmıc consumers. *Harvard Journal of Law & Technology,* 30(2), 309-353.

Martindale, A. K. vd. (2019) The roles of social acceptance and sustainable ıdentity on young consumers' aesthetic judgments and behavioral responses towards transformable dress. *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings,* 76*(*1), 1-3.

McCracken, G. (1986). Culture and Consumption: A theoretical account of the structure and movement ofthe cultural meaning of consumer goods. *Journal of Consumer Research,* (13)1, 71-84.

Grafanaki, S. (2017). Autonomy challenges in the age of big data. *The Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal,* 27(4), 803-868.

Hançerlioğlu, O. (2013). *Felsefe ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gramsci, A. (2012) *Hapishane defterleri 2*. (çev.: B. Baysal), İstanbul: Kalkedon Yayınları

Haykin, S. (2008). *Neural networks and learning machines*. London: Pearson Publishing.

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve zaman.* (çev. K. Öktem), İstanbul: Alfa Yayınları.

İbni Haldun, (2005). *Mukuddime*. (hzl.: S. Ulubey). İstanbul Dergâh Yayınları.

Kamii, C. (1984). Autonomy: The aim of education envisioned by piaget. *The Phi Delta Kappan,* 65(6), 410-415.

Kant, I. (2002). *Ahlak metafiziğinin temellendirilmesi*. (çev.: İ. Kuçuradi), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kupfer, J. (1987). Privacy, autonomy and self-concept. *American Philosophical Quarterly,* 24(1), 81-89.

Lever, A. (2015). Privacy and democracy: What the sscret ballot reveals. *Law, Culture and the Humanities,* 11(2), 164-183.

Morgen, A. (Director). (2015). *The true cost*. [Documentary]. Untold Creative & Life is My Movie Entertainment.

Maslow, A. H. (1943). A Theory of human motivation. *Psychological Review,* 50, 370-396.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. (çev.: O. Akınhay - D. Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mulhall, S. (1998). *Heidegger ve varlık ve zaman*. (çev.: K. Öktem), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Nissenbaum, H. (2010). *Privacy in context: Technology, policy, and the integrity of social life*. Stanford: Stanford University Press.

O'Neil, C. (2016). *Weapons of math destruction: How big data increases inequality and threatens Democracy*. Newyork: Crown Publishing Group.

Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the internet is hiding from you*. Newyork: The Penguin Press.

Park, C. W. vd. (2013). The role of brand logos in firm performance. *Journal of Business Research,* 66(2), 180–187.

Piaget, J. (1966). *The moral judgment of the child.* (Transl. by Marjorie Gabain), New York City: The Free Press Glencoe Illinois.

Piper, M. (2022). Justifying respect for personal autonomy. *The Routledge Handbook of Autonomy,* (ed.: B. Colburn), 293-302, Oxford: Roudletge.

Ryan, R. M. (1995). Psychological needs and the facilitation of integrative processes. *Journal of Personality,* 63(3), 397-427.

Ryan, R. M. - Deci, E. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, Social development and well-being. *American Psychologist,* 55(1), 68-78.

Spinoza, B. (2023). *Ethica.* (çev.: Ç. Dürüşken), İstanbul: Alfa Yayınları.

Swaine, L. (2016). The origins of autonomy. *History of Political Thought,* 37(2), 216-237.

Tam, K. Y. - Ho, S. Y. (2006). Understanding the impact of web personalization on user ınformation processing and decision outcomes. *MIS Quarterly,* 30(4), 865-890.

Tepe, M. (2023). *Hegemonik kültürleşme ve reklam İbn Haldun'un umran ilmi perspektifinden bir tartışma*. İstanbul: Kabalcı.

Toynbee, A. (1978). *Tarih bilinci*. İstanbul: İstanbul: Bateş Yayınları.

Toynbee, A. (1988). *Medeniyet yargılanıyor*. (çev.: U. Uyan), İstanbul: İşaret Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Wallerstein, I. (2005). *Dünya sistemleri analizi.* (çev.: E. Abadanoğlu - N. Ersoy), İstanbul: Aram Yayıncılık.

Winslade, W. J. (1985). Privacy, confidentiality, and autonomy in psychotherapy. *Nebraska Law Review,* 64(4), 578-636.

Yüksel, H. (2014). Sermaye-haber ajansları ilişkisinin dönüşümü Reuters örneği. *İlef Journal,* 1(1). 33-56.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 Hern, A. WhatsApp to try again to change privacy policy in mid-May. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/technology/2021/feb/22/whatsapp-to-try-again-to-change-privacy-policy-in-mid-may. (Erişim: 22 Şubat 2024).

URL-2, The Newyork Time OpenAI Gives ChatGPT a Better 'Memory'. https://www.nytimes.com/2024/02/13/technology/openai-gives-chatgpt-a-better-memory.html#commentsContainer. (Erişim: 13 Şubat 2024).

URL-3, TechnoPixel (2023). Apple receives a revolutionary patent for AirPods. https://www.technopixel.org/apple-receives-a-revolutionary-patent-for-airpods/?fbclid=IwY2xjawHCxxhleHRuA2FlbQIxMAABHZcOd6_Wii7JnbRSZ

hr6Nse22zzIuDm7yvPI6LN6tcJsP0sSQIevzRdVhw_aem_wAehGEUGB-sXwn8l4LZFFQ. (Erişim: 13 Şubat 2024)

URL-,4, Stanford Encyclopedia of Philosophy, (2003). *Autonomy in Moral and Political Philosophy.* https://plato.stanford.edu/entries/autonomy-moral/(Erişim: 1 Mart 2024)

URL-5, Statista. *Number of smartphone mobile network subscriptions worldwide* from 2016 to 2022, with forecasts from 2023 to 2028. https://www.statista.com/statistics/330695/number-of-smartphone-users-worldwide/?fbclid=IwAR06-JMwGN8h6yRiA82VFC5YU-LEIRMLjf3ep266ERkYB7aLPFHKqPIHdKc (Erişim: 19 Temmuz 2023)

URL-6, We Are Social. *The changıng world of dıgıtal in 2023.* https://wearesocial.com/us/blog/2023/01/the-changing-world-of-digital-in-2023/?fbclid=IwAR3ol5ar10Pow4vVas9ap_ptDImJYNGswTuUHxFFotp116xUFQgXDc-Y5g (Erişim: 26 Ocak 2023).

URL-5, European Commission (2016). *Data protection*. https://commission.europa.eu/law/law-topic/data-protection_en. (Erişim: 15 Aralık 2024)

URL-7, Reuters, (2023, December, 12). Turkey launches competition probe into. Meta Platforms. https://www.reuters.com/technology/turkey-launches-competition-probe-into-meta-platforms-2023-12-12/ (Erişim: 9 Aralık 2024)

URL-8, European Commission (2016). *Data protection*. https://commission.europa.eu/law/law-topic/data-protection_en. (Erişim: 11 Aralık 2024)

URL-9, Lens. Lens Storage Nodes. https://www.lens.xyz/news/introducing-the-new-lens#lens-storage-nodes. (12 Kasım 2024).

Extended Summary

The concept of security is often viewed as a phenomenon within the discipline of international relations. From this perspective, ecurity is not analyzed as a natural instinct, but as a political perception shaped by the interaction between perceived threats and preventive measures. In contrast, this research approaches security within an ontological context, considering it a fundamental and existential instinct in humans. The rationale for examining the relationship between security, privacy, and autonomy within an ontological framework is based on two key points. First, security, privacy, and autonomy are intrinsically interconnected, representing a distinct existential domain unique to humans. Second, privacy functions as a hidden space necessary for the emergence of both security and autonomy, in the human mind and in the external world. Throughout history, techniques developed to meet basic needs have supported human security, privacy, and autonomy. However, today's rapid technological advancements, which have profoundly transformed social, cultural, and economic spheres, present various problems in these areas. This research examines the new forms of hegemony emerging due to technological variables such as online processes, artificial intelligence, and algorithms, within the framework of privacy, autonomy, and security. The primary objective of this research is to explore how technology, particularly artificial intelligence and personalized algorithms, intervenes in individuals' domains of privacy, security, and autonomy. It also analyzes the security issues and hegemonic processes arising from this intervention. The research emphasizes that technology is not merely an economic tool but also a force that penetrates individuals' subjective spaces, directing them toward globally predetermined patterns. While focusing on the effects of technology on

individual privacy and autonomy, the research also discusses how these effects contribute to the formation of global hegemony. The theoretical framework of the research is shaped by Abraham Maslow's theory of human motivation, Piaget's moral development theory, and Ibn Khaldun's perspective on the relationship between the victor and the vanquished. Through this framework, the research explores how technology manipulates individuals and guides mass preferences. The findings reveal that technological tools weaken individuals' autonomy and integrate them into a globally determined order. Particularly, the ability of personalized algorithms to influence consumer behavior forces individuals into specific consumption patterns, making them part of global determinism. In this process, individuals' privacy spaces shrink, and their sense of security falls under the control of technology companies. The concepts of the online phenomenon and social algorithms are employed as key tools to explain the effects of technology on individuals. According to the findings, online platforms and algorithms track individuals' consumption habits and offer new content based on this data. This weakens autonomous decision-making processes and directs individuals toward the predetermined patterns of global determinism. The research highlights that the online phenomenon is not limited to existing within digital spaces but also encompasses a physical process. It integrates individuals into global consumer systems through ties established with global consumption culture, economic relations, and products. The widespread impact of personalized algorithms in the physical world is examined through the concept of social algorithms. The research argues that social algorithms power to shape societal behaviors reinforces global hegemonic processes, leading individuals consciously or unconsciously to conform to specific patterns. The research concludes that technological advancements have caused significant losses in individuals' autonomy and privacy, leading to new security concerns. In particular, the power of personalized algorithms to direct individual preferences restricts free will and fosters global hegemony.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 26.07.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 21.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1751729
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1637-1657.

Araştırma Makalesi
Research Article

ROMAN KÜLTÜRÜNDE ERKEN YAŞTA EVLİLİK OLGUSU: KÜLTÜREL ARKA PLAN, EVLİLİK STRATEJİSİ VE PARADOKSLAR

◆

CULTURAL BACKGROUND OF EARLY MARRIAGE IN ROMANI CULTURE: MARRIAGE STRATEGY AND PARADOXES

Ayşe ALİCAN ŞEN*

ÖZ: Erken yaşta zorla evlilikler günümüzde kadınların güçlendirilmesinin önündeki en önemli engellerden biridir. Erken yaşta zorla evlilikler birçok farklı ülke, kültür, din ve etnik köken için küresel bir sorundur. Dünyada her yıl 12 milyon kız çocuğu 18 yaşından önce evlendirilmektedir. Konuyla ilgili önleyici politikalar devreye sokulmadığı takdirde bu rakamın 2030 yılına kadar 150 milyondan fazla olacağı tahmin edilmektedir. Erken yaşta evlilikler ülkemiz açısından da oldukça önemli sorun alanlarından biridir. Erken yaşta evlilikler kültürel pratiklerle beslenerek nesiller-arasılık özelliği göstermektedir. Bunun yaygın örneğini Roman kültüründe görmek mümkündür. Roman grupların, aynı zamanda eğitime erişim, barınma, istihdama katılım, yoksulluk gibi kesişimsellik ve çok boyutlu dışlanma pratikleri ile karşı karşıya kalmaları erken evlilik konusunun diğer sorun alanlarıyla etkileşimli analizini önemli hale getirmektedir. Bu çalışmada Romanların yoğun olarak yaşadıkları Kırklareli kent merkezi Yayla-Doğu Mahalleleri, Lüleburgaz ilçesi Kuştepe Mahallesi ve Mersin kent merkezindeki Turgutreis ve Barış Mahallelerinde erken yaşta evlilik yapmış Roman kadınlar ile gerçekleştirilmiş ampirik bir araştırmanın sonuçları ortaya koyulmaktadır. Bu kapsamda erken yaşta evlilik yapmış toplam 23 Roman kadınla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler nitel araştırma yöntemi kapsamında görüşmelerden çıkarılan ana temalar etrafında tematik analiz tekniğiyle değerlendirilmiştir. Çalışma Roman gruplar özelinde erken yaşta evliliklerin sosyal, kültürel boyutlarını derinlikli olarak incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Kültür, Toplumsal Cinsiyet, Erken Yaşta Evlilik, Sosyal Dışlanma

ABSTRACT: *Forced marriages at an early age are one of the most important obstacles to women's empowerment today. Early forced marriages are a global problem for many different countries, cultures, religions and ethnicities. Worldwide, 12 million girls are married before the age of 18 each year. It is estimated that this figure will reach more than 150 million by 2030 unless preventive policies are put into effect. Early marriages, which is a very important problem for our country; Although it is tried to be prevented by the policies developed legally and institutionally, it continues to be widespread due to reasons such as the prevalence of patriarchal value judgments in legal regulations regarding the family, intrusive attitudes on the female body, and the meanings attributed to family integrity and privacy. On the other hand, early marriages are intergenerational, nourished by cultural practices. It is possible to see the most common example of this in Romani culture. Romani people, who are faced with multidimensional exclusion practices such as access to education, accommodation and*

* Doç. Dr.-Tarsus Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi Sosyal Hizmet Bölümü/Tarsus-Mersin-aysealican@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7132-8394)

This article was checked by Turnitin.

employment, can be considered as the most disadvantaged group of the society. There is a strong tendency of the Roma to remain 'marginal' in terms of inclusion in the generally accepted culture or inclusion in the society, and their collective attitudes towards preserving their own authentic culture. In this study, Romani women who were married at an early age from Yayla-Dogu Neighborhoods in the center of Kırklareli, where the novels live intensely, from the Kuştepe District in the Lüleburgaz district, Turgutreis and Barış neighborhoods in Mersin city center were accepted as samples. In this context, in-depth interviews were conducted with 23 Romani women who were married at an early age. The data obtained as a result of the research were evaluated with the content analysis technique around the main themes extracted from the interviews within the scope of the qualitative research method. The study examines in depth the social and cultural dimensions of early marriages, particularly among Romani groups.

Keywords: *Romani, Culture, Gender, Early Marriage, Social Exclusion*

Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana evlilik temel bir sosyal kurum olarak var olagelmiştir. Evlilik algısı ve evliliğe yüklenen anlam zaman içinde değişmiş ve çeşitli kültürler bununla ilgili farklı gelenekler, görenekler ve ritüeller yaratmıştır. Bu eski uygarlıkların gelenek ve görenekleri, günümüzde evlilikle ilgili uygulamalar ve tutumlar üzerinde etkili olmuştur. Genellikle kültürel, dini ve ekonomik faktörler tarafından yönlendirilen erken yaşta evlilik, genç kızların eğitim fırsatlarını sekteye uğratmakta, daha düşük eğitim seviyesine ve kayıtlı istihdama sınırlı erişime yol açmaktadır. Bu zayıf sosyo-ekonomik kazanımlar yoksulluk döngüsünü devam ettirmekte, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştirerek kadınları ekonomik bağımlılığa ve sosyal marjinalleşmeye hapsetmektedir (Chandel vd., 2025:261; Taylan, 2024).

Erken yaşta veya zorla evlilik olarak da bilinen çocuk yaşta evlilik, dünya genelinde milyonlarca çocuğu etkileyen önemli bir sorundur. Çocukların haklarının ve geleceklerinin güvence altına alınması açısından da yakıcı sosyal sorun alanlarından birini oluşturmaktadır. Dünyada 12 milyon kız çocuğu -dakikada 23, her 3 saniyede bir kız çocuğu- 18 yaşın altında evlendirilmektedir. 2024 yılında dünya genelindeki toplam bebekler yaklaşık %3,5'i 18 yaşın altındaki annelerden dünyaya gelmiştir. Bunların da yaklaşık 340.000'i 15 yaşın altındaki kız çocuklardan dünyaya gelen bebeklerdir. Bu durum hem çocuk annelerin hem de çocuklarının sağlığı ve refahı için ciddi olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Buna karşın evlilik ve ilk çocuk doğurma yaşlarını yükseltmek, buna bağlı olarak kadınların sağlığı, eğitim düzeyi ve işgücüne katılımları üzerinde olumlu etkileri destekleyici politika çabaları giderek önem kazanmaktadır (URL-6).

Türk Medeni Kanunu 124. maddesinde evlenme yaşı 17'dir. Bununla birlikte, 16 yaşındaki çocuklar '*istisnai durumlarda ve hayati önem arz eden bir gerekçenin olması şartıyla*' mahkemeden alınan özel izinle evlenebilmektedirler. Günümüzde evlilik yaşı giderek yükselse de Türkiye'de çocuk yaşta evlilikler hâlen bir sorundur. Bu durum kız çocuklarına yönelik cinsiyet kalıp-yargılarını pekiştiren ve onların

eğitimlerine engel olan, sağlıklarını tehlikeye atan ve onları şiddet ve yoksulluk riskine maruz bırakan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir yansımasıdır. Romanların evlilik ve akrabalık pratiklerinin fiziksel ve kültürel yeniden üretimlerinin kaynağına odaklanan bu çalışma, Roman topluluklarında erken yaşta evliliğin gündelik hayatın pratikleri ile nasıl meşrulaştırıldığını mekân ve kültür kodları bağlamında analiz etmektedir.

1.Romanların Yaşam Pratikleri, Damgalanma ve Sosyal Dışlanma

Romanlar, sosyal etkileşim süreci içerisinde ten renginden etnik yapısına, yaşam biçiminden ikamet edilen yerleşimlere kadar "ait olduğu dünya"ya ve kimliğe karşı en fazla önyargı, ayrımcılık ve dışlanma içeren tutum ve davranışlara maruz kalan dezavantajlı gruplardandır (Acar, 2012: 46). Eğer Goffman'ın da (2014) ileri sürdüğü gibi "damga"yı tartışmak için bir tür sıfatlar dili yerine ilişkiler diline ihtiyacımız varsa, sosyal dışlanmayı da ayrımcılığa maruz kalanlar ve damgalayanlar arasındaki ilişkide aramamız gerekir. Ona göre sosyalizasyon sürecinde herkes karşılaştığı kişileri birtakım kategoriler içine yerleştirerek etiketlemektedir. Daha sonra ise etiketlemede bulunanlar, etiketlenenlerden "etiketleme" gereği bazı davranışların beklentisi içine girmektedirler. Bunu dış gruplar-Roman ilişkisi bağlamına yansıttığımızda Romanlara dönük yaygın "homojen bir grup olarak görme" ve "damgalama" eğilimi yalnızca dışlayıcı pratikleri harekete geçirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumda istenmeyen davranışlar ile (suç, dilencilik, şiddet, uyuşturucu vb.) bu gruplar arasında özdeşlik kurulmasının da yolunu açar. Romanların nerede yaşadıklarından bağımsız biçimde ortak yaşam pratikleri ve etno-kültürel birlik oluşturmaları (Romanların genel yaşam biçimini otantikleştirme) maruz kaldıkları ayrımcılığı ve dışlanmayı da açıklar (Çelik ve Tar, 2015:622).

Romanlar damgalanma ve sosyal dışlanma açısından barınma, istihdam, yoksulluk ve eğitimin ilk sıralarda yer aldığı çok katmanlı ve kesişimsel ciddi sorunlarla yüz yüzedir. Genel kabul gören kültüre dahil olma ya da topluma dâhil etme süreçleri açısından güçlü 'marjinal' kalma eğilimlerinin baskısı altında bir yaşam sürmektedirler. Buna bağlı olarak içe kapalı yaşam çevresi, kendi otantik kültürlerini koruma yönündeki kolektif tutumlar ile dolaysız ilişki içinde iç evlenmeler, erken yaşta evlilik veya kaçarak evlenme gibi toplumsal standartların üzerinde pratiklerin görünürlüğü Romanların "ayrıştırılmış grup" olma özelliklerine ek yükler ekler. Mekân, kültür, topluluk ve yaşam biçimi üzerinden stereotip ve grup karakteristiğine dönüşen biçimler damga ve dışlanmanın toplumsal yeniden üretim süreçlerinin varlığını ifşa eder. Akademik eğitime yatkın olmama, suç ve tembelliğe eğilimli olma, disiplin ve itaat yoksunluğu, çalışmaya isteksizlik gibi pek çok sağduyu bilgisi, toplumsal önyargılar ve homojenleştirme çabası aktif halde bulunabilmektedir. Bütün bunlar ülkemiz gerçekliği için de geçerli olan Romanların dışlanma ve etiketlenme hallerini ortaya koymaktadır (Şen, Alican Şen, 2019). Romanlara atfedilen suç, dilencilik, şiddet, uyuşturucu vb. gibi illegal faaliyetler, Romanların yaşam evrenlerini de bir yaşam alanından ziyade bir an evvel ortadan

kaldırılması gereken suç mekânları olarak algılanmasının önünü açar. Bizzat mekânın kendisini de bir damgalanma aracı olarak yeniden kurar (Akkan vd., 2011: 38). Bu anlamda Romanların yaşadığı çoğunlukla gecekondu (varoş ve getto olarak da adlandırılan) ve kent içi yoksul mahalleler, sosyal dışlanma süreçlerine karşı en savunmasız kentsel bölgeleri oluşturur. "Roman mahallesi çocuğu olma" olgusunu üreten toplulukçu etnik yapı, yaşam biçimi, şive, davranış vb. yerleşim yeri karakterini içinde yaşayanlarla örtüştürerek sosyo-mekânsal ayrışma ve dışlanma pratiklerini birlikte üretir. Yaşanılan kentin bütününden ayrı bir "ileri marjinallik" adası pratikte olduğu kadar zihinsel olarak da inşa edilir (Wacquant, 2012). Nitekim Türkiye'nin yedi bölgesini kapsayan ERRC/hyd/EDROM araştırmasında dile getirilen "Çingene" olarak görülmemek için "kendi mahallesine varmadan otobüsten indiğini" söyleyen kişilere ait örnekler ayrımcılığın gündelik hayattaki yaygınlığı kadar, Roman kimliğine sahip insanların bilinci ve davranışında ortaya çıkan travmaları da ortaya koymaktadır (Marsch, 2008: 25).

2. Evliliğin Kültürle İmtihanı! Roman Kültürü ve Evlilik

Çocuk yaşta, erken ve zorla evlilik çok farklı ülke, kültür, din ve etnik köken arasında görülen küresel bir sorundur. Erken evlilik ve zorla evlilik, kızların %38'inin çocuk gelin olduğu Sahra Altı Afrika'da en yüksek seviyededir. Latin Amerika ve Karayipler'de bu oran %25 iken, Güney Asya'da büyüyen kızların %30'u erken yaşta evlen(diril)mektedir. Oranlar Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da %17, Doğu Avrupa ve Orta Asya'da ise %11'dir (URL-3). İnsan hakları perspektifinden bakıldığında, erken evlilikle ilgili olarak üç temel endişe ortaya çıkmaktadır. Bunlar; "*çocukluk ve ergenliğin reddi", kişisel özgürlüğün kısıtlanması ve tam bir benlik duygusu geliştirme fırsatının olmaması psikososyal ve duygusal esenlik", "üreme sağlığı ve eğitim fırsatının reddi*" dir. (Bošnjak ve Acton, 2013). Erken yaşta evliliklerin oluşumunda bilgi, inanç, kültür, eğitim, gelir ve akranlar gibi çeşitli faktörler etkilidir. Bu faktörleri Green Kreuter (2005) "Precede Proceed" modeli ile açıklamaktadır. Açıklama modelinde erken yaşta evlilik davranışına *zemin hazırlayan faktörler* (değerler, inançlar, kültür veya gelenekler, bilgi), *imkân sunan faktörler* (eğitim, sosyo-ekonomik durum, kültürel altyapı, yaş) ve *pekiştiren (güçlendiren) faktörler* (istendik davranışların pekiştirilmesi ya da toplumsal çevredeki diğer önemli kişilerin etkisi) şeklinde bir sınıflama yapılmaktadır (Wijayati vd., 2017: 303).

Erken yaşta evlilikler, aynı zamanda, Roman grupların bir geleneği ya da geleneksel davranışı olarak değil, Roman kız çocuklarının insan hakları ihlali olarak görülmektedir. Erken yaşta evlilikler, bir şiddet ve ayrımcılık biçimi ve çocuk haklarının hayata geçirilmesine yönelik uluslararası yükümlülüklerin yerine getirilmemesi anlamına da gelmektedir. Çocuk yaşta evlilik, Balkanlar da dahil olmak üzere Doğu Avrupa ve Orta Asya bölgesinin bazı kesimlerinde yaygındır ve genellikle erken yaşta hamilelikle birlikte görülmektedir. Genç yaşta hamilelik, birçok genç annenin eğitimini bırakması ve iş bulmakta zorlanması nedeniyle yoksulluğun ve sosyal

dışlanmanın "nesiller-arasılık" etkisiyle süreğenleşmesine yol açmaktadır (URL-4). Erken yaşta evlilik, ayrıca, "yoksulluğun kadınsılaşması"nı güçlendirmekte, kız çocukların-gençlerin sosyal yeteneklerini geliştirmeleri yönünde kısıtlayıcı, tam potansiyellerine ulaşmalarını engelleyici sonuçlara yol açmaktadır. Bu nedenle, kız çocuklarının insan haklarını, özellikle de cinsel ve üremeyle ilgili seçim yapma ve sağlık hizmetlerine erişme haklarını ihlal etmektedir. "*Neden kadınlar orantısız bir şekilde yoksul?*" sorusunun cevabının bir boyutu olarak kadınların seçim yapmasını engelleyen, yeteneklerini gerçekleştirmelerine engel olan ve insan haklarından taviz veren evlilik uygulamaları olduğu söylenebilir (Oyortey ve Pobi, 2003).

Evlilik her toplumda ilk çağlardan beri geniş aile sözleşmesi bağlamında düzenlemeye tabi tutulmuş kurumsal alanlardan biridir. Yapılan araştırmalarda kültürün erken yaşta evlilikleri doğrudan etkilediği sonucuna varılmıştır (Wijayati vd., 2017). Bosna, Sırbistan ve Almanya'da yapılan bir araştırmanın sonuçlarına göre; 18 yaşından küçük evlenmek yasa dışı olmasına karşın, Roman ailelerde erken evlilik eğiliminin hala devam ettiği ortaya konulmuştur. Roman kızların %14'ünün 15 yaşın altında evlendiği, üçte birinin ise reşit olmadan önce ilk çocuğunu doğurduğu saptanmıştır (Bošnjak ve Acton, 2013). Pek çok Roman kız çocuğu, özellikle fiziksel olgunluğa ulaşması sonrası toplumsal beklentiler ve geleneklere uygun davranma baskısı altında sıkı ebeveyn kontrolü ve hareket kısıtlamasına maruz kalmaktadır. Avrupa'da yüzyıllar boyunca marjinal ve çok kötü koşullarda yaşamaları gibi sosyo-tarihsel (Hindistan mirası) ve ekonomik faktörlerin bazı Roman gruplarda çocukların davranışları ve çocukluğun inşasında belirleyici etkilerine dikkat çekilmektedir. Araştırmalar, başlık parası ve çeyiz gibi gelecek perspektifli ekonomik güvence ihtiyacının öneminin altını çizerken, Nicolae'in (URL-1) işaret ettiği, kölelik zamanlarında kızların erken evlendirilmesi olası cinsel istismarlara karşı bulunmuş en etkili çözümlerden biri olması durumu Roman kızların erken yaşta evliliklerindeki tarihsel arka planını ortaya koyar. Roman gruplarda erken evlilik sorununun çözümüne odaklanan pek çok kamu politikası, resmi ve sivil toplum desteklerine rağmen Roman kız çocuklarının 13-14 yaşlarına geldiğinde evlenmelerinin önüne geçememe, bir diğer ifadeyle yaşanan başarısızlık duygusunun bir nedeni de bununla ilgili gözükmektedir (Bošnjak ve Acton, 2013: 649). Roman grubu üzerine yapılan bir başka araştırmada, kaçarak evlenmenin aileler ve Roman topluluklar için oldukça ciddiye alınan bir mesele olduğu vurgulanmıştır. Bu konuya dikkat çeken Oprea, *"çocuklar kaçtıklarında belirli bir düzeyde özerklik kazanmaktadır. Ebeveynler de bakire olmayan kızlarının sonrasında iyi bir evlilik yapamayacakları kaygısından çiftleri evli olarak kabul etmek zorunda kalmaktadırlar"*. Bu anlamda toplumsal baskı erken evliliklerin önünü açmakta ve rasyonelleştirmektedir. Evden kaçan genç kızlar da genellikle kaçtıkları evdeki koşulların daha iyi olacağına, evliliğin onlara güvenlik, emniyet duygusu, daha iyi statü veya daha rahat bir yaşam tarzı sağlayacağına olan inançları nedeniyle kaçmayı bir seçenek olarak

görmektedirler. Ancak bu tür aceleci kararlara dayanan birçok evliliklerin çok uzun sürmediği ve çoğu zaman pişmanlıkla sonuçlandığı araştırmalarla da ortaya konulmuştur (URL-2). Roman kız çocukları ortalama 14-15 yaşlarında küçük bir kız rolünden doğrudan bir kadına ve kısa bir zaman sonra da anneye dönüşmektedir. Yani genç kız oldukları bir dönem yoktur ve bu anlamda da Romanlarda çocukluk inşası farklıdır.

3. Metot

Roman topluluklarda gelir, eğitim, barınma, mekân, sosyal dışlanma gibi faktörlerle bağlantılı olmakla birlikte, kendi içinde de "kültürel bir norm" olarak kabul edilen ve "normalleştirilen" erken yaşta evlilik olgusunun çok boyutlu ve çok katmanlı yapısının analizi, bu çalışmanın ana odağını oluşturmaktadır. Erken yaşta evlendirilen Roman kadınların gözünden Roman kültüründe erken evlilik olgusunun nedenleri ve kültürel arka planını birlikte ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırma, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma biçimi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Nitel araştırmanın derinlemesine analiz yapma imkânı sağlaması, yorumlanabilecek sonuçlar ortaya çıkarması, olay ve olguların tam olarak anlaşılmasına imkân sunması, öznenin olay ve olguları kendi dilinde ifade etmesine fırsat vermesi, içinde olunan durumun geçerliliğini ortaya koymaya fırsat tanıması, farklı durumların tam olarak anlaşılmasına olanak vermesi, tercih edilmesinin başlıca nedenleri olarak sıralanabilir (Creswell, 2016; Merriam, 2018).

Araştırmanın evrenini Kırklareli, Lüleburgaz ve Mersin kent merkezinde yaşayan Roman kadınlar oluşturmaktadır. Romanların yoğun olarak yaşadıkları Kırklareli kent merkezindeki Yayla ve Doğu Mahallesi, Lüleburgaz kent merkezindeki Kuş Tepe Mahallesi ile Mersin kent merkezindeki Turgutreis ve Barış Mahalleleri'nde yaşayan Roman kadınlar örneklem olarak belirlenmiştir. Bu mahallelerin örneklem olarak seçilmesinde; Roman-yoğun yerleşim yeri olma karakteristiği yanında sosyo-ekonomik ve demografik açıdan farklılaşan mahalleler olma özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Bu farklılaşmaya rağmen 5 mahallenin kesiştiği nokta ise erken yaşta evliliklerin yoğun olarak bu mahallelerde görülmesidir. Araştırma verileri 01 Ağustos 2024 ve 15 Ocak 2025 tarihleri arasında toplanmıştır.

Araştırma sürecinde kartopu örnekleme tekniği ile her bir mahalleden erken yaşta evlilik yapmış kadın belirlenerek toplamda 23 kadınla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya başlamadan önce sözlü olarak katılımcılar araştırmanın amacı hakkında bilgilendirilmiştir. Katılımın gönüllülük esasına dayalı olduğu, toplanan verilerin akademik çalışma için kullanılacağı, kişisel bilgilerinin alınmayacağını belirten bilgi beyan ve onam formu verilmiştir. Ayrıca katılımcılara görüşmenin ses kaydına alınacağı, ancak araştırmanın

raporlanmasında yalnızca kimliği gizlenmiş ve alıntıların kullanılacağı bildirilmiştir. Derinlemesine görüşmeler ortalama 90-120 dakika sürmüştür. Görüşmeye katılan kadınların haklarının ve refahının korunmasını sağlamak amacıyla Tarsus Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'ndan etik kurul onayı alınarak araştırma yürütülmüştür. Araştırma sonucunda elde edilen veriler nitel araştırma yöntemi kapsamında görüşmelerden çıkarılan başlıklar etrafında ana temalar oluşturulmuş ve kategorik içerik analizi ile çözümlemeler yapılıp değerlendirilmiştir. Bu temalar; *mahalle kültürü ve gündelik yaşam,*'dır. Aynı zamanda *aile içi ilişki sistemleri, evlilik kararı ve evliliğe bakış, erken evliliklere mahallenin bakışı: nesillerarasılık ve eğitime yüklenen anlam* temalarının alt temaları da oluşturularak analizler gerçekleştirilmiştir.

4. Bulgular

Tablo 1: Görüşülenlerin Sosyo-Demografik Bilgileri

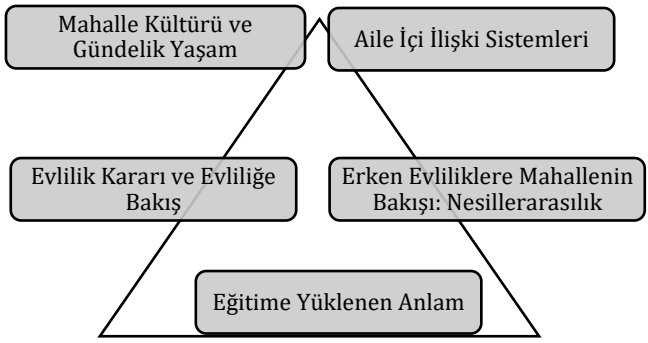
Görüşülen	Yaş	İlk Evlenme Yaşı	Eşinin İlk Evlenme Yaşı	Kardeş Sayısı	Eğitimli Kardeş Sayısı	Anne Baba Eğitim Durumu	Çocuk Sayısı	İlk Anne Olma Yaşı
S.N	47	15	18	4	0	Anne okumaz yazmaz baba okur yazar	2	27
Y.Z	55	16	17	7	0	İkisi de okumaz yazmaz	5	17
M.K	20	16	20	3	2	Anne okumaz yazmaz baba okur yazar	1	17
Z.Y	33	16	16	10	0	İkisi de okumaz yazmaz	2	17
N.K	20	15	23	4	2	İkisi de okumaz yazmaz	1	17
T.R	71	13	15	9	0	İkisi de okumaz yazmaz	4	15
Y.M	21	16	18	2	0	İkisi de okumaz yazmaz	1	17
Z.R	43	13	16	4	0	İkisi de okumaz yazmaz	3	14
D.N	35	16	25	8	1	İkisi de okumaz yazmaz	2	17
L.B	35	16	24	5	0	İkisi de okumaz yazmaz	2	17
E.S	44	13	16	4	1	İkisi de okumaz yazmaz	3	15
K.Y	20	16	17	8	2	İkisi de okumaz yazmaz	1	17
S.M	23	16	17	5	0	İkisi de okumaz yazmaz	2	17
R.M	47	15	15	2	1	İkisi de okumaz yazmaz	4	16
B.S	36	15	24	2	2	İkisi de okumaz yazmaz	2	14
K.D	57	14	14	4	0	İkisi de okumaz yazmaz	5	15
E.Z	62	14	15	5	0	İkisi de okumaz yazmaz	5	15
A.A	25	15	17	4	2	İkisi de okumaz yazmaz	2	16
G.L	23	14	16	6	5	İkisi de okumaz yazmaz	2	15
Ü.R	27	14	14	3	0	İkisi de okumaz yazmaz	1	15
H.G	38	15	17	2	0	İkisi de okumaz yazmaz	3	16
N.Y	40	16	16	3	0	İkisi de okumaz yazmaz	3	17
F.O	33	15	16	5	1	İkisi de okumaz yazmaz	2	16

Görüşülenlerin sosyo-demografik özelliklerine bakıldığında; kök ailelerinin hane büyüklüleri ortalama 6,7'dir. Kalabalık nüfuslu ailelerden

gelen kadınların 2'si dışında diğerlerinin anne ve babalarının "okumaz-yazmaz" olduğu, 2 kadının ise sadece babalarının ilkokul mezunu olduğu tespit edilmiştir. Bu durum Romanların damgalanma ve sosyal dışlanma açısından barınma, istihdam ve eğitimin ilk sıralarda yer aldığı çoklu pratiklerle ve sorunlarla yüz yüze olma gerçeğini destekler niteliktedir.

İlk evlenme yaşlarının dağılımına bakıldığında 3 görüşmeci 13 yaşında, 4'ü 14 yaşında, 7'si 15 yaşında, 9 görüşmeci ise 16 yaşında evlendiklerini belirtmişlerdir. Freeman'a göre çocukluk, insan yapımı bir olgudur ve kimin çocuk olup kimin olmadığını otorite sahipleri belirlemektedir. Pek çok Roman ailede de çocukluk ile yetişkinlik arasındaki sınırı belirleyen ebeveynleri veya ailenin diğer büyükleri, bazı durumlarda da mahalle kültürü olmaktadır (Freeman ve Veerman, 1992). Eşlerinin ilk evlenme yaşlarına bakıldığında mevcut durumu besleyen bir geçmiş öyküsü ve kültürel örüntü göze çarpar. Nitekim 5 kişinin 15 yaş ve altında, 11 erkeğin ise 18 yaş altında evlendiği görülmektedir.

Görüşmecilerin kardeş sayısı fazla olmasına karşın okuyan kardeş sayısı en fazla 2'dir. Derinlemesine görüşmelerde okuyan kardeşlerinin de en fazla ortaokula kadar devam ettiklerini belirtmişlerdir. Görüşülen kadınların da aynı şekilde çoğunun hiç okula gitmediği gidenlerin de en fazla ortaokula kadar gittiği tespit edilmiştir. Anne olma yaşları ise oldukça küçüktür hemen hemen hepsi evlenir evlenmez hamile kalmış ve çocuk sahibi olmuşlardır. Hatta görüşülen kadınların bazılarının evlilik öncesi beraberliklerinden çocuklarının olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Yine çocuk sayısı 2 ile 5 arasında değişmektedir.



Şekil 1: Temaları Temsil Eden Tematik Harita

4.1. Mahalle Kültürü ve Gündelik Yaşam

Kendi içine kapalı bir toplum olma özelliği taşıyan Romanlar diğer topluluklarla ilişki kurma noktasında oldukça çekimserdirler. Roman mahalleri arasında dahi keskin sınırlar söz konusudur. Bir mahallede oturan Roman grubu ile diğer mahallede oturanların ilişkileri çok az ya da hiç yok denecek düzeydedir. Romanlar toplum tarafından ötekileştirilen gruplar

olarak bilinse de aslında kendi etnik grupları içerisinde de “ötekileştirme” yaşanabilmektedir. Örneğin görüşme yapılan Akalar mahallesinde oturan Romanlar komşu sayılabilecek yerleşim yeri Yayla mahallesindekileri, Kırklareli merkezde oturanlar Lüleburgaz'da yaşayan Romanları ötekileştirmektedir. Mersin’de böyle bir eğilime rastlanılmamıştır. Ötekileştirmede bulunanlar, birbirlerinden bahsederken "onlar bizim gibi değil" ifade kalıbı çok fazla dile getirmişlerdir. Kendi mahalleleri içerisinde komşuluk ilişkilerinin çok samimi, sıcak olduğunu; ancak, diğer mahallede oturan Romanlar ile mesafeli olduklarını belirtmişlerdir. Evlilikler de genelde aynı mahalle içinde gerçekleşmektedir. Yaşam biçimleri, aile içi ilişkileri, gelenekleri birbirlerinden farklılık göstermektedir. Doğduğu günden bu tarafa aynı mahallede oturan 47 yaşındaki R.M mahalle hayatını ve mahallelinin eğlenceli yapısını şu şekilde anlatmıştır;

> "...Karı kocalar bizim mahallede çok iyiler valla çok saygılılar. Birbirine karşı böyle kötü alışkanlıkları olanlar bi kötü davranıyo ama diğerleri iyi... Yani fakirdirler de ama oyunu severler. Cümbüşü severler. Gezmeye eğlenceye bunlara bayılırlar. Yani yok öyle birbirine nispettir şeydir. Mahallenin hepsi kardeş gibidir. Bizim mahallede kavga falan da olmaz..."

Uzun yıllar İstanbul'da yaşayan ve daha sonra tekrar memleketine geri dönen 55 yaşındaki Y.L. farklı hayatlar görerek ve ciddi yaşam deneyimi edinerek büyüdüğü mahalleye döndüğünde kendisini mahalleye-topluluğa karşı yabancılaşmış hisseder. Mahallelinin temizlik anlayışı olmadığını ifade ederken kimse ile görüşmediğini dile getirir;

> "(...) herkes kendine “ben kimseye gitmem, oturmam. Kendi evimdeyim, çoluğumlan, çocuğumlan. Bi annem var ona giderim...”

33 yaşındaki Z.Y'de benzer biçimde komşuluk ilişkilerinin olmadığını, kimsenin kimseyle çok fazla görüşmediğini şu şekilde ifade etmiştir;

> “...Herkes evinde oturuyo. Kimseyle alakalı olmuyoz. Onlar oturuyolar. Kavga gürültü yok. Yok yok komşuluk kimseyle etmeyiz. Bi görümcemle işte bahçede. Ben ona o bana başka yok. Diğerlerine gitmiyoruz diğerleri de bize gelmez. E eh gelmezler, çünkü anlaşamamazlık var ya. Sürekli kavga olmaz da mahalle içersinde tartışma, kavga oluyo tabi arada…”

20 yaşında, Yayla mahallesinde oturan N.K. mahallenin güvenli olmadığını, çok sık kavga olaylarının yaşandığını, kadınlar olarak çok tedirgin olduklarını ve sokağa çıkamadıklarını şu şekilde aktarmıştır;

> "...Komşuluk ilişkileri iyi ama mahallemiz pek iyi değil. Yani her şey var. Maallemizde, ırsızlık vaar, ap içen var içki içen var. Er şey var yani. Yol kesen var. Er şey var. Biz pek konuşmuyoz komşularla samimi olmuyoz. Karı koca ilişkileri genel olarak bazıları iyi bazıları ayrılıp boşanıyo, bazıları aldatıyo...Mahallede böyle birbirlerine karşı kavgalar çok büyük oluyor. Biraz içki oldu mu erkes kışkış oluyor, kimi sila alıyo, kimisi bıçak alıyo. Ele bayanlar dışarı bile çıkamıyor yani erkek kavgası oldu mu. Ev basıyolar silalarla çok yani karışık buralar. Gece. Gece oluyo, özellikle gece oluyor…"

Benzer biçimde 71 yaşındaki T.R'de eski günleri aradıklarını mahallelerinin güvenli olmadığını, eskisi gibi komşuluk ilişkilerinin kalmadığını şu şekilde aktarmıştır;

> "…Yeni yetişenler şimdi nerde sana ap kullaniler, esrar kullaniler. Maallemizin düzeni eski şeyine bakaraktan bozuk. Eskiden tamam çok fakirlik vardı, yoksulluk vardı ama saygı da vardı, sevgi de vardı. Şimdi çok büyük kavgalar oluyo… Gece biz 1'e 2'ye kadar komşuluk yapardık. Fenerlerle biz komşuya giderdik, komşudan gelirdik. Maalle deriz biz. Eskiden. Şimdi gitsene. 12 oldu mu biz dışarı çıkamıyuz.."

4.2. Aile İçi İlişki Sistemleri

Romanların eğitim dâhil toplumsal olanaklardan yararlanma ve toplumsal yaşama katılma pratikleri açısından standardın çok altında koşullara katlanıp sürdürdükleri yaşamlar ciddi sorunları da beraberinde getirmektedir. Bunun öne çıkan nedenlerinden biri de Roman toplulukların düşük sosyal sermayesi ile ilişkilidir. Buna bağlı olarak ekonomik, kültürel, sembolik sermayelerinin düşüklüğü (Bourdieu ve Passeron, 2015a) de yaşadıkları derin sorunlardan kurtulma ve daha iyi koşullara kavuşma arzularının gerçekleşmesini engellemekle kalmaz; yaşadıkları büyük zorlukların kaynağını besleyen nedenlere dönüşür. Roman kız çocukları ortalama 14-15 yaşlarında küçük bir kız rolünden doğrudan bir kadına ve kısa bir zaman sonra da anneye dönüşmektedir. Yani genç kız oldukları bir dönem yoktur. Bu anlamda da Romanlarda *çocukluk inşasının* farklı olduğu söylenebilir. Küçük yaşta annesine bakmak zorunda kalan, babası annesini terk edip bir başka kadınla evlenen ve 9 kardeşi olan 71 yaşındaki T.R. o günleri ve nasıl para kazanıp ailesine baktığını şu şekilde anlatmıştır;

> "...Ben de kızdım ama ben bu kadarkana ane bakıyodum. Bu kadar, bunlar büyük (çocuklarını kast ediyor). Ben bunlardan küçüktüm ane bakıyodum. Çok yavaştı. Evden dışarı çıkmazdı...E kulakları iç işitmiyodu, bi komşuya konuşsa da işaretle konuşurdu, dertleşemezdi, konuşamazdı. Öyle içine kapanık bir kadındı. Ama işine gücünlen Allah razı olsun. Bize iyi kötü yapardı bi kaşık yemecik. İşte öyle bir kadındı. Ben bu kadar çocuktum bakıyordum. Ee dilenmeye gidiyodum...Daha Türkçesi nasıl anlatayım sana. Bir parça ekmek nerden çıkarırsak…"

Kalabalık nüfuslu ailelerden oluşan Romanlar aile içi ilişkiler anlamında sevgi ve saygının olduğunu ifade etseler de anlatılarında mutsuz bir çocukluk geçiren, küçük yaşta çalışmak mecburiyetinde kalan ve şiddet ortamında büyüyen kişiler oldukları anlaşılmıştır. Anne babası yaşayanların iş bulma ve düzenli işlerde çalışma şanslarının olmaması, anne- babası ayrılan, anne ya da babasını küçük yaşta kaybedip kardeşleri ile ekonomik zorluklar yaşayan kız çocuklarının bir şekilde evliliği daha iyi bir hayatın anahtarı olarak görme eğilimlerinin güçlü olduğu söylenebilir.

21 yaşındaki Y.M aile ortamında mutlu olmadığını, ekonomik yoksunluk ve şiddet ortamından kaçışın anahtarı olarak evliliği tercih ettiğini şu sözlerle ifade etmiştir;

> "...Annem çalışırdı zaten annem geçindirirdi evi babam çalışmazdı hep içerdi. O ortamdan kaçmak istediğim için evlendim zaten. Babam içtiğinde çok güzel olurdu hiç bi sorun olmazdı ama hele ki para olmadı mı fena olurdu, annem zaten onu hep parayla sustururdu...Çok işsiz var…"

TEMA	İFADELER
	"…Ya sevgisi vardı. Sevgisiz evlat bakılmaz zaten büyütemezsin. Sevgi vardı ama güç yoktu güç. Çok gücünü sana veremiyodu. Vaktini sana harcayamıyodu…" (R.M.)
Huzur Olmayan Yuva	"…Abimden korkuyom. Ben bugünüme geldiysem abimin sayesinde geldim. Yani ep beni bi yere salmazdı ep korurdu. Bakkala gelirdi... Çünkü bizim maalle öyle bi maalle deyil ki iti var, kopuğu var, psikopatı var, ep arkamdaydı yani bi yere çıkmazdım…" (N.K.)
	"…Normaldi ailem. Sevgilerini göstermezlerdi… evden kurtulmak için bende evlendim…" (G.L.)

Aileler "babalık hakkı" ya da "süt hakkı" dedikleri para karşılığında kızlarını evlendirmekte, bundan da ekonomik bir kazanç elde etmektedirler. Her ne kadar kadınlar bu paranın kızın çeyizi için harcandığını söyleseler de aslında alınan para bir anlamda ailenin ekonomik olarak belli bir süre gelir elde etmesi anlamına da gelmektedir. Bunun yanında yaşanılan mahalle ve sosyal çevrede kızların yaygın bir şekilde erken yaşta evlenmeleri ve rol model oluşturma gerçekliği söz konusudur. Kız çocuklarının 13-15 yaşına geldiğinde duygusal olarak bağlandıkları kişiyle evlenme isteğini güçlendiren, bir başka ifadeyle kolaylaştıran bir "mahalle etkisi"nden söz etmek mümkündür. Bu durum bazen ailelerin onayı ile olmakta, bazı durumlarda da kızlar kaçarak ailelerini bir nevi bu evliliğin gerçekleşmesine mecbur bırakmaktadırlar. Kaçan kızın tekrar eve gelmesi çevre tarafından hoş karşılanmadığı için bu evlilik zorunlu evliliğe dönüşmektedir.

4.3. Evlilik Kararı ve Evliliğe Bakış

Yapılan pek çok görüşme örneğine yansıdığı üzere, kadınlar evlilik kararlarını verdiklerinde daha çocuk olduklarının farkındadırlar. Ancak anlatılarda sıklıkla dile getirilen ifadelerden; ailelerin bakışında öne çıkan "çevrenin kötü!" olması değerlendirmesinin, düşünce dünyası içinde (kız) çocuklarının "*ziyan olmaması!*" düşüncesinin ebeveynlerin/büyüklerin çocuklarını bir an önce evlendirme eğiliminde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Bir diğer dikkat çekici durum, küçük yaşta evlenmek durumunda kalan kadınlar açısından evliliğin "evden kurtuluşun bir yolu" olarak görülmesiyle ilgilidir. Özellikle kalabalık ailelerde ve ekonomik yoksunluk içinde yaşayan kadınlar, aile içi çatışmalardan kaçış ile evliliklerini ilişkilendirmektedirler. Evlilik kararları aileleri tarafından verilen kadınlar, ilk başta eşlerini tanımasalar da zamanla tanıdıklarını ve sevdiklerini dile

getirmişlerdir. Ancak ilerleyen yıllarda eşleri tarafından şiddet ve baskıya maruz kaldıklarını da sıklıkla ifade etmişlerdir. Bu noktada bazı kadınlarda rastlanan şiddetin normalleştirilmesi, şiddetin kaynağının kendileri olduğu yönündeki kabulleniş dikkat çekmektedir. Öğrenilmiş çaresizlik kadar "kurbanın kendini suçlaması" şeklindeki bu konumlanma kadının toplumsal hiyerarşi içindeki yeri ve değeri konusunda sonuçlar sunar. Örneklem grup görüşmelerinde "kadın dediğin susar", "kadın dediğin eşine hizmet eder" şeklindeki ifade kalıpları ikincilleştirilmiş kadınlık konumunun yerleşik bir norm haline dönüşme gücünü ortaya koyan özellikler taşır.

Şiddetin, kadınlar tarafından normalleştirilmesinde mahalle kültürü de belirleyici bir rol oynamaktadır. Yaşadıkları mahallelerde gündelik yaşam ve ilişki sistemleri sorulduğunda öne çıkan; "çok iyidir", "herkes birbirini tanır", "kavga çok olur ama hemen tatlıya bağlanır", "zaten alkolün etkisiyle oluyor", "erkekler akşamları kavga eder", "kadınlar gündüz çocuk yüzünden kavga eder" şeklindeki ifadeler şiddet olgusu ve şiddet biçimlerinin hayatın olağan akışı içerisinde normal kabul edilen davranışlar olarak kanıksandığını ortaya koymaktadır. Bilindiği üzere sosyal çevrenin ilişki sistemleri çocukluktan itibaren içselleştirilen ve normalleştirilen davranış örüntüleridir. İçselleştirdikleri ilişki biçimleri ve örüntülerden dolayı da kendi evliliklerinde şiddeti ve aile içinde baskılanmayı bir hak ihlali olarak görmemektedirler.

TEMA	İFADELER
Aile İstedi Çocuk Evlendi	"…Eh görücü usulüyle öyle. Yani istemedim bişey yapmadım. Bu dediler iyi, iyiyse dedim tamam. Öyle evlendim ben…" (K.D.) "…Bizi aileler verdi mesela, aileler evlendirdi, severek olmadı ama sonra alıştık işte…" (E.S.). "…Biz dört kardeştik. Garibandık, fakir. Annem yaşlıydı iki gözü görmüyordu, babam yaşlıydı, bir abim vardı…Bende 13 yaşında evlendim, kız kardeşlerimde 13 yaşında evlendi ailemiz verdi ne yapalım…" "Başka bir yerde büyüseydim evlenmezdim heralde. Buranın ortamıylan oranın ortamı farklı olurdu heralde…" (B.S.)
Roman Kız Çocuğunun Hayali: Evlilik	"…Çocuk seviyo diye annem babam verdi.Bende istiyodum, zaten vermeselerdi kaçacaktım…" (S.N.) "…Bizi aileler verdi mesela, aileler evlendirdi, severek olmadı ama sonra alıştık işte…" (E.S.) "…evlenmeyi istiyodum. Zaten vermeseydi kaçacaktım…" amaan anlamıyon ki zaten o yaşta küçüksün evlilik nedir. Başka bi cevrede yetişmiş olsaydın evlenmezdim. Çok çabuk sorumluluk altına giriyosun…" (R.M.) "…Yani herkes küçük yaşta evleniyor… Arkadaşlarımın da çoğu evlendi benim. Küçük evlenmek ya şimdi buraya göre normal ama. Başka bi yerde yetişmiş olsaydım belki istemezdim…" (M.K.) "…Tabi ben de kaçtım eşim 19 ben 14 yaşındaydım kaçtım. Herkes etrafımızda evleniyodu ben de sevdim…" (K.D.)
Aile Baskısından Kaçışın Bir Yolu: Evlilik	"…Ben kendim istedim evlenmeyi, 13 yaşındaydım kaçtım 2-3 kere, eşimle önceden birlikte oldum evlenmeden önce hamileydim 14 yaşında da anne oldum…" (D.N.) "…Telefonla aradılar beni istediklerini söylediler, ailem de verdi. Bende istiyodum evlenmeyi ama evden kurtulmak için istiyodum…" (Z.R.) "…Babam içerdi, para olmadığında çok kötü davranırdı bize o ortamdan kaçmak için evlendim. Evlendiğimde 5 aylık gebeydim zaten, bizim burda herkes öyle evleniyor…" (Y.M.) "…Ya öyle mahalle çocuğuydu görücü usulüyle oldu. Kaçmadım ben… evlenince zorluk olmadı be. Ee heralde ben annemin evinde piştim arkadaşlarım oynardılar ben evde iş yapardım…" (E.Z)

Erken yaşta evliliklerin normal karşılanmasında yaşanılan yer, kültür ve akran etkileşiminin oldukça belirleyici olduğu görüşmelerde ortaya çıkan bir diğer boyutu ortaya koyar. Roman mahallelerinde erken evlilikler sıradışı bir durum olarak görülmemekte, hayatın sıradanlığı içerisinde değerlendirilmektedir. Buna ilişkin kültürel dünyayı (anlam dünyasını) aşan bir yoruma ulaşmak için bu yerleşik tutumun bütünsel bir çerçeve içine oturtulup yeniden yorumlanması yararlı olacaktır. Pek çok Roman birey ve hane örneğinde eğitim, barınma, yoksulluk, gelir, çalışma, damgalanma ve sosyal dışlanma gibi çoklu sorun alanları karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan ekonomik, toplumsal ve duygusal maliyeti yüksek bir yaşama katlanma durumu diğer yandan 'marjinal'leşme eğilimini farklı alanlara yayan etkiler üretir. Bunun yanında kendi mekânsal-toplumsal dünyaları içinde kendi otantik kültürlerini devam ettirme yönündeki kolektif tutumların bir arada bulunduğu; kültür, anlam ve yaşam dünyasında akis bulan bir "paralel dünya" gerçeği söz konusudur. İç evlenmeler, erken yaşta evlilikler veya kaçarak evlenme gibi standartlar zamanla gelenek ve yaşam biçimi üzerinden stereotip ve grup karakteristiğine dönüşmektedir. Yapılan araştırmalarda Romanlar arasında erken yaşta evlilikler "normal" kabul edilmekte ve kültürel bir norma dönüştüğü vurgulanmaktadır. Bu evlilikler bir suç, hastalık veya insan hakları ihlali olarak görülmediğinden bu tür evlilikleri engelleme gereksinimi de duyulmamaktadır (Şen ve Alican Şen, 2019).

Romanlar arasında erken yaşta evliliklerin yaygın olmasına karşın, yaşları dolduğu andan itibaren resmi nikâh yaptırma eğilimi de oldukça güçlüdür. Bunun temel nedeni cezai yaptırımlarla karşılaşma korkusudur. Derinlemesine görüşmeler sırasında, Roman kadınlarının nikâh durumu sorulduğunda, bir savunma refleksi içinde doğrudan "*tabi ki resmi nikâh var, olmaz mı? Yoksa cezası var*" şeklinde ifadelere çok sık rastlanmıştır. Aynı zamanda resmi nikâhın Romanlar arasında daha önceden önemsenmez iken son yıllarda önemsenmesinin temel sebebi, sosyal yardımlardan yararlanmada bir ön koşul olmasıyla ilgilidir. Sonuç olarak yardımlardan yararlanabilmek için resmi nikâh yaptırmanın oldukça yaygın olduğu gözlemlenmiştir.

4.4. Erken Evliliklere Mahallenin Bakışı: Nesiller-arasılık

Erken yaşta evlilikler kültürel pratiklerle de beslenerek nesiller-arasılık özelliği göstermektedir. Bunun en yaygın örneğini de Roman kültüründe görmek mümkündür. Roman kültüründe evliliğin bir başka işlevi de koruyucu niteliğidir. Erken evlilikler aynı zamanda kadını istenmeyen erkek ilgisinden korumaya hizmet etmektedir. Görüşmecilerin önemli bir kısmı yaşadıkları mahallelerde suç oranlarının, madde kullanımı ve bağımlılık oranlarının yüksek olduğunu ve kız çocuklarının namusunun korunması için evliliği bir koruma kalkanı olarak gördüklerini dile getirmişlerdir. Bir anlamda "fırsat olmayan yerde, erken ebeveynliğin maliyeti yoktur" (Rich ve Edwards, 2002: 556) düşüncesi ete kemiğe bürünmektedir.

TEMA	İFADELER
Öğrenilmiş Çaresizlik	"..Gençlere şimdiki aklım olsa evlenme derim ama kaçıyı şimdikiler hep.." (D.N.) "..Eltimin kızlarına diyom evlenmeyin. Ama dinlemiler ki kaçıp gidiyolar. Kaçsa iş değişir kaçan kızı geri alamayız ki be güzelim alınır mı?.." (G.L.) "..Valla bilmiyorum ki gelenek yani onları tutamıyoz biz. Kaçıp evleniyolar. Adet yani.." (B.S.) "..Burda erkes erken yaşta evleniyo. 16-17 dedim mi belki 15 söz nişan olur.." Normal yani, bizim burada törede 16-17 olduğu zaman kızlarımız annelerini babalarını dinlemiyorlar, kaçıyolar. Anladın mı? Kaçınca bu sefer artık biz de mecburiyet oluyo. Kızımız bizi yüzümüzü kara çıkarmamasın için. Veriyoz yani. Anne baba razılığıylan veriyo..Bizim törelerimiz böyle yani.." (N.K.) "Ailemizde gördük burda. Yani çabuk evleniyolar. Biz de gittik. Hani evlenmeseydiler biz de evlenmezdik..Bizim mahallede genelde hepsi on altı yaşında evlendi... Biz de öyle geçiyo. Durmuyolar yani. Şimdi çıkıyı bir sorun ailede, memnun olmuyo. E kendisi istiyo, kaçıyo. Aileden bi kaçış işte, evden kultulmak istiyo..Annesi babası alıyo evine, polisler anneye babaya teslim ediyo. Dursun dursun iki gün, ikinci gün gene sevgilisine kaçıyo. Alıyler getiriyler üçüncü gün gene kaçıyo. E bu sefer baş edemeyip söz kesiyler. O da yaşı dolana kadar duruyo. Dolduktan sonra yapıyler düğünü derneğini.." (Z.Y.) "..3 kardeştik onlar hepsi kaçtı kocaya evlendi. Valla sevdiler kaçtılar. Babam vermeyince de kaçtı hepsi. Evlenmeden önce her şeyi yaptılar babam da vermek zorunda kaldı.." (Ü.R.)
Koruma Güdüsüyle Onaylama	"..Yani ne olabilir işte erken evlenme olabilir kafa orda ben öyle diyom yani. Mesela şimdi bizden ayrı aşaalarda (Roman olmayanları kastediyor) güzel güzel okuyolar. Bi hastanede çalışıyolar. Bi doktor oluyolar. Bi hemşire oluyolar ama bizde yok. Aa kart oldu almıyolar. Bu diyiler zor evlendi. Almiyiler bunu kaldı kapının önünde ..": (R.M.) Niye erken evlendirdin diyemiyor. Çünkü o da o yaşta veriyo. Yani ep küçük yaşta evleniyolar. Çok küçük yaşta isteşiyolar. Bu sefer kaçmasın diye anne baba da veriyo zuyan olmasın orda burda başına bişey gelmesin diye. Hadi diyo evin olsun kocan olsun git yani otur. "..(B.S.) "..Neler söylüyorlar neler bak bu kız için neler söylediler yok kapıda kaldın koca bulamadın falan söylüyolar yani burda çok da geç evlendin mi. Dışlanıyosun yani.." (Y.Z.) "..Çevreden bişey demediler çünkü hepsinin çocuğu öyle evleniyo..Evlendikten sonra İnsan biraz pişman oluyo tabi oynamak gezmek istiyo. Ama sonra geçiyo.." (Y.M.) "..Çevrem evlendiğime tabi ki tepki gösterdiler yaşım küçük diye yani. 13 yaşındaydım ama ben dinlemedim. Kaçtım 2-3 kere. İstedim kaçtım, 14 yaşında da anne oldum..Zaten kaçmadan hamileydim.." (Z.R.)

Romanlarda erken yaşta evlilik, ana hatlarıyla, bir nesiller-arasılık ilişkisi ve modelinde varlığını devam ettirmektedir. Olumsuz sosyo-mekânsal çevre ve ekonomik koşullar, düşük kültürel sermaye, sağlık ve eğitime erişim sorunları gibi nesnel koşullar yanında çevrelerinde belli rol modellerin çokluğu veya rol modelin eksikliği öznel koşullarının bir aradalığı küçük yaşta evlilikler ile ilişkilendirilmesi gereken önemli bir diğer çerçevedir. Böylece "aileden kaçış" olarak görülen evlilikler örneğinde kurtuluş arayışı/umudu bir başka "çaresizliğin" cenderesinde sıkışmayı, bir başka yüksek duygusal-kültürel maliyete katlanma zorunluğunu beraberinde getirebilmektedir. Azımsanamayacak örnekte görüldüğü üzere şidddet ve yoksulluğun içine hapsolma anlamı taşıyabilmektedir. Bu sonuçlar (Çaha ve Altınkoz, 2021; Taylan, 2024; Yaşar ve Şaman Kaylı, 2021) araştırmalarıyla da uyumludur. Cinsel ilişkiyi 12-14'lü yaşlarda deneyimleyen kız çocuklarının hamile kalarak evlenmek zorunda kaldığı örnekler mevcuttur. Bu durum ailelerin korkularını besleyen ve "daimî endişe kaynağı"na dönüşen özelliğiyle ebeveyn tutumlarını etkilemekte,

karar alma süreçlerinde gelenekselliğin meşruluğundan dayanak alan ve "kızlarının "ziyan" olmaması" gibi meşru ve rasyonel bir gerekçeyle ilişkilendirilen evlendirmenin, kızları için "kurtarıcı" ve "koruyucu" etkili bir çözüm olarak düşünülmeye devam ettirilmesine neden olmaktadır.

4.5.Eğitime Yüklenen Anlam

Eğitim bireysel varoluş kadar, yaşam güzergâhı içinde bireysel değişimin de önemli bir yüzünü oluşturur.

> "Romanlar örneğinde, dalmış oldukları yoksunluk ve sorun denizi içindekiler için, muhtemel okul hayatı başarısızlıkları karşısında fatura çıkarmaya hazır sosyo-kültürel iklim ya da eğitim basamaklarını başarıyla tamamlayan "mucize çocuklar" miti üzerinden cevap yetiştirmeyle yetinen eğitim eko-sistemi teneffüs edilmesi olası bir atmosferi betimler. Romanlardan oluşan homojen okul modeli yaftalama kadar önemli bir başka sonuç ortaya koyar: Mahalle ve okul bütünlüğü. Mahallenin çocukları okulda toplanmıştır. Mahallenin (mahalleler kümesinin) benzer çaresizlik, yoksunluk, isteksizlik, umutsuzluk, motivasyonsuzluk vb. özelliği taşıyan çocuklarını gönderdiği okuldaki çocuklar mahalle arkadaşlarıdır. Başka bir açıdan burada "okul arkadaşlığı" adeta mahalle arkadaşlığıyla özdeştir. Mahalle, yani gündelik hayat ile okul arasına çekilen çizgi yoktur." (Şen ve Alican Şen, 2019)

Romanlar, eğitim konusunda yoksunluk, istikrarsızlık ve olumsuzluk sıfatlarının çok sık kullanılarak değerlendirme yapıldığı grup olma özelliğine sahiptir. Başta üst eğitim kurumlarına devam etmedeki düşük oranlar, eğitimde devamsızlık veya "okul terk" oranlarındaki yükseklik olmak üzere pek çok alt sorun alanı Romanların düşük ebeveyn eğitim düzeyi ile birlikte sahip oldukları kültürel sermayenin sınırlılıklarını ortaya koymaktadır. Yaşam dünyasının gerçekliği ve acımasızlığı içinde Roman gruplarda eğitimin halen merkezi ve önemli bir yer edinememesi eğitim yoluyla sağlanabilecek olası amaçlar ve iyileştirmelerin de önünde bariyer olmaya devam etmektedir. Roman gruplar arasında eğitimin ekonomik-toplumsal bir koz olarak kullanılamamasının eksikliği eğitime mesafeli bakışın adeta toplumsal bir norm olarak kalıcılaşmasına (yaygınlığına) yol açarken "eğitimli" olmanın idealizasyonu ve önem atfedilmesi düzeyinde değer hükmünün zayıflığı göze çarpmaktadır. Son yıllarda aileler çocuklarının eğitim sürecine dahil olmasını isteseler de (görüşme yapılan kadınların anlatılarında) çevresel faktörlerin hala önemini koruduğu, çocukların eğitime devam etmek yerine küçük yaşta evliliği tercih etme eğilimlerinin yüksek olduğu ortaya çıkmıştır. Aile-ebeveyn tutumu ya da yakın sosyal çevre dışında kendi istekleriyle okula devam etmeyen kadınlar da vardır. Bunun nedenleri olarak da yoksulluk, eğitime yüklenen negatif algı, okul çevresi ve erken yaşta cinselliği keşfedip evlenme isteği öne çıkmaktadır. Görüşme yapılan kadınların eğitim durumlarına baktığımızda okulu bırakma oranlarının oldukça yüksek olduğu, bunlar arasında kendi istekleri ile okuldan ayrılanların bulunduğu gözlenmiştir. Bu durumu 20 yaşındaki M.K şu şekilde ifade etmiştir;

"…Okula 7'ye kadar gittim. Ben kendim okula devam etmek istemedim, okumak istemedim anlıycan. Aileme okumak istediğimi söylesem okuturlardı..."

Benzer biçimde okul ortamındaki arkadaş gruplarının kötü alışkanlıkları ve okul süresinin uzun olması gibi nedenler de etkili olmaktadır. Bunun yansıdığı örneklerden birinde, okulu kendi isteğiyle bırakan 21 yaşındaki Y.M okumamasının nedenini şu şekilde anlatmıştır;

"Ben orta okula kadar okudum, sonra da okumayı istemedim. Benim zamanımda lisede çok psikopat kızlar vardı. Kendini kesenler, sigara içenler vardı. Yani pis huyları vardı. Ben de korktum onlara alışıcam diye. Ondan gitmek istemedim. Aslında okuyup hemşire olmak istedim...Romanlar genelde okumayı kendileri istemiyolar. Aslında biraz da uzun olduğu için de istemiyolar..."

TEMA	İFADELER
Yoksulluğun Faturası: Eğitimden Dışlanma	"…Hiç okula gitmedim annemiz babamız yollamadılar…" (E.Z.) "…Hiç okumadım yavrum o zamanlar annelerimiz fakirmiş durumları yokmuş okutmadılar bizi…" (K.D.) "…Ah okumak isterdim, ah şimdiki aklım olsaydı... Ama biz çok fakirlikte yetiştik... Öksüzlükte yetiştik biz biliyo musun? Kardeşlerim de İç okumadı onlarda, okumadı…" (T.R.)
Var Ama Yoklar	"…Okumadım hiç. O zamanlar annemle babam nikahlı değildi. Göndermediler. 8 Kardeşimden de bi kardeşim okudu…" (D.N.) "…Hiç okumadım. Nikahlı değillerdi annemler gidemedim okula. 5'e kadar okudu kardeşlerim sonra gitmediler okula. Evlendiler…" (S.M.)
Kızlar Okumaz Evlenir	"…Ben 4'e kadar okudum, kimse engellemedi evlendim ben istemedim okumayı. 4 kardeşim var onlar da okumadı. Zaten bizim mahallede kızlar fazla okumuyor en fazla 4'e 5'e kadar okuyor..." (D.N.) "…4'e kadar okudum. İstemedim okumayı. Evlendim ben. Kardeşlerim de okumadı onlar da evlendi…Şimdi de kızlar okumuyo be ablam. Mahallede okuyan kız en fazla 4-5…" (Z.R.)

Romanlar arasında 13-15 yaş arasında yaşanan evlilikler yeni sorunları tetikleyebilmektedir. İstenmeyen ergen gebelikleri ya da hamilelik sonucu evlenmek zorunda kalınması resmi nüfus kayıtları olmayan çocuklar sorununu beraberinde getirmektedir. Yaşları tuttuğunda hemen resmi nikâh yapıp çocukları için nüfus cüzdanı çıkartmadıkları durumlarda da çocukların eğitim sürecinin dışında kaldığı ya da çok geç okula kayıt yaptırdıkları örneklere rastlanmaktadır. Özellikle okul çağı yaşından sonra kayıt yaptıranlar okula adaptasyon ve diğer çocuklarla uyum sağlama konusunda sıkıntı yaşamakta, bu durum da çocukların okula gitme konusunda isteksiz davranmalarına yol açmaktadır. Roman gruplarda sıklıkla görüldüğü üzere çalışacak yaşa gelir gelmez -çoğunlukla 10-12'li yaşlar- ya da ilkokul diplomalarının alınmasının hemen sonrasında büyüklerinin izlerini takip ederek eğitim kariyerinin erkenden sonlandırılması bir başka yaygın duruma işaret eder. Gelir getirici işler ile sıkıcı hal alacak kadar boş geçen günlerin mahalle ortamının gündelik yaşamı arasında salınan ritmi okul sonrasına dair genel tabloyu ortaya koyar (Şen, Alican Şen, 2019). Böylece toplumsal sınıf gerçekliğini bir yansıması olarak Bourdieu ve Passeron'un

(2015b) işaret ettiği gibi farklı toplumsal katmanların eğitim sisteminde eşitsiz biçimde temsil edilmelerinde okul sistemi "eşitsizliğin yeniden üretimi"nde önemli role sahip olmaya devam etmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Araştırma ışığında Romanların aile yapıları, mahalle kültürleri ve gündelik yaşam pratikleri, kültür deneyimleri gibi faktörlerin nesiller arasılığın da etkisiyle erken yaşta evlenmeyi artırıcı etkisi tespit edilmiştir. İç evlenmeler, erken yaşta evlilik veya kaçarak evlenme gibi standartlar zamanla gelenek ve yaşam biçimi üzerinden stereotipleştirilmekte ve grup karakteristiğine dönüşmektedir. Romanlar arasında erken yaşta evlilikler "normal" kabul edilmekte ve kültürel olarak sürdürülmektedir. Bu tür evliliklerin kültürel olarak hak ihlali veya suç olarak görülmemesi toplumsal yeniden üretim yoluyla devamlılığı sağlamaktadır. Romanların genel kabul gören kültüre dahil olma ya da topluma dâhil edilme süreçleri açısından güçlü 'marjinal' kalma eğilimleri ve buna bağlı kendi otantik kültürlerini koruma yönündeki kolektif tutumları söz konusudur.

Erken yaşta evliliklerin Romanlar arasında bu kadar yaygın olmasının nedeni eğitim, yoksulluk, rol model alma, normal karşılanan bir olgu olmasının yanında aile içi ilişki sistemlerinin sağlıklı olmamasından da kaynaklanmaktadır. Erken yaşlarda çocuk sahibi olma, içe kapalı cemaat yapısı ve toplumsal entegrasyon eksikliği, rol model eksikliği gibi etno-kültürel özelliklerin Roman kültüründe erken yaşta evlilik pratiklerini üreten etkisinin olduğuna ulaşılmıştır. Bu çerçevede sürdürülebilir kalkınma açısından, toplumu oluşturan azınlık grupların gündelik pratiklerinin mekân, kültür, aile ve devlet ekseninde sorgulanması gerekliliği ortaya koyulmuştur. Roman kadınların hem etnik kökenleri hem de cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa maruz kaldıkları, bunun da kesişimsellik bağlamında çifte dezavantaja neden olduğu ortaya çıkmıştır. Çocuk yaşta evlilikler kız çocuklarının çocukluklarını ellerinden almakta ve refahlarını tehdit etmektedir. On sekiz yaşından önce evlenen kız çocuklarının aile içi şiddete maruz kalma olasılığı daha yüksektir ve okula devam etme olasılıkları daha düşüktür (URL-5).

Erken yaşta evlenmiş ve anne olmuş Roman kadınları eğitim sürecine ya hiç dahil olmamışlar ya da eğitim sürecini bırakma durumunda kalmışlardır. Ailenin ekonomik durumunun iyi olmaması, küçük yaşta evlenmek veya çalışmak zorunda kalmaları/istemeleri, çevrede okuyan sayısının az olması ve rol model olacak kişilerin bulunmaması gibi nedenlerle okuyamamış ya da okula devam edememişlerdir. Eğitimin Roman grupları da içine alacak şekilde alt sınıf yoksul topluluklar için "sınıf atlama" konusunda en değerli ve biricik koz olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bourdieu'nun da işaret ettiği gibi eğitim yalnızca mevcut imkânlara erişememe, toplumsal dışlanma, yoksulluk, düşük yaşam standardı vb. açısından kritik rol oynamaz; aynı zamanda eğitim yoluyla/aracılığıyla eşitsizliklerin "yeniden üretilmesi"ne neden olarak

gelecek ve fırsatlar üzerinde tahakküm kurar. Çıktılarının değeri açısından bakıldığında eğitim temel önemde bir kurum olmanın yanında okul yaşamı, tedrisat ve terbiye, mücadele ve yaşama hazırlanma, öğretmen-yönetici ve (okul) arkadaş ilişkileri, sosyalleşme ve 'ötekiler'le karşılaşma boyutlarıyla da anlamlara sahip bir güzergâha karşılık gelir. Bir başka ifadeyle bir yola girme ve değer artırma sürecini içerir. Erken yaşta evlilikler yasal ve kurumsal olarak geliştirilen politikalar ile engellenmeye çalışılsa da aileye ilişkin yasal düzenlemelerdeki ataerkil değer yargıları hala varlığını sürdürmektedir. Kadın bedeni üzerindeki müdahaleci tavırlar, aile bütünlüğü ve mahremiyetine yüklenen anlamlar da erken yaşta evliliklerin sürdürülmesinde belirleyicidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akkan vd. (2011). *Sosyal dışlanmanın roman halleri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Politika Forumu.

Bourdieu, P. - Passeron, J. C. (2015a). *Varisler: Öğrenciler ve kültür*. (çev.: A. Sümer-L. Ünsaldı.), Ankara: Heretik Yayınları.

Bourdieu, P.-Passeron, J. (2015b). *Yeniden üretim: Eğitim sistemine ilişkin bir teorinin ilkeleri*. (çev.: A. Sümer vd.), Ankara: Heretik Yayınları.

Bošnjak, B. - Acton, T. (2013). Virginity and early marriage customs in relation to children's rights among chergashe Roma from Serbia and Bosnia. *The International Journal of Human Rights*, 17 (5-6), 646–667.

Chandal, A. vd. (2025). Social and economic consequences of early marriage on women's education and workforce participation. *Social, Political and Health Implications of Early Marriage,* 261-290, New York: IGIGlobal Scientific Publishing.

Creswell, J. W. (2016). *Nitel araştırma yöntemleri beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*. (çev.: Mesut Bütün- Selçuk Beşir Demir), Ankara: Siyasal Kitabevi.

Čvorović, J. (2011). Juvenile marriages, child-brides and ınfant mortality among Serbian gypsies. *Etnografski İnstitut SANU*, 2, 27-44.

Çaha, Ö. - Altınkoz, O. (2021). Roman topluluklarında evlilik pratikleri. *Yıldız Social Science Review*, 7 (1), 58–74.

Çelik, K - Tar, Y. (2016). Samsun'da evlere temizliğe giden roman kadınlar: Enformel sektörde çalışmanın yükü nelerden hafif. *19 Mayıs Üniversitesi Çalışma ve Toplum Dergisi*, 1(48), 59-86.

Freeman, M. - Veerman, P. (1992). *The ideologies of children's rights*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar*. (çev. Ş. Geniş vd.), Ankara: Heretik Yayınları.

Marsch, A. (2008). Ethnicity and ıdentite: Who are the gypsies?. *European Roma Rights Center Country Reports Series*, 17, 19-27.

Martsenyuk, T. (2015). Early marriage in roma communities in Ukraine: Cultural and socioeconomic factors. *Emecon*, 5(1), 1-22.

Merriam, S. B. (2018). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber*. (çev.: Selahattin Turan), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Oyortey, N.O. - Pobi, S. (2003). Early marriage and poverty: exploring links and key policy issues. *Gender and Development*, 11 (2), 42-51.

Sulaeman E. S. (2016). *Model dan teori peri- laku kesehatan, konsep dan aplikasi*. Surakarta: UNS Press.

Şen, B.- Alican Şen, A. (2019). *Türkiye'de roman kadın istihdamı zorluklar, dirençler, destekler*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Taylan, H. H. (2024). Sakarya roman ailelerinde erken evlilik araştırması. *International Journal of Social Science*, 52, 221-228.

Yaşar, E. - Şaşman Kaylı, D. (2021). Roman kültüründe evlilik olgusu üzerine nitel bir çalışma. *Sosyoloji Dergisi*, 41 (42), 25-51.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*, 6. Baskı, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Wacquant, L. (2012). *Kent paryaları: İleri marjinalliğin karşılaştırmalı sosyolojisi*. (çev.: M. Doğan), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Wijayati, N. et al. (2017). Socioeconomic and cultural determinants of early marriage in ngawi, east java: application of precede-proceed model. *Journal of Health Promotion and Behaviour*, 2(4), 302-312.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Nicolae, V. (2003). A problem brewing: Media coverage of Roma in Romania. Media Diversity Institute, https://www.media-diversity.org/ (Erişim: 11 Nisan 2025)

URL-2: Oprea, A. (2005). Child marriage a cultural problem, educational access a race ıssue? Deconstructing uni-dimensional understanding of romani oppression. www.errc.org/article/child-marriage-a-cultural-problem-educational-access-a-race-issue-deconstructing-uni-dimensional-understanding-of-romani-oppression/2295. (Erişim: 10 Nisan 2023)

URL-3: Plan International (2020). Child, early and forced marriage and unions. https://plan-international.org/publications/global-policy-child-early-and-forced-marriages-and-unions/, (Erişim: 10 Mart 2023)

URL-4: UNFPA (2018). Depicting life for roma girls on stage to combat early marriage in bosnia and herzegovina. News, 30 March 2018, https://eeca.unfpa.org/en/news/depicting-life-roma-girls-stage-combat-early-marriage-bosnia-and-herzegovina (Erişim: 07 Mayıs 2025)

URL-5: UNICEF (2023). https://www.unicef.org/protection/child-marriage (Erişim: 20 Şubat 2025)

URL-6: United Nations (2024). World population prospects 2024: Summary of results. New York: United Nations. https://population.un.org/wpp/assets/Files/WPP2024_Summary-of-Results.pdf (Erişim: 10 Şubat 2025)

Extended Summary

This study analyzes how early marriage is legitimized through everyday life practices in Roman communities, within the context of spatial and cultural codes. Also known as child or forced marriage, early marriage is a significant global issue affecting millions of children. It represents one of the most pressing social challenges in terms of securing the rights and futures of children. Typically driven by cultural, religious, and economic factors, early marriage limits young girls' educational opportunities, leading to lower levels of education and limited access to formal employment. These poor socio-economic outcomes perpetuate the cycle of poverty and reinforce gender inequality, trapping women in economic dependency and social marginalization. Early marriages, sustained through cultural practices, exhibit an intergenerational pattern. A prominent example of this can be observed in Roman culture. Early marriages should not be regarded as a tradition or customary behavior of Roman groups, but rather as a violation of Roman girls' human rights. Early marriage also constitutes a form of violence and discrimination and represents a failure to fulfill international obligations regarding the realization of children's rights.

The primary aim of this study is to analyze the multidimensional and multilayered structure of early marriage in Roman communities, which is accepted and "normalized" as a "cultural norm," although it is connected to factors such as income, education, housing, and social exclusion. This study employs a qualitative research method to explore the reasons behind early marriages and the cultural background of the practice from the perspective of Roman women who experienced it. The study sample consists of the Yayla-Doğu neighborhoods in the city center of Kırklareli and the Kuştepe neighborhood in the Lüleburgaz district, Turgutreis and Barış neighborhoods in Mersin city center were accepted as samples. where Roman populations are concentrated. In-depth interviews were conducted with 23 Roman women who married at an early age. The data obtained were analyzed through thematic analysis, based on themes derived from the qualitative interviews.

Findings indicate that family structures, neighborhood cultures, everyday practices, and the intergenerational transmission of cultural experiences in Roman communities are among the key factors driving early marriage. Roman women who married and became mothers at an early age either never attended school or were forced to drop out. Early marriage is perceived as "normal" and is culturally perpetuated within Roman communities. Despite the widespread nature of early marriage, there is a strong tendency among Roman families to officially register marriages once the legal age is reached, primarily due to fear of legal sanctions. In conclusion, the widespread occurrence of early marriage among Roman groups is attributed not only to education deficits, poverty, and role model influence but also to the normalization of the practice and unhealthy intra-family relationship systems. Early childbearing, the closed community structure, lack of social integration, and lack of role models have all contributed to the reproduction of early marriage practices in Roman culture.

"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*: Tarsus Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu, Karar Tarihi: 18.07.2025, Karar Sayısı: 2024/81. / Tarsus University Social and Humanities Research Ethics Committee, Decision Date: July 18, 2025, Decision Number: 2024/81.

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./*There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*
Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.07.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 20.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1732272
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1658-1670.

Araştırma Makalesi
Research Article

J. M. SYNGE'İN *DENİZE GİDEN ATLILAR* OYUNUNDA İKİLİ KARŞITLIKLAR VE İNSANMERKEZCİLİK

◆

BINARY OPPOSITIONS AND ANTHROPOCENTRISM IN J.M. SYNGE'S RIDERS TO THE SEA

Sevcan IŞIK*

ÖZ: Bu çalışma, J.M. Synge'in Denize Giden Atlılar adlı oyununda yer alan insan/doğa karşıtlığını ve bu karşıtlığın insanmerkezci bakış açısıyla nasıl pekiştirildiğini incelemektedir. Synge'in Aran Adaları'ndaki gözlemleriyle şekillenen oyun, denizi hem geçim kaynağı hem de tehdit olarak görür. Oyun kişileri denizi, doğayı ve hayvanları, yalnızca insan yararına hizmet ettiği ölçüde değerli bulmaktadır. Bu çalışma, ekoeleştiri kuramı çerçevesinde, doğanın bağımsız bir özne olarak algılanması gerektiğini savunur. Ayrıca Batı metafiziğinden gelen ikili karşıtlık sisteminin, doğayı pasif ve hükmedilmesi gereken bir alan olarak sunmasının, modern çevre sorunlarının temelinde yattığı tartışılır. Sonuç olarak, Synge'in oyununun insanmerkezci söylemden beslendiği ve doğanın acımasızlığını yüceltirken insanın doğaya yönelik sorumluluğunu görünmez kıldığı vurgulanmaktadır. Bir başka ifadeyle, eserde sadece insanların çektiği acılar ve maruz kaldıkları zorluklar ön plana çıkarılmaktadır. Ancak bu acı olayların arkasında insanların kendi tercihleri ve aldıkları kararlar yer almatadır.Ayrıca çalışma, yalnızca insan hayatlarınınkaybına odaklamantadır. Zor hava koşulları altında ölen atların yaşadığı sıkıntılar ve doğaya verilen zarar ihmal edilmektedir. Bu durum, insan dışındaki canlıların yaşam hakkını göz ardı eden bir perspektifi yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, İnsanmerkezcilik, Doğa, Synge, Aran Adaları

Abstract: *This study examines the human/nature dichotomy and how this duality is reinforced through an anthropocentric perspective in J.M. Synge's play Riders to the Sea. Shaped by Synge's observations on the Aran Islands, the play portrays the sea as both a source of livelihood and a threat. Characters value nature and animals only in relation to their utility to humans. Adopting an ecocritical perspective, this study argues for recognizing nature as an active subject. It also addresses how the binary opposition system rooted in Western metaphysics portrays nature as passive and subordinate, contributing to modern ecological crises. In conclusion, Synge's play is shown to be driven by anthropocentric discourse, foregrounding nature's cruelty while concealing human responsibility toward it. The work only highlights the suffering and hardships suffered by humans. However, behind these tragic events lie people's own choices and decisions. Furthermore, the work focuses solely on the loss of human lives. The suffering experienced by horses dying in harsh weather conditions and the damage done to nature are neglected. This reflects a perspective that disregards the right to life of non-human creatures.*

Keywords: *Ecocriticism, Anthropocentrism, Nature, Synge, Aran Islands*

* Dr. Öğ. Üyesi-İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Malatya-sevcanakcag@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-4696-330X)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

1871 yılının Nisan ayında Dublin'de Anglo-İrlandalı Protestan bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelen Edmund John Millington Synge, vaftiz sırasında verilen "Edmund" ismini reddetmiş ve kendisini J.M. Synge olarak adlandırmayı tercih etmiştir (McCormack, 2000: 48). Synge'in babası John Hatch Synge, onun doğumundan yalnızca bir yıl sonra çiçek hastalığı nedeniyle hayatını kaybetmiş; bu kayıpla birlikte Synge, dört kardeşiyle birlikte anneleri Kathleen Traill tarafından yetiştirilmiştir. Traill, hem dindarlığı hem de sosyal sınıf ayrımına olan bağlılığıyla bilinen otoriter bir figürdü (Gerstenberger, 1990: 3). Ancak annesinin bu katı dini anlayışına rağmen, Synge genç yaşlardan itibaren müzik, felsefe ve dil gibi alanlarda özgür düşünceyi benimseyerek ailesinin tutucu inanç yapısından uzaklaşmıştır (Skelton, 1991: 210). On altı yaşına geldiğinde Charles Darwin'in fikirlerinden etkilenerek Hıristiyanlık inancını sorgulamaya başlamış; bu sorgulamanın sonucunda agnostik düşünceye yönelerek Hıristiyanlığı reddetmiştir (Benson, 1982. 3). Bu karar, ailesiyle olan ilişkilerinde gerginlik yaratmış ve kendisini yalnız hissetmesine neden olmuştur; nihayetinde Synge, bu baskılardan uzaklaşmak için İrlanda'dan ayrılmayı seçmiştir. Önceki yaşamında dini merkezine alan Synge, bu boşluğu zamanla İrlanda kültürüyle doldurmuştur. Nitekim *The Aran Islands* adlı eserinde belirttiği üzere, kendisini artık bir Hıristiyan olarak değil, İrlanda'ya adanmış biri olarak tanımlamaktadır (Synge, 1992: xviii).

Synge'in akademik serüveni Dublin'de başlasa da, müzik kariyeri hedefiyle Almanya'ya gitmiş ancak burada beklediğini bulamayınca rotasını Paris'e çevirerek Fransız edebiyatı alanında çalışmalara yönelmiştir. 1896 yılında Paris'te William Butler Yeats ile tanışması, Synge'in entelektüel yaşamında dönüm noktası olmuştur. Yeats, Synge'in edebi yönelimlerinin yanlış yolda olduğunu ve onu çağdaş şiirin yapay tekrarlarına mahkûm edebilecek bir çevrede bulunduğunu düşünmekteydi (aktaran Morgan, 2000: 158). Aynı yaz, Yeats Aran Adaları'nı ziyaret etmiş ve burayla ilgili *The Speckled Bird* [Benekli Kuş] adlı bir roman kaleme almaya niyetlenmişse de bu projeyi tamamlayamamıştır. Synge'in İrlanda diline aşina olduğunu öğrenen Yeats, ona Paris'te kalarak Racine ya da Arthur Symons gibi isimlerden ilham almaktansa kendi kültürel mirasına yönelmesini tavsiye etmiş; bu bağlamda Aran Adaları'na gitmesini önermiştir (akt. Gerstenberger, 1990: 1). Dolayısıyla Synge'in İrlanda'yı tanıması ve sevmeye başlamasında Yeats ile Paris'te kurduğu arkadaşlığın belirleyici bir etkisi olduğu söylenebilir.

Synge, Yeats'in yönlendirmesiyle Aran Adaları'na giderek adalılarla birlikte yaşamış, onların dilini öğrenmiş, sanatsal yeteneklerini geliştirmiş ve gözlemlerini not alarak üretkenliğini pekiştirmiştir. Edindiği bu izlenimler, *Denize Giden Atlılar* başta olmak üzere, oyunlarında sade ve kırsal bir hayat süren insanların yaşam tarzını ve kültürünü aktarmasına olanak tanımıştır.

Bu bağlamda, Synge Aran Adaları'nda hem kendi benliğini hem de sanayi öncesi hayatı ifade etmenin bir yolunu bulmuştur. Gerstenberger'in ifadesiyle, Synge "unutulmuş insan toplulukları içinde kendi acısına bir yansıma bulmuştur" (Gerstenberger, 1990: 2). Bununla birlikte, bu yansımada sadece bireysel kimliğini değil, Murray'in de belirttiği gibi, aynı zamanda halkının ruhsal derinliklerini de görmüştür: "Aran Adaları, Synge'in hem kişisel hem de ulusal ruhunun iki yönlü aynası olmuştur" (Murray, 1997: 65). Aran Adaları'nın toplumsal gerçekliği, Synge'in edebi gelişiminde belirleyici ve yön verici bir etki yaratmıştır.

J. M. Synge'in *Denize Giden Atlılar* adlı eseri, 25 Şubat 1904'te İrlanda Ulusal Tiyatro Topluluğu tarafından sahneye konmuş ve kısa sürede evrensel düzeyde tanınan modern tiyatro klasiklerinden biri olmuştur (Morgan, 2000: 159). Eser, trajik yapısına rağmen kısa süresi ve duygusal yoğunluğuyla Synge'in diğer oyunları arasında özel bir yere sahip olmuş ve onun en saygın tiyatro eseri olarak değerlendirilmiştir (Morgan, 2000: 159). Yaşamı boyunca İrlanda kültürüne derin bir ilgi duyan Synge, Aran Adaları'nda geçirdiği süre boyunca bu yöredeki halkın yaşam biçiminden büyük ölçüde etkilenmiştir. Gregory Castle bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır: "Synge, Aran Adalılarını, modern Avrupa ile bağlarını koparmış, doğaları gereği asil, ancak vahşi ve ilkel bir halk olarak görüyordu" (Castle, 2001: 101). Synge'in bu adalara olan ilgisi zamanla bir bağlılığa dönüşmüş ve yaşadığı deneyimleri yazıya aktarma arzusu doğmuştur. Bu arzu, *Denize Giden Atlılar* oyununun doğmasına yol açmıştır. Oyun, Inishmaan adasında yaşayan genç bir adamın denizde boğulması olayını merkeze alır. Synge, tanıklık ettiği bu olayı şu sözlerle anlatır: "Atlar gelirken yaşlı kadın, boğulan oğlunun o atlardan birini sürdüğünü gördü. Gördüklerini kimseye anlatmadı; adam önce kendi atını, ardından o atı yakaladı, sonra dışarı çıkıp denize açıldı ve boğuldu" (Synge, 2018: 116). Bu sahne, oyunun tematik yapısını belirleyen merkezî bir olay hâline gelmiştir.

Synge, edebi etkilenimleri arasında Pierre Loti'nin Breton balıkçıları üzerine yazdığı eserlerden de yoğun biçimde ilham almıştır. Loti'yi "döneminin en büyük nesir yazarı" olarak nitelendiren Synge, Loti'nin Breton balıkçılar için yaptığını Batı İrlanda'nın köylü halkı için yapmayı hedeflediğini sıkça ifade etmiştir (Spehn, 1945: 20). İki yazarın yapıtları arasında dikkat çeken benzerliklerden biri, her iki hikâyede de oğullarını kaybeden yaşlı kadın figürlerine yer verilmesidir. Spehn'e göre, her iki eser de doğaya karşı verilen umutsuz ve nafile bir direnişi merkeze alır (1945: 35). Bu görüşte, denizin, ilkel halklara karşı koyan bir düşman güç olarak sunulduğu izlenimi vardır. Eleştirmenlerin bir kısmı da Spehn'in yorumuna paralel değerlendirmelerde bulunmuştur. Rene Agostini, Aran kültürünün rüzgâr, dalga, zorlu hava koşulları ve çetin yaşam koşullarıyla iç içe olduğunu vurgular (Agostini, 1996: 57). Benzer biçimde, Kennedy'ye göre Synge'in doğayı kullanma biçimi

ne romantik, ne pastoral ne de yüce bir nitelik taşır; daha ziyade, İrlanda'ya özgü bir mekânsal belirsizlik barındırır (Kennedy, 1973: 15). Synge'in doğa anlayışı, pasif bir fon değil, hikâyenin içinde yer alan aktif bir öge olarak karşımıza çıkar. Nitekim Fermor'un aktardığına göre Synge, doğayı bazen *The Well of the Saints* oyununda olduğu gibi sadık bir dost, bazen de *The Shadow of the Glen* ve *Riders to the Sea* eserlerinde olduğu gibi karakterlerin ruh halini etkileyen ya da kaderini şekillendiren bir aktör olarak yansıtmaktadır (Fermor, 1939: 166).

Doğa ve ona ait tüm unsurlar, insanmerkezci anlayış bağlamında değerlendirildiğinde, yalnızca insanla olan etkileşimleri çerçevesinde anlam kazanan varlıklar olarak konumlandırılmaktadır. Bu düşünce biçimi, eleştirmen Johnson'un denizin sözde 'acımasızlığını' tarif ettiği şu ifadelerde de kendini gösterir: "Trajedi farklı biçimlerde kendini gösterir çünkü erkekler ailelerinin geçimini sağlamakla yükümlüdür ve bu nedenle denize bağımlıdırlar. Ancak aynı deniz, hem onların hem de geride kalan kadınların yok edicisi olabilir" (Jonson, 2007: 8). Synge ise denizle iç içe yaşayan Aran halkı hakkında şu şekilde konuşur: "Adalılar korkutucu denizle birlikte yaşarlar ve bu nedenle ölümle iç içe bir yaşam sürerler; fakat ölüm, hayatlarının doğal bir parçası hâline geldiğinden artık gizemli bir şey değildir" (akt. Berlin, 1981: 123). Buradan yola çıkarak, yazarın deniz ile adalılar arasında süregelen çatışmayı merkeze aldığı anlaşılır. Yani, deniz bu insanlar için hem yaşamlarını sürdürebildikleri bir kaynak hem de onları tehdit eden bir unsur olarak iki yönlü bir karakter taşır. Adalılar, toprağın verimsizliğinden dolayı tarım yapamadıklarını, bu yüzden geçimlerini sağlamak adına balıkçılığa, dolayısıyla denize bağımlı olduklarını belirtmektedir. Bu durumda ya balık avlamakta ya da hayvanlarını anakara pazarlarına götürmekte zorunlu kalmaktadırlar. Oyun, bu zorunluluğun yarattığı karşıtlığı dramatik biçimde yansıtarak, bir yandan çaresizliği temsil eden insan figürü ile diğer yanda doğanın 'acımasız' yüzü arasında kurulan gerilimi ön plana çıkarmaktadır.

Bu yorum biçimi, kökleri Antik Yunan felsefesine uzanan insanmerkezli düşüncenin kaçınılmaz bir sonucudur. Batı düşünce geleneğinde uzun süredir hüküm süren ikili karşıtlık yapısı, insanı merkez alan bir anlayışın oluşmasına neden olmuştur. Edebiyat ile ekolojik düşünce arasında köprü kurmayı amaçlayan ekoeleştiri kuramı, bu anlayışı sorgulamak ve dönüştürmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Ekoeleştiri terimi, ilk kez William Rueckert'ın 1978'de yayımladığı "Literature and Ecology" başlıklı makalede kullanılmıştır. 1992 yılında kurulan Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği (ASLE) ve 1993'te yayına başlayan *ISLE* dergisi ile birlikte, ekoeleştirel çalışmalar sistemli ve kurumsal bir zemine oturmuştur. Ekomerkezci yaklaşım, dünyadaki tüm canlıların birbirine bağlı olduğunu ve bu varlıklar arasında hiyerarşik bir üstünlük ilişkisinin (örneğin insan/doğa ayrımı) bulunmadığını savunur. Zira böyle bir ayrım, insan dışındaki canlıların

sömürülmesine zemin hazırlamaktadır (Hughes, 2000: 29). Bu çalışma da *Denize Giden Atlılar* oyunu aracılığıyla, insan-doğa karşıtlığının aslında kurmaca bir ayrım olduğunu ve ekoeleştirel yaklaşımla bu ikiliğin yeniden sorgulanabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Ekoeleştirinin temel varsayımı, yalnızca insan ile doğa arasında değil, tüm canlı varlıklar arasında var olan hiyerarşilerin, doğaya ve insan dışı varlıklara yönelik sömürü ilişkilerini doğurduğu yönündedir. Bu yaklaşımın temelleri, Batı felsefesinin kurucu isimlerinden Eflatun'un ikilikler üzerine kurulu düşüncesine kadar izlenebilir. Eflatun'un sisteminde, bir tarafta idealar dünyası, diğer tarafta onların maddi yansımaları bulunur ve bu iki evren arasında belirgin bir hiyerarşi vardır. Böylece, maddi dünya aşağı görülürken idealar alemi üstün tutulur. Bu anlayış, Batı metafiziğinde aklın yüceltilmesini beraberinde getirmiş ve insanın, doğayı temsil eden maddi dünyadan üstün olduğu savına zemin hazırlamıştır. Bu bakış açısına göre, insan doğanın efendisi olarak kabul edilir ve doğa, insanın ihtiyaç ve çıkarlarına göre şekillendirilebilir. Bu tür bir yaklaşım, Synge'in oyununda da açıkça görülmektedir. Örneğin, denizin dalgaları nedeniyle balıkçılık ya da hayvancılıkla uğraşan adalıların zarar görmesi, denizin düşmanlaştırılmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu bağlamda deniz, erkeklerin ölümüne neden olan bir tehdit olarak resmedilmektedir. Benzer şekilde, Maurya'nın atlarla ilgili sözleri bu anlayışı destekler niteliktedir. Oğlunun fuara gitmesi üzerine, "Yüz atınız da olsa, eğer bir oğlunuz kaldıysa, onların hiçbir değeri yoktur" diyerek, insanın hayvanlardan üstün olduğu fikrini dile getirmektedir (Synge, 2018: 23). Bu söylem, doğanın bir parçası olan hayvanların bile insan karşısında değersizleştirildiği insanmerkezli bakış açısının tipik bir örneğidir.

İnsanmerkezci söylemin güçlenmesinde tarihsel olarak etkili olan bir diğer unsur da çok tanrılı pagan inanç sisteminden tek tanrılı Hristiyanlığa geçiş sürecidir. Hristiyanlık, Eski Ahit'te anlatılan yaratılış mitine dayanarak, Tanrı'nın evreni ve diğer tüm varlıkları yarattıktan sonra insanı kendi suretinde biçimlendirdiğini savunur (Gen. 1.27). Bu anlayış, insan ile insan dışı canlılar arasında doğal bir hiyerarşinin oluşmasına neden olmuştur. Sonuç olarak insan, ilahi bir özle donatılmış bir varlık olarak doğa karşısında ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleştirilmiştir. Bu ayrıcalık, doğayı ruhsuz bir nesneye dönüştürmüş ve onun üzerinde tasarruf hakkını meşrulaştırmıştır (White, 1967: 6). Ancak dinin etkisinin azalmaya başladığı Rönesans döneminde bu ikili yapı çözülmemiş, aksine hümanizm ve akılcılık gibi fikir hareketleriyle daha da pekişmiştir. Hümanist felsefe, insanı düşünsel kapasitesi üzerinden tanımlayarak onu doğadan koparmış, böylece doğanın sömürülmesini meşru bir zemine oturtmuştur. Bu noktada insan-doğa ikiliği, akıl-beden karşıtlığına dönüşmüş ve akıl, varoluşun merkezi hâline getirilmiştir. Bu durumun klasik örneği Descartes'in *Discourse on Method and Meditations* adlı eserinde dile getirdiği "Düşünüyorum, öyleyse varım"

ifadesidir (Descartes, 2003: 23). Descartes, varlığını yalnızca düşünme yetisine dayandırarak, düşünmeyen ya da rasyonelliğin dışında kalan varlıkların değerini göz ardı etmiştir. Hatta, "Ben, varım, bu kesin. Ama ne zaman? Yalnızca düşündüğüm sürece; düşünmeyi kesersem, varoluşum da son bulur" sözleriyle düşünceyi mutlak bir varlık temeli olarak sunar (2003: 73–74). Bu bakış açısı, doğayı ve hayvanları düşünemeyen varlıklar olarak tanımlayarak onları insanın hâkimiyeti altına sokar. Benzer bir yorumu David Hawkes da *Ideology* adlı çalışmasında dile getirir: Ona göre insan, "düşünce üreten bir benlik" olarak yeniden tanımlanmış, tamamlanmış bir özne olarak merkeze alınmıştır (Hawkes, 1996: 60).

Aklın mutlaklaştırıldığı bu düşünsel ortam, 18. yüzyıldaki Aydınlanma dönemiyle birlikte zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde insan, yalnızca doğanın bir parçası değil, onun mutlak hâkimi ve yöneticisi olarak görülmüştür. Aydınlanma filozofları olan John Locke, David Hume ve Isaac Newton, insan aklının bilimsel yöntemle birleşerek evreni şekillendirme gücüne sahip olduğuna inanmışlardır. Bu anlayış, tarım temelli toplumsal yapının sanayi merkezli üretime geçmesiyle sonuçlanmıştır. Sanayileşmeyle birlikte doğa üzerindeki tahakküm de artmış ve çevresel kaynakların yoğun biçimde sömürülmesi kaçınılmaz bir hâl almıştır (Keleş ve Hamamcı, 2002: 29). Ancak bilimsel ve teknolojik gelişmelere rağmen insanlık beklenen mutluluğa erişememiş; tam aksine, ekolojik krizler, kirlenme ve sosyal bunalımlar ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar, Romantik edebiyatçılar tarafından eleştirilmiş; onlar sanayi öncesi hayata dönüş çağrısıyla doğamerkezci bir duyarlılık geliştirmiştir. Bununla birlikte, Batı düşüncesinin temelini oluşturan ikili karşıtlık yapısı, 19. yüzyılın sonlarına doğru Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Sigmund Freud ve Ferdinand de Saussure gibi düşünürlerin fikirleriyle ciddi bir şekilde sarsılmıştır. 1960'larda ortaya çıkan postyapısalcı kuramlar, insanı ve aklı merkeze koyan hümanist felsefeyi reddetmiş ve bu yapının tarihsel bir kurgu olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda, postyapısalcılığın etkisi altındaki ekoeleştirel kuramcılar da insan-doğa hiyerarşisini sorgulamaya başlamışlardır. Jacques Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımı bu tartışmalarda kilit rol oynar. Derrida, ikili karşıtlıkların ve Batı metafiziğinde merkeze yerleştirilen aşkın anlamların birer kurmaca olduğunu savunur. Ona göre, akılmerkezci sistem, iki karşıt kavramdan birine sürekli üstünlük tanıyan baskıcı bir hiyerarşi üretir (Derrida, 1988: 41). Bu hiyerarşiyi bozmak, aynı zamanda insanın doğa üzerindeki egemenliğini ve aklın mutlaklığını da sorgulamaya açmak anlamına gelir. Ekoeleştiri ise bu eleştirel zeminde insanmerkezci anlayışı terk ederek, insanla diğer tüm canlılar arasında karşılıklı bağımlılığa dayalı eşitlikçi bir ilişki önermektedir.

Denize Giden Atlılar Oyununda İkili Karşıtlıklar ve İnsanmerkezcilik

Söz konusu oyunun konusunun tamamen ikili karşıtlıklar üzerine dayandırılarak insanmerkezci bakış açısının güçlendirilmesi oyunun ilk sayfalarında Cathleen ve Nora arasında geçen konuşmada açıkça görülmektedir:

> CATHLEEN: Beyaz kayaların yanındaki deniz kötü mü, Nora?
>
> NORA: Orta derecede kötü, Tanrı yardımcımız olsun. Batı'da büyük bir uğultu var ve gelgit rüzgara döndüğünde daha da kötüleşecek. (Synge, 2018: 3).

Synge'in İngilizce olarak kaleme aldığı *Denize Giden Atlılar* oyununda, deniz betimlenirken "bad" yani "kötü" sıfatının kullanılması dikkat çekicidir. Ancak ekoeleştirel bir perspektiften bakıldığında, denizin dalgalı hâli onun özünde taşıdığı doğal bir özelliktir; bu, denizin doğasına içkin bir eylemliliktir. Ne var ki, insanmerkezci bir bakış açısıyla bu doğal durum, insan faaliyetleri açısından olumsuz bir hâl olarak değerlendirilir. Çünkü denizin dalgalı oluşu, balık avlamayı veya açık denize çıkmayı zorlaştırmakta, hatta bazen imkânsız hâle getirmektedir. Oysa bu durum, doğanın bilinçli bir karşı duruşu değil, sadece kendi varoluşsal ritminin bir sonucudur. Bu noktada unutulmaması gereken, geçim sıkıntısının doğadan değil, insanın kendi yaşam düzeninden kaynaklandığıdır. İnsan, ekolojik sistemde kendini merkezde gördüğü için, doğadaki her unsuru kendi ihtiyaçlarına hizmet edip etmemesi üzerinden değerlendirme eğilimindedir. Bu çerçevede, doğrudan insanın çıkarına hizmet etmeyen bir deniz, "kötü" sıfatıyla nitelendirilmekte ve bu tanım doğanın nesnel gerçekliğinden çok insanın öznel yargılarını yansıtmaktadır.

Adalılar yalnızca denizi değil, doğadaki tüm olayları ve hayvanları da kendi yaşam pratiklerine göre iyi ya da kötü şeklinde sınıflandırmaktadır. Bu anlayış, Maurya'nın oğlu Bartley'i denize gitmemesi konusunda ikna etmeye çalıştığı sahnede açıkça kendini gösterir: "İster yüz atınız ister bin atınız olsun. Eğer tek bir yaşayan oğlun kaldıysa bu oğlan karşısında bin atın ne değeri vardır ki?" (Synge, 2018: 7). İnsanmerkezli bakışla yaklaşıldığında bu sözler duygusal ve anlaşılır görülebilir; çünkü burada insan, düşünme ve duygulanım gibi yetilere sahip bir varlık olarak hayvandan üstün tutulmaktadır. Fleming'in de belirttiği üzere, "bir insan, özellikle de tek bir erkek evlat, atlardan daha kıymetlidir" (Fleming, 1995: 45). Bu söylem, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü meşru kılan düşünce sisteminin bir yansımasıdır. Ancak ikiliklere dayalı bu yapının ekoeleştirel kuramlar doğrultusunda sorgulanması, insan ile doğa arasındaki hiyerarşik ilişkinin geçersizliğini ortaya koymuştur. Günümüzde ekoeleştirmenler, doğadaki tüm canlıların

birbirleriyle karşılıklı bir etkileşim içinde bulunduğunu ve bu etkileşimin üstünlük ilişkisine değil, dayanışmaya dayandığını savunmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Maurya'nın bir oğul ile bin at arasında yaptığı kıyas, oldukça eksik ve yanlı bir bakış açısını yansıtmaktadır. Çünkü hayvanlar da doğanın öznesi olarak kendilerine ait içsel bir değere sahiptirler ve bu değerin herhangi bir varlıkla kıyaslanarak ölçülmesi, doğa anlayışını zedeleyen insanmerkezci bir yaklaşımı temsil eder.

Maurya'nın tüm uyarılarına rağmen Bartley denize açılmaya kararlıdır; zira oyunda sıkça vurgulandığı üzere, adalıların temel sorunu geçim sıkıntısıdır. Ataerkil yapının hâkim olduğu ada toplumunda ekonomik sorumluluk erkeklerin omuzlarındadır. Bu nedenle Bartley'nin atları satmak amacıyla fuara gitmesi, ailesinin geçimini sağlamakla yükümlü bir erkek evlat olarak yerine getirmesi gereken bir görevdir. Annesinin rüzgârın tehlikelerine ilişkin uyarılarına rağmen Bartley, "Şimdi hemen gitmeliyim. Bu bot iki hafta veya daha uzun bir süreliğine gidiyor ve fuarın atlar için iyi bir fuar olacağını duydum" diyerek, denize açılma kararında ısrar eder (Synge, 2018: 15). Maurya'nın "rüzgâr doğudan ve batıdan yükseliyor" şeklindeki ikazlarına kulak asmayan Bartley, hava şartlarının uygun olmasını beklemeyi reddeder ve bu karar, trajik biçimde onun ölümüne neden olur. Eser, insanmerkezci bir perspektiften okunduğunda, deniz Bartley'i yutan ve aileyi erkeklerinden mahrum bırakan düşmanca bir güç olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, doğa yalnızca bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda insana karşı mücadele eden tehlikeli bir unsur gibi sunulmaktadır. Bu anlayış, Maurya'nın oyundaki uzun ve duygu yüklü monoloğu aracılığıyla daha da pekiştirilmektedir:

> MAURYA (Alçak bir ses ve net bir şekilde)
>
> Bartley şimdi kaybolacak ve Eamon'u bulun ve bana beyaz tahtalardan iyi bir tabut yapmasını isteyin çünkü Bartley'den sonra yaşamayacağım. Bu evde bir kocam, kocamın babası ve altı oğlum vardı - altı güzel çocuk, her birinin dünyaya zor bir doğumla gelmesine rağmen- denizde bazıları bulundu ve bazıları bulunamadı- şimdi hiçbiri yok... Stephen ve Shawn vardı, büyük rüzgârda kayboldular ve Altın Ağızlı Gregory Körfezi'nde bulundular ve tahtalarda taşınarak getirildiler… Orada Sheamus ve babası vardı ve babasının babası ve onun da babası, hepsi karanlık bir gecede kaybolmuşlardı ve güneş doğduğunda onlardan ne bir çubuk ne de bir işaret görülmüştü. Boğulmuşlardı. Ben burada Bartley ile oturuyordum ve o iki dizimin üstünde yatan bir bebekti. Sonra iki kadın, üç kadın ve dört kadının içeri girdiğini gördüm ve onlar tek kelime etmeden haç çıkardılar. O zaman dışarı baktım ve peşlerinden gelen adamlar vardı ve kırmızı bir yelkenin yarısında bir şey tutuyorlardı ve ondan su damlıyordu - kuru bir gündü, Nora - ve kapıya iz bırakıyorlar." (Synge, 2018: 17-18)

Maurya'nın oyundaki anlatımından, hayatındaki tüm erkek bireyleri denizde kaybettiği ve bunun ona büyük bir acı verdiği açıkça anlaşılmaktadır. Ancak burada sorun, Maurya'nın yaşadığı tüm trajedilerin sorumlusu olarak denizi görmesidir. Oysa daha önce de belirtildiği gibi, adalı erkekler geçimlerini sağlamak zorunda oldukları için denize gitmek durumundadır; balıkçılık, bu topluluk için hayatta kalmanın temel yollarından biridir. Bu durumun yarattığı sömürü ilişkisi, onlar açısından öyle bir normalleşmiştir ki, aç kalmak ya da farklı bir seçenek üretmek neredeyse düşünülemez hâle gelmiştir. Ekoeleştirel bakış açısı, doğayı ve içindeki tüm canlıları özne olarak değerlendirir; bu nedenle, balıklar gibi canlıların ekonomik çıkarlar uğruna sürekli olarak tüketilmesini eleştirir. Dahası, Maurya'nın hem doğa koşullarının zorluğuna hem de geçim sorunlarına rağmen çok sayıda çocuk sahibi olması, oyundaki uzun monologu sırasında dikkat çeken bir başka noktadır. İnsan, bilinçli bir eylemle çoğalırken, bu tercihin doğurduğu sorumluluğu üstlenmek yerine, yaşanan sıkıntıların kaynağını dışsallaştırarak doğayı suçlamayı tercih etmektedir. Bu noktada, farklı yaşam seçeneklerinin varlığını yok sayarak kaderci bir bakış açısına sığınmakta ve doğayla yaşanan çatışmayı kaçınılmaz bir yazgı gibi sunmaktadır. Synge'in *The Aran Islands* adlı eserinde bu durumu yansıtan ifadeler de yer almaktadır:

> Bu ağıt yakma geleneği, seksen yıl boyunca bir kadının ölümüyle ilgili kişisel bir şikâyeti içermese de adanın her yerlisinde bir yerlerde gizlenen tüm tutkulu öfkeyi içeriyor gibi görünüyordu. Bu acı çığlığında, insanların içsel bilinçleri bir an için kendini açığa vuruyor ve acı çeken varlıkların ruh halini ortaya koyuyor gibi görünüyor. Bu insanlar, üzerlerinde rüzgârlar ve denizlerle savaşan bir evren karşısında yalnızlıklarını hissederler. Genellikle sessizdirler, ancak ölümün karşısında tüm dış görünüşte farklılık ya da sabır unutulur ve hepsinin mahkûm oldukları kaderin dehşeti karşısında acınası bir umutsuzlukla feryat ederler. (Synge, 1992: 31)

Synge'in Aran Adaları ile ilgili değerlendirmelerinde geçen "mahkûm oldukları kader" ifadesi dikkat çekicidir; zira adada yaşayan insanlar da benzer biçimde yaşam koşullarını kaçınılmaz bir yazgı olarak kabul ederek kendilerini bu düşünceyle avutmaktadırlar. Bu bağlamda Bartley'nin denize açılmadan önce sarf ettiği şu sözler oldukça anlamlıdır: "(Çantasını ve tütününü alarak): Aşağı inmek için yarım saatim olacak ve iki gün sonra veya üç gün sonra, rüzgâr kötüyse de dört gün sonra tekrar geldiğimi göreceksiniz" (Synge, 1992: 10). Bartley, atları satarak ailesine ekonomik katkı sağlamak gibi 'rasyonel' bir gerekçeyle denize açılmanın sorun teşkil etmeyeceğini düşünmektedir. Ona göre rüzgâr elverişli olursa her şey yolunda gidecek ve geri dönecektir. Bu söylem, kendi kararlarını dışsal bir etkene, yani rüzgâra bağlayarak sorumluluğu üzerinden atma çabasını göstermektedir. Böylelikle

Bartley kendini pasif bir mağdur, doğa güçlerini ise karşısında duran aktif bir tehdit olarak konumlandırır. Benzer bir yaklaşımı Maurya da gösterir; ölen oğullarından kalan bir sopayı eline aldığında şöyle der: "(Nora'nın ona verdiği sopayı alarak) Büyük Dünya'da yaşlılar oğulları ve çocukları için arkalarında bir şeyler bırakıyorlar, ama bu yerde genç adamlar onlar için bir şeyler bırakıyor" (Synge, 2018: 10). Bu sözlerle Maurya da içinde bulundukları yaşam biçimini değiştirilmesi mümkün olmayan bir yazgı gibi göstermekte, tıpkı Bartley gibi kendisini doğa karşısında edilgen bir özne olarak sunmaktadır. Oysa bu koşullardan kaçınmanın yolları mevcuttur; örneğin adayı terk ederek daha güvenli yaşam alanlarına yönelme ihtimali göz ardı edilmemelidir. Ancak karakterler bu alternatifleri tercih etmek yerine, doğanın koşullarını kendi yaşam tarzlarına göre uyarlamayı denemekte ve doğa kendi işleyişi içinde bu beklentilere uymadığında, insanmerkezci bir bakışla denizi ve hayvanları düşman gibi algılamaktadırlar:

> MAURYA (Başını kaldırarak etrafındakileri görmüyormuş gibi konuşur.)
>
> Artık hepsi gitti ve denizin bana yapabileceği başka bir şey kalmadı… Rüzgâr güneyden estiğinde ve denizde dalganın sesini duyduğumda, doğuda ve batıda dalgalar birbirlerine çarptığında artık ağlamama ve dua etmeme gerek kalmadı. Şimdi, Samhain'den sonra karanlık gecelerde aşağı inip Kutsal Su almaya çalışmama gerek kalmadı ve diğer kadınlar ağıt yakarken denizin nasıl olduğu umurumda olmayacak. (Synge, 2018: 20)

Maurya'nın söylemlerinden açıkça anlaşılacağı üzere, o denizi ailesindeki erkek bireylerin ölümünden sorumlu tutmakta ve son oğlu Bartley'nin de yaşamını yitirmesiyle birlikte denizle olan mücadelesinin sona erdiğini dile getirmektedir. Bu noktada deniz, yalnızca fiziksel bir çevre unsuru olmaktan çıkarak, karakterlerin ruh hâllerini ve psikolojik durumlarını etkileyen baskın bir figüre dönüşmektedir (Köseman, 2011: 149). Maurya'nın doğaya yönelik bakışının faydacı ve insanmerkezci olduğu, konuşmasının devamında daha da belirginleşir: "doğuda ve batıda dalgalar birbirine çarptığında ağlamama gerek kalmadı ve diğer kadınlar ağıt yakarken denizin nasıl olduğu umurumda olmayacak" (Synge, 2018: 13). Bu sözlerden hareketle, Maurya'nın denizi yalnızca oğullarının hayatta olup olmamasına bağlı olarak değerlendirdiği, aksi hâlde denizin durumu ile hiç ilgilenmediği görülmektedir. Oysa Maurya'nın fark edemediği gerçek şudur: Rüzgâr her zaman eser, deniz dalgalanır; bu, doğanın kendiliğinden işleyen düzeninin bir parçasıdır ve insani duygularla veya beklentilerle değiştirilemez. Doğanın bu içkin özellikleri, insana yönelik herhangi bir niyet veya kast içermez. Ancak Maurya, doğayı pasif ve insanın altında bir varlık olarak algılayan insanmerkezci bir bakış açısıyla, bu doğal süreçleri "acımasızlık" olarak etiketlemektedir. Bu yaklaşım, insanın çıkarları ile doğanın işleyişi çatıştığında, insanın kendini üstün

konumda görmesini ve doğayı suçlamasını beraberinde getirir. Ne var ki, bu tür çıkar çatışmaları hem insan hem de doğa açısından yıkıcı sonuçlara yol açmaktadır. Nitekim Cathleen'in "büyük bir kürekçi ve balıkçı olan bir adamdan geriye biraz eski bir gömlek ve sade bir çoraptan başka bir şey kalmaması ne acınası bir şey değil mi?" (Synge, 2018: 18) sözleri, doğaya hükmetme çabasının boşunalığını ve insanın faniliğini çarpıcı biçimde yansıtır. Sonuçta, Bartley'nin ölümüne yol açan, doğanın kasıtlı bir tepkisi değil; onun kendi doğasına uygun olarak işleyen, rüzgârlı ve dalgalı hâlidir. Dolayısıyla bu trajedi, insanmerkezci söylemin ileri sürdüğü gibi "doğal dünyanın zulmü"nden (Skelton, 1991: 449) çok, doğanın özerkliğinin ve insanın seçimlerinin doğal sonuçlarının bir tezahürüdür.

Sonuç olarak, Synge'in *Denize Giden Atlılar* adlı oyununda insan ve doğa arasındaki karşıtlığın ele alınışı incelendiğinde, anlatının büyük ölçüde insanmerkezci bir perspektifle şekillendiği görülmektedir. Eserde yalnızca insanın yaşadığı acılar ve mağduriyetler ön plandadır; oysa bu trajedilerin temelinde insanın kendi tercihleri ve kararları yer almaktadır. Oyunun dikkate değer bir diğer yönü ise, yalnızca insanın yitimine odaklanmasıdır. Olumsuz hava koşullarında denize sürüklenen ve birbirlerinin üstüne düşerek ölen atların yaşadığı fiziksel ve duygusal acılar, denizin insan faaliyetleriyle istila edilmesi ya da balıkların aşırı avlanması sonucu ekosistemdeki canlı çeşitliliğin tehdit altına girmesi gibi doğaya yönelik zararlar tamamen göz ardı edilmiştir. Bu yaklaşım, insan dışı varlıkların yaşama hakkını tanımayan ve onların öznel varlık değerlerini yok sayan insanmerkezci dünya görüşünün bir yansımasıdır. Bu bağlamda, çalışmada incelenen oyun metninin, ikili karşıtlıklar ve hiyerarşik düşünce kalıpları üzerine inşa edilmiş insanmerkezci bir ideolojiye dayandığı ve doğaya ait diğer canlıların sorunlarını görünmez kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Agostini, R. (1996). J.M. Synge's 'celestial peasants'. *Rural Ireland, Real Ireland?,* (ed.: Jacqueline Genet), 159- 175, Buckinghamshire: Colin Smythe.

Benson, E. (1982). *J.M. Synge*. London: Macmillan.

Berlin, N. (1981). *The secret cause: A discussion of tragedy*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Castle, G. (2001). *Modernism and the Celtic revival*. Cambridge: Cambridge UP.

Derrida, J. (1988). Structure, sing, and play in the discourse of the human sciences. *Twentieth Century Literary Theory: A reader.* (ed.: K. M. Newton), 149-54, York: St. Martin's P.

Descartes, R. (2003). *Discourse on method and meditations.* (transl.: Elizabeth S. Haldane - G. R. T. Ross), Mineola: Dover.

Fermor, U. E. (1939). *The Irish dramatic movement*. London: Methuen.

Fleming, D. (1995). *A Man Who Does Not Exist: The Irish Peasant in the Work of W.B. Yeats and J.M. Synge*. Michigan: Michigan UP.

Genesis, *Eski Ahit* 1, 26-27.

Gerstenberger, D. (1990). *John Millington Synge*. Boston: Twayne P.

Hawkes, D. (1996). *Ideology*. London: Routledge.

Hughes, J. (2000). *Ecology and historical materialism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, A. R. (2007). *Stranger in the room: Illuminating female identity through Irish*. MA Thesis of Indiana University, Indianapolis.

Keleş, R. - Hamamcı, C. (2002). *Çevrebilim*. Ankara: İmge Yayınevi.

Kennedy, R. E. (1973). *The Irish emigration, marriage, and fertility*. California: University of California.

Köseman, Z. (2011) The representation of double nature in Wuthering Heights. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 149-157.

Murray, C. (1997). *Twentieth-century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester: Manchester UP.

McCormack, W. J. (2000). *Fool of the family: A life of J. M. Synge*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Morgan, A. E. (2000). *Tendencies of modern English drama*. New York: Books Nicolson.

Spehn, M. L. (1945). *Synge's conception of drama*. Master's Thesis of Loyola University Chicago.

Skelton, R. (1991). *J.M. Synge: Riders to the Sea. Modern Irish Drama*. Ed. John P. Harrington. New York: W.W. Norton Company. 447- 470.

Synge, J. M. (2018). *Riders to the sea*. California: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Synge, J.M. (1992). *The Aran Islands*. (ed.: Tim Robinson), London: Penguin

The King James version of the Bible. (2011). E-book edition, Project Gutenberg.

White, L. (1967). The historical roots of our ecological crisis. *Science*, 155, 1203-1207.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: California UP. (1973). *Google book search.* (Erişim: 10 Aralık 2011).

URL-2: Massachusetts UP. (1981). *Google book search*. (Erişim: 2 Nisan 2012).

Extended Summary

This study investigates the anthropocentric perspective and binary oppositions in J.M. Synge's Riders to the Sea, a play inspired by the traditional lifestyle of the Aran Islands. The aim is to demonstrate how the play, although culturally rich and emotionally compelling, still reflects a deeply rooted anthropocentric worldview that marginalizes nature and animal agency. The guiding research question is: How does Synge's portrayal of nature, especially the sea, reflect the human-centered dualities dominant in Western metaphysics?

Previous studies have focused on Synge's role in the Irish Literary Revival, his use of dialect, and the representation of rural Irish life. Scholars such as Gerstenberger and Castle emphasize Synge's romanticized yet tragic depiction of the Aran Islands. However, limited attention has been given to the ecological implications of his work. By employing ecocriticism, this study fills that gap and contextualizes Synge within broader philosophical frameworks including Descartes' rationalism and Derrida's deconstruction of binaries.

This research is a theoretical and interpretive analysis grounded in ecocriticism and poststructuralist philosophy. Primary and secondary sources, including Synge's own writings and critical essays, are examined. Key theoretical references include Derrida's notion of deconstruction and Hughes' ecological materialism. The analysis focuses on textual interpretation of specific lines and scenes from the play to identify anthropocentric motifs and their implications.

The analysis reveals that Riders to the Sea constructs nature, particularly the sea, as both a provider and destroyer. This duality frames the sea as an antagonist to human survival, thereby reinforcing human victimhood. Characters assign moral qualities to natural phenomena based on their usefulness, reflecting a long-standing Western tradition that places human needs at the center. Moreover, the play omits the suffering of non-human entities, such as the drowned horses or exploited marine life, further illustrating its anthropocentric limits.

Through Maurya's grief and Bartley's fate, the play portrays a deterministic worldview where humans are helpless against natural forces. However, this fatalism absolves human responsibility and agency, especially regarding choices tied to survival and reproduction. The sea's impartial nature is mistaken for cruelty due to a human need to rationalize suffering.

The study concludes that Synge's play, though deeply connected to Irish identity and folklore, replicates and reinforces the binary thinking that alienates humans from nature. Recognizing and critiquing this perspective opens up space for a more egalitarian and interconnected understanding of existence—one that includes the agency and intrinsic value of all life forms.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Aksi belirtilmedikçe metin çevirileri tarafıma aittir. /*Unless otherwise stated, the translations of the text belong to me.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 19.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1619114
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1671-1690.

Araştırma Makalesi
Research Article

HAYALETLİ MEDYA VE GERÇEK ZAMANLI EKRAN KORKUSU: MASAÜSTÜ KORKU FİLMLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

♦

HAUNTED MEDIA AND THE FEAR OF REAL-TIME SCREENS: A STUDY ON SCREENLIFE HORROR FILMS

Batu ANADOLU*

ÖZ: Günümüzde medya ile kurduğumuz ilişkide ekranlar; bir bağlantı ve buluşma noktası olduğu kadar, gerçek zamanlı ekranlar aracılığıyla ruhsal ve psişik olanın alanına girmektedir. Hayaletli medya kavramı; elektronik medyanın toplumsal ve kültürel korkuların anlık aktarımında aracılık görevi üstlenmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda, varlığını yeni gelişmeler doğrultusunda dönüştüren sinema sanatında özdüşünümsel yaklaşımlar artmaktadır. Sinema son yıllarda toplumun korku ve endişelerini, kendi varlığına yönelik tehditler üzerinden masaüstü korku filmleriyle dışa vurmaktadır. Masaüstü korku filmlerinin artış göstermesi, teknolojik araçların kullanımının bir norma dönüşmesi ile yakından ilişkilidir. Medyaların hayatımıza dolaysız ve kesintisiz biçimde dâhil olması söz konusuyken teknolojinin gayri insani özelliklerinin de aynı ölçüde tartışılması çelişkili bir durumu ortaya koymaktadır. Çalışmanın amacı; masaüstü korku filmlerinin söz edilen çelişkiyi sinemanın anlatım araçlarıyla nasıl yansıttığını değerlendirmektir. Çalışma kapsamında gerçek zamanlı ekran ve hayaletli medya kavramlarına değinilerek, teknolojiyle ve ekranlarla olan ilişkimizdeki paradigma değişimi incelenmiştir. Masaüstü film tekniği aracılığıyla kültürel değişimlerin taşıyıcısı korku filmlerinin özellikleri saptanmıştır. Örneklem olarak masaüstü korku filmi formatındaki Unfriended ve Host filmleri seçilmiştir. Nitel içerik analizi bağlamında biçem analizi yöntemiyle mekân, zaman ve ses birliğini sağlayan unsurlar kategorize edilerek tartışılmıştır. Çalışmanın sonucunda; masaüstü korku filmlerinin, teknolojinin gelişimini siber zorbalık, iletişimin kesintiye uğraması gibi problemler üzerinden başarısızlıkları ile dramatize ettiği görülmektedir. Bu filmlerin medyaların gayri insani bir biçim alarak doğaüstü unsurların araçsallaştırılması yoluna gittiği ve mekân, zaman ve ses birliği unsurları üzerinden gerçekçi bir deneyim sunarak izleyicinin bahsi geçen sorunlarla empati kurma yetisinin güçlendirilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hayaletli Medya, Masaüstü Film, Masaüstü Korku Filmi, Gerçek Zamanlı Ekran, Biçem Analizi

ABSTRACT: *In today's relationship with the media, screens serve as both a connection and a meeting point, as well as an entry into the realm of the psychological and psychic through real-time screens. The concept of "haunted media" refers to the role of electronic media as an intermediary in the instantaneous transmission of societal and cultural fears. In this context, there is a growing presence of self-reflexive approaches in the art of cinema, which has transformed its existence in accordance with new developments. In recent years, cinema has expressed the fears and anxieties of society through desktop horror films, manifesting them*

* Doç. Dr.- Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/Adana-banadolu@cu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7420-3818)

This article was checked by Turnitin.

through threats to its own existence. The increase in screenlife horror films is closely related to the normalization of the use of technological tools. While media are directly and continuously incorporated into our lives, the inhuman qualities of technology are equally debated, presenting a contradictory situation. The purpose of this study is to assess how screenlife horror films reflect the aforementioned contradiction through the narrative tools of cinema. Within the scope of the study, the concepts of real-time screens and haunted media are discussed, and the paradigm shift in our relationship with technology and screens is examined. The characteristics of horror films, which serve as carriers of cultural changes through the desktop film technique, are identified. As a sample, the desktop horror films Unfriended and Host are selected. In the context of qualitative content analysis, elements ensuring the unity of space, time, and sound are categorized and discussed through stylistic analysis. The study concludes that screenlife horror films dramatize the failures of technological development, such as cyberbullying and communication breakdowns. These films are found to instrumentalize supernatural elements through the inhuman form of media, offering a realistic experience through the unity of space, time, and sound, while attempting to strengthen the audience's ability to empathize with the discussed issues.

Keywords: *Haunted Media, Desktop Film, Screenlife, Real Time Screen, Style Analysis*

Giriş

İçinde yaşadığımız dünyayı günlük baskın bir form olarak medyalaşmış ve dijitalleşmiş bir dünya olarak adlandırmak mümkündür. Günlük yaşantımızı sürdürmek için kullandığımız dijital araçlar; neredeyse onlar olmadan bir işlem yapamamamıza neden oldukça, görüntü rejiminin yanı sıra davranış biçimlerimiz de dijitalleşmektedir. Sanal yolla sağlanan iletişim süreçleri, çevrimiçi tüketim pratikleri gibi unsurlar fiziksel dünyadaki eylemlerimizin yeni bir yolu olarak karşımıza çıksa da duygusal ve dramatik tepkilerimizin ifadesi de bu unsurların biçimleriyle mümkün olmaktadır. Bir sinema perdesinde ya da kamera kadrajında olduğu gibi tüm insani davranışlarımız ve düşüncelerimiz çerçeve içerisinde planlanıp sunulan ve tüketilen imajlara dönüşmektedir.

Fiziksel gerçeklik içerisinde insan kendi hatalarını, yanlış anlaşılmaları ve dışa vurmak istemediği düşünceleri baskılayıp gizleyebilirken sanal iletişim, çevrimiçi araçlarla bu problemlerle sürekli olarak yüzleşmemize neden olabilir. Sanal iletişimin çoğu zaman tek boyutlu, ayrıntılara ve açıklamalara kapalı yapısı hızlıca değer yargılarının geliştirilmesine neden olmaktadır. Daha az insancıl ve gayri insani ögelerle oluşan dijital birey, nesne haline gelmektedir. Sanal dünyanın sembolleri ve kodları üzerinde güç sahibi olduğumuza yönelik yanılsamalarımız bu sembol ve kodların yetkisizce kullanılması ve bizim adımıza müdahale edilmesi gibi olgularla problemli bir hale gelebilmektedir.

Yukarıda bahsi geçen tartışmaların sinema alanına yansıması iki biçimde olmaktadır: İlk yansımada; sinema geleneksel bir sanat dalı olarak, kendi varlığını sürdürme açısından dijitalleşme ile bir sevgi-nefret ilişkisi içerisindedir. Yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerindeki sürekli değişimler izleyici ile sinema ilişkisini daha karmaşık hale getirmekte; neyin sinema olarak adlandırılacağı bir problem teşkil etmektedir. İkinci yansımada ise

filmler, ortaya çıktıkları toplumun ve kültürün değişim sancılarını dramatize etmekte, hâkim anlatılar ve biçimler sürekli olarak yenileriyle bir çatışma ve uyum içerisine girmektedir. İletişim biçimlerinin evrimi ile son on yılda tartışılan ve gelişen bir yaklaşım olarak masaüstü filmler, bilgisayar ve akıllı telefonlarla yoğun biçimde zaman geçiren insanlar üzerinden bir sanat ve endüstri formuna dönüşmektedir. Kendi kuralları ve yasalarını belirleyen bu yeni yaklaşım, sinemayı diğer medya türleri ile kaynaştırarak neredeyse tüm medyaların aynılaştığı bir post-medya ortamına neden olmaktadır.

Bu çalışmada masaüstü filmlerin bir alt kolu diyebileceğimiz masaüstü korku filmleri, yukarıda bahsi geçen iki yansıma biçimi üzerinden tartışmaya açılmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde günümüzde ekranlarla dokunsal ve zihinsel olarak kurduğumuz ilişkiyi tanımlayan gerçek zamanlı ekran kavramı irdelenmiş, bu ilişkinin olumsuz boyutuna değişimin getirdiği korku açısından değinen hayaletli medya teorisinin kısa bir tanımlaması yapılmıştır. İkinci bölümde masaüstü film türünün özellikleri yapım, anlatı ve gösterim başlıklarında özetlenerek masaüstü korku filmlerinin bu başlıkları nasıl ele aldığı literatür taramasıyla ortaya konmuştur.

Çalışmanın amacı doğrultusunda aşağıdaki iki araştırma sorusuna cevap aranmıştır:

Araştırma Sorusu 1: Masaüstü korku filmleri, gerçek zamanlı ekranların kullanımıyla sinematik dilini nasıl kurmakta ve izleyici deneyimini nasıl biçimlendirmektedir?

Araştırma Sorusu 2: Masaüstü korku filmleri anlatı özellikleri olarak dijitalleşmenin bireyler üzerindeki etkisini nasıl araçsallaştırmakta ve hangi konu başlıklarına değinmektedir?

Örneklem olarak belirlenen iki film; ekranla kurduğumuz ilişkide belirleyici olan mekân, zaman ve ses birliği başlıklarında nitel içerik analizi yoluyla değerlendirilmiş ve film ögeleri biçem analizi yoluyla açığa çıkarılmıştır.

Gerçek Zamanlı Ekran ve Hayaletli Medya

Modern dönemin görsel kültüründe ekran; resimden sinemaya, çerçeve içine alınmış başka bir sanal alanın varlığı ile karakterize edilen ilginç bir fenomen olarak nitelenebilir. Bu bağlamda Manovich (1995: 2-4); ekran kavramının tarihsel gelişimini üç başlıkta incelemektedir: Klasik, dinamik ve gerçek zamanlı ekran.

Klasik ekran resim sanatından bildiğimiz üzere normal mekânımızda var olur ve başka bir mekâna açılan bir pencere işlevi görür. Dinamik ekran, izleyici ile görüntü arasında belirli bir izleme rejimini beraberinde getirir. Bir bilgisayar ekranı genellikle tek bir görüntü yerine birden fazla pencerenin bir arada bulunduğu bir görünüm sunar. Hiçbir pencere izleyicinin dikkatini tamamen domine etmez. Gerçek zamanlı ekranı yeni kılan şey ise görüntüsünün gerçek zamanda değişebilmesidir. "Bir nesnenin uzaydaki pozisyonundaki, görünür gerçeklikteki ve bilgisayar belleğindeki

değişen veriler bu kapsamda ele alınır. Görüntü, gerçek zamanlı olarak sürekli güncellenebilir" (Manovich, 1995: 8).

Ekran türleri arasında iki önemli farklılıktan söz edilebilir. Birincisi, zamansallık fikridir: Klasik ekran; statik, kalıcı bir görüntü sunarken dinamik ekran geçmişin hareketli görüntüsünü, gerçek zamanlı ekran ise şimdiyi gösterir. İkincisi, izleyicinin mekânı ile temsil mekânı arasındaki ilişki fikridir. Ekran, temsil mekânına açılan bir pencere olarak tanımlanmıştır ve "gerçek zamanlı ekranda bu temsil mekânı, normal mekânımız içinde var olur" (Yang, 2020: 128).

Post-görüntü çağında imajın ekranda görünmesinin birey üzerindeki etkisi de tartışmaya açılmaktadır. Görüntünün imajın ötesine geçtiğini belirten Strauven (2016: 155)'e göre "ekran artık bir yüzey olarak bağlantı yeri veya buluşma noktasıdır." Maddi ve kalıcı temas kurduğumuz ekranlarda esas olan karşılıklık, toplumsal alanımızda dolaşan görüntüler için birer geçiş noktasına dönüşmektedir.

Gerçek zamanlı ekran ile kurduğumuz ilişki sadece fiziksel değil, ruhsal ve psişik olanın alanına da girmektedir. Sconce (2000: 4)'nin "hayaletli ya da tebelleş medya (haunted media)" olarak bahsettiği kavramsallaştırmaya göre medyalar; çeşitli doğaüstü varlıklar tarafından ele geçirilmiş, öte dünyalara açılan kapılar olarak yorumlanmış ve fiziksel dünyaya musallat olmuştur. Marshall McLuhan'ın telekomünikasyon medyasını insanlığın "sinir sisteminin" bir uzantısı olarak görme düşüncesinden yola çıkan bu bakış açısı Baudrillard'ın (1983) simülasyon kavramını da kapsayarak anlık temsillerin iletimini gerçekliğin elektronik aşınması olarak yorumlamaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren elektronik medyanın "canlı" ve "yaşayan" olarak tanımlanması, özdüşünümsel ve meta içeriklerin izleyici ile kurduğu bağı da sağlamlaştırmaktadır. Fotoğrafta hayaletler görmek, fonografla dünya dışı sesler kaydetmek gibi unsurlar günümüzde bilginin ve bilincin dönüştürülebilirliği doğrultusunda sinemayı ve televizyonu sırasıyla gerçekçilik, modernizm ve postmodernizmin ayrıcalıklı teknolojileri olarak konumlandırmıştır (Sconce, 2000: 18). Başka bir deyişle, "yüzyılın sonu sadece icatlar açısından değil, ortaya çıkardığı yepyeni dünya açısından da hızlı bir değişim olarak kendini ifade etmiştir" (Parikka, 2012: 59). Hayaletler, vizyonlar ve yeni teknolojilerin hayali medyasını çevreleyen tüm söylemler insan algısının yeni dünyalarına işaret etmektedir.

Bu dönüşüm bağlamında sinema da kendi kimliğini sorgulamak durumunda kalmıştır. Sinemacılar diğer medyalardan (örneğin, yayıncılık ve televizyon) ilham almaktadır. Evrimleşen bir medya olarak sinema, perdeyi ve dinamik ekranı aşarak gerçek zamanlı ekranın alanına geçmiştir. Sinemanın video, oyun, internet ve sanal gerçeklik ile yakınsaması, etkileşimli film, sanal gerçeklik filmi, veri tabanı filmi ve "masaüstü filmi" gibi yeni formatları ortaya çıkarmıştır.

Masaüstü Filmi

Masaüstü filmi, dünyayı bilgisayar ekranları ve ağ tabanlı arayüzler üzerinden deneyimlendiği şekliyle sunan bir film ve medya yapım biçimidir (Beslagic, 2019: 178). Çeşitli uygulama ve programları anlatının parçalarını taşımak için kullanan görsel-işitsel hikâyelerdir. Sinematografik terimlerle, bilgisayar ekranını hem bir kamera lensi hem de bir tuval olarak ele alırlar (Lee, 2021).

Masaüstü filmler, dünyayı bilgisayar ekranı aracılığıyla nasıl keşfettiğimizi hem tasvir etmeyi hem de sorgulamayı self refleksif yaklaşımla amaçlarken günlük hayatımızın vazgeçilmez nesnelerinden biri olan ekranların (bilgisayar, televizyon, tablet ve akıllı telefon gibi) nesne yönelimli bir yaklaşımla kendi bilinçlerine sahip oldukları düşüncesini hatırlatmaktadırlar. Masaüstünün kaydedilmesi ile oluşturulan filmler; bilgisayar ekranlarının artık sürekli açık bir sesli-görüntülü veri ağı aracılığıyla günlük deneyimin birincil modu olduğunu kabul eder. Diğer taraftan bu filmler, izleyicinin kendi masaüstünde ya da ekranında oynatıldığında cihazın aniden başka biri tarafından ele geçirilmiş gibi görünmesine yol açarak hayaletvari bir deneyim yaratır (Laine ve Lee, 2019).

Masaüstü filmi, geleneksel film anlatısı estetiklerini ve kurallarını aşarak sinema formunu ve içeriğini yeniden tanımlar. Büyük ekranlardan küçük ekranlara doğru bir gelişim göstermiştir ve bir bilgisayar ekranı, sosyal medya, anlık video iletişim araçları, web kamerası, video/ses oynatıcılar, cep telefonları ve benzeri çeşitli medya türlerini içeren transmedya ve medya yakınsaması yöntemlerini benimser. Bu filmler yönetmen ile izleyici arasında dolayımsız bir ilişki kurarak öznellik yanılsaması yaratır. İzleyici, ekranla birinci kişi perspektifi aracılığıyla ilişki kurar. Kiss'e göre (2021); masaüstü öznelliğinin birçok farklı modu vardır ve bu modlar, "masaüstü tabanlı etkileşimlere özgü "şeffaflık," "inandırıcılık," "zahmetsizlik" ve "performativite" gibi niteliklerin harekete geçirilmesiyle elde edilir."

Masaüstü filmler, masaüstündeki araştırma ve düşünme sürecini izleyiciye şeffaf bir şekilde sunar. Masaüstünde yapılan tüm değişiklikler, müdahaleler, açılıp kapatılan sayfalar ve programlar şeffaf bir arayüz ile aktarılır (Lee ve Avissar, 2023). Bu hissiyat, izleyicinin izlediği şeyin gerçek zamanlı ve doğru olduğu izlenimini pekiştirir. Oyuncunun filmdeki fikirleri anında geliştiriyormuş gibi bir sunum yapması, inandırıcılığı artırır. Masaüstü filmler, teknik zorlukları gizleyerek ve tanıdık bir çerçeve sunarak zahmetsizlik hissi yaratır. Adım adım ilerleyen, kesintisiz ve net nedensellikleri, sunulanların gerçek zamanlı olarak geliştiği hissini uyandırır. Son olarak ise düşünce ve araştırma süreçlerini sahneleyerek çift yönlü bir performatiflik yaratır. Bu filmlere yeniden aracılık edilen ekranlar ve arayüzler, film alanı içerisinde ikinci düzey bir medya alanı oluşturur. Bunlar, izleyicinin görsel olarak erişebildiği tek alan olup, karakterlerin jest

ve hareketleri, dijital teknolojiyle ilişkilerini ifade eden bir performans biçimi olarak ortaya çıkar. Bu görsel ve anlatısal yapıdan ortaya çıkan, 'medya performatifliği'nin merkeziliğidir. Medya performatifliği kavramı; "bireyin aracılık süreci boyunca medyadan ayrı bir varlık olmaktan ziyade, medyanın kendisiyle derinlemesine ve radikal bir şekilde iç içe geçtiği fikrine dayanır" (Ugenti, 2021: 177). Masaüstü filmler; performansa ve tepkilere dayalı, birinci kişi perspektifiyle oluşturulmuş bir türdür. Gerçek zamanlı ekrana atfedilen şimdiyi gösterme ve temsili mekânı gerçek zaman içerisinde kurma özelliklerini bir yanılsama ile yeniden yaratır.

İngilizcede "Screenlife"[1] olarak tanımlanan masaüstü filmlerin bir alt başlığı olarak masaüstü korku filmleri, türün pratikleri ve sinema araçlarının kullanımı açısından popülerleşen bir alt türe dönüşmektedir.

Masaüstü Korku Filmleri

Teknolojik ilerlemeler ve yenilikler toplumun yaşam tarzını etkiler ve dönüştürürken, eski doğaüstü korkuların yeni biçimlerde aktarımını sağlar. Doğaüstü varlıklar, insanların günlük yaşamına entegre olmuş teknolojiyi enfekte ederek, bu teknolojiyi bilinmeyen ve kontrol edilemeyen bir şekilde kullanarak onlara zarar verir. Korku filmlerinin olay örgüsüne, mekânına ve cihazlarına yeni elektronik teknolojilerin sürekli olarak eklenmesi, gerçek hayattaki olayların ve toplumdaki korkuların sinemaya nasıl yansıdığını gösterir. Korku türündeki son yeniliklerden biri, tüm bir filmin görünüşte tek bir video görüşmesinde çevrimiçi olarak çekildiği masaüstü korku çekim tarzıdır.

Masaüstü Korku filmleri tamamen masaüstü araçlarla üretilmiş ve aracın ekranında olanı yansıtan filmlerdir. Dijital ortamın derinliği ve bu ortama odaklanma şekli ön plandadır. Masaüstü Korku filmlerinin buluntu film (found footage) alt türüne yakın biçimselliği ve korku filmleriyle iç içeliği nedeniyle "desktop horror" (masaüstü korku) olarak da adlandırıldığı görülmektedir (Larsen, 2019).

Korku; ekranın gücünü en etkili şekilde kullanan türlerden biridir. Çerçeve, hem ekranda görünmeyen canavarların saklanmasını sağlar hem de sınırlı görsel alandaki karanlık köşelerde gizlenen tehlikeleri düşünmeye davet eder. Bununla birlikte korku filmleri, izleyiciyi kandırmaya ya da ikna etmeye yönelik hileli yapılarıyla medyanın biçimsel özellikleriyle oynama ya da onu sorgulama eğilimindedirler. Masaüstü Korku filmleri günümüz medya tüketimi içerisinde bireyin psikolojik yapısını ele aldığı kadar; ekranın hemen arkasında yer alan sembolik hayaletlere, anlaşılmak istenen ya da tamamen intikamcı bir pozisyon belirleyen çeşitli tehdit unsurlarını bünyesinde toplamaktadır. Bu format, masaüstü arayüzlerinden mobil cihaz ekranlarına kadar genişleyen bir görsel anlatı alanı sunmakta, günümüz

[1] Screenlife kavramı çıkışı itibarıyla masaüstü korku filmlerinin bütününü tanımlasa da zamanla farklı türlerde üretilmiş screenlife filmleri karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çalışmanın kapsamı sadece masaüstü korku filmlerini içerdiği için bundan sonra screenlife kavramı kullanılmayacaktır (y.n.).

dijital kültürünün bir yansıması olarak sinema ve anlatı estetiğini dönüştürmektedir. Masaüstü korku filmleri, modern dijital yaşamın dinamik yapısını vurgularken, ikinci ekranın birincil ekrana dönüşmesiyle anlatı ve araç arasındaki sınırların belirsizleştiğini gösterir.

1990'lı yılların başından itibaren buluntu film (found footage) alt türü, *The McPherson Tape* (1989, yön. Dean Alioto) ve *The Blair Witch Project* (1999, yön. Eduardo Sánchez, Daniel Myrick) gibi örneklerle korku sinemasında etkili bir araç haline gelmiştir ve masaüstü korku filmlerine giden yolu belirlemiştir. Masaüstü korku formatının kökenleri, dijital imgeleri ve masaüstü arayüzlerini kullanan filmlerle şekillenmiştir. Chris Marker'ın *Level Five* (1997) filmi, bu estetik anlayışın öncüsü olmuştur. Pierre-Paul Renders'ın *Thomas Was in Love* (2000) filmi ise ilk uzun metrajlı masaüstü korku örneği olarak kabul edilmektedir. Modern masaüstü korku formatının gelişiminde *The Den* (2013, yön. Zachary Donohue), *Unfriended* (2014, yön. Leo Gabriadze), *Unfriended: Dark Web* (2018, yön. Stephen Susco) ve *Searching* (2018, yön. Aneesh Chaganty) gibi filmler öne çıkmaktadır (Nemes, 2021: 135).

2020 yılında COVID-19 pandemisinin başlaması ile görüntülü arama platformları, kişiler arası iletişim süreçlerinde hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Günlük yaşamın ve kültür aktarımının bir unsuruna dönüşen platformlar, sinema ortamına etki ederek kişisel veri girişi ve sosyal medya temelli etkileşimlerin anlatı ve estetik üzerinde söz sahibi olduğu yapımlara kapı aralamıştır. Masaüstü korku anlatıları pandeminin etkisiyle popülerleşmiş, Rob Savage'ın *Host* (2020) ve Eugene Kotlyarenko'nun *Spree (2020)* gibi filmler pandeminin dijital iletişim pratiklerini sinematik bir bağlama taşımıştır. Son olarak Eva Strelnikova'nın *Stay Online* (2023) filmi, masaüstü korku formatını savaş anlatılarına uyarlayarak türün tematik yelpazesini genişletmiştir.

2010'lu yıllardan itibaren birçok masaüstü korku filminin yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenen Timur Bekmambetov (2015); bu filmlerin tıpkı Aristoteles'in tragedya tanımındaki üç birlik (olay, mekân ve zaman birliği) kuralında olduğu gibi mekân, zaman ve ses birliği kurallarına riayet etmesi gerektiğini belirtir. Bu üçlü yapının ilk kuralı olarak mekân genel olarak sanal gerçeklik ve bir karaktere ait belirli bir bilgisayar ekranıdır. Aksiyon asla ekranın dışına çıkmaz; her şey bir karakterin cihazının ekranında çözülür. Yeni görsel unsurların görünmesi mantıksal bir açıklamaya dayanır ve sanal bir yaşam formatına uygun olarak gerçekleştirilir (Daniel, 2020: 150). Kameranın hareketleri, dijital bir cihazın kamerasının davranışını taklit edecek şekilde stilize edilir. İnternet bağlantısının kopması ve sinyalde bozulmalar gibi ekran içi aksiyonlar sürecin doğal bir parçasıdır. Mekân birliği bireyin duygularını, hareketlerini ve baktığı her şeyi sansürsüz biçimde sunduğu için "şeffaflık" ve "performativite" modlarına karşılık gelmektedir.

İkinci kural olarak zaman birliği, aksiyonun "şimdi" ve "burada" gerçekleşiyor olmasıdır. Film, görünür geçişler olmaksızın ekran içi kurgu yoluyla bir araya getirilir. Genellikle dijitalleşmenin getirdiği hız, anlatının hissedilen zaman akışının da hızlanmasına neden olmaktadır. Filmlerde zaman gerçekçi bir şekilde aksa da ekran içi hareketlerin yoğunluğu ve hızı temponun artışı ile sonuçlanmaktadır. Bu nedenle, kurgu aşaması, senaryo yazımının yerini alarak yapımın en önemli aşaması haline gelir. Kesintiler ve asenkron bağlantılar gibi zamanda kopmalar, bu açıdan sürecin içerisinde yer alır. Zaman birliği "inandırıcılık" modunu karşılamaktadır çünkü gerçek zaman akışını taklit eder (Jansen, 2018).

Son olarak; ses birliği bağlamında filmin tüm sesleri bilgisayardan gelir. Sesin kaynağı her zaman mantıksal olarak açıklanabilir olmalıdır. İzleyici, müzik sesinin nereden geldiğini anlamalıdır. Ses filmin diegetik evreninden gelmelidir. Ekranda tıklama ya da uyarı sesleri gibi unsurlar, yine sürecin parçasıdır. Ses birliği, "zahmetsizlik" modunun bir örneği olarak ele alınabilir çünkü sesler kendiliğinden çıkıyor gibidir. Bu kurallar bütünü, gerçek zamanlı ekran deneyimini oluşturmada anlatısal ve biçimsel ögeleri kurmaktadır.

Masaüstü korku filmleri, genellikle ekran kaydı yazılımları kullanılarak yapılır ve web kamerası ya da telefon kameralarının görüntüleri simüle edilir. Film seti; bilgisayarın masaüstüdür ve dosyalar, klasörler ve ekran duvar kâğıtları dekor olarak kullanılır. İmlecin hareketi önemlidir çünkü izleyicinin dikkatini üzerine çeker. Filmlerde kurgusal geçişler ve kesmeler, çoğunlukla Harun Farocki'nin kuramsallaştırdığı "yumuşak montaj (soft montage)" ile sağlanır. Bu montaj yönteminde "görüntüler ekranda ardışık (geleneksel montajın doğrusal sıralaması) değil, eşzamanlı (ekranı bölerek ya da görüntüleri üst üste bindirerek) bir ilişki içerisine sokulur" (Ehmann ve Eshun, 2009: 71). Böylece masaüstü korku filmlerinde günlük kullanımımıza benzer bir temsil (aynı anda açık pencerelerden ve birden fazla tarayıcı sekmesinden oluşan, aynı anda görülebilen bir masaüstü) yaratılarak mekânsal birlik üzerinden türün metodolojik şeffaflığı korunur.

Masaüstü korku filmleri, dijital çağda insanın medya odaklı varoluşunu yeniden üretir ve medya aracılığıyla gerçeğin doğru ya da çarpıtılmış bir şekilde temsilini gerçekleştirir. Bu anlatı biçimi, genellikle tanrısal bir bakış açısından ziyade protagonistin öznel bakış açısını benimser. İzleyiciler, arayüzü manipüle eden protagonist ile aynı perspektife sahip olup, benzer miktarda bilgi alır ve ipuçları arayarak, karakterlere empati kurarak gerçeği keşfeder (Yang, 2020: 129-134). Fakat bu filmlerde genellikle protagonistin görüntüsü de kendi ekranına yansır. Böylece izleyici onu sadece eylemleriyle ve karar süreciyle değil, karakterin kendi web kamerası aracılığıyla fiziksel tepkileriyle de takip eder.

Masaüstü ekranındaki pop-up pencereler, fare hareketleri ve yazma izleri gibi ögeler aracılığıyla izleyicinin göz çizgisi yönlendirilir ve böylece

protagonistle bir özdeşleşme sağlanarak katılım, gömülme ve empati hissi yaratılır. Karakterin sanal dünya ile etkileşimi üzerinden psikolojisini yeni bir şekilde keşfetme olanağı sunar; örneğin, bir konuşma partnerine mesaj yazarken imlecin donakalması, karakterin tereddütünü ifade eder ve bu detaylar izleyicinin karakterin duygusal geçişlerini, geçmişini ve motivasyonlarını anlamasına olanak tanır. Bu sinematografik yaklaşım, edebiyatın bilincin akışı tekniği ile karşılaştırılabilir; okuyucunun veya izleyicinin karakterin sadece eylemlerini değil, zihnindeki süreçleri de gözlemlemesine imkân tanır. Şeffaf bir biçimde karakter film esnasında tercihleri ile şekillenir, izleyici de genelde bu tercihler üzerinden karakteri algılamaya çalışarak performatif bir ilişki kurar.

Masaüstü korku filmleri; dijital çağda medya ve teknolojiyle kurulan ilişkinin hem olumlu hem de olumsuz yönlerini ele alarak, izleyicilere sanal dünyanın potansiyel tehlikelerini ve etik meselelerini keşfetme fırsatı sunar. Bu filmler; "medya ve teknolojinin insan hayatındaki rolünü derinlemesine incelerken, özellikle medyanın bireyleri nasıl şekillendirdiği ve etkilediği üzerine odaklanır" (Jansen, 2018). Medya teknolojisi zahmetsizce insanlara kolaylık sağlamakla birlikte, bireylerin bu teknolojileri kendi çıkarlarına hizmet etmek amacıyla kullanmaları sonucunda sorunlar ortaya çıkabilir. Ekranla kurulan dolaysız bağ, nesneleri bedenimize ve zihnimize yaklaştırdıkça bir tehdit unsuruna dönüşebilme potansiyelini aklımıza getirir (Olivier, 2020: 1). Masaüstü korku filmleri medyanın insanlara olan yabancılaştırıcı etkilerini ve bu etkilerle ilişkili problemleri gözler önüne serer. Siber av, gizlilik ihlalleri, ağ şiddeti, yasa dışı ticaret, hacker saldırıları ve bilgisayar virüsleri gibi toplumsal etkiye sahip meselelerin yanı sıra açgözlülük, gösteriş ve bencillik gibi kusurların dijital çağdaki medyada nasıl kullanıldığına yönelik yaşamın karanlık yönlerini temsil eder. Bu unsurlar dışında teknolojinin kendine has problemleri ve hataları da birer korku unsuru olarak ele alınabilir: Bataryanın bitmesi, telefonun çekmemesi, internet bağlantısının kopması gibi iletişime dair gürültü unsurları, olumsuzlukları artıran faktörlerdir. Şeffaflık ve zahmetsizlik gibi unsurlar, protagonistin kendisine bir tehdit ve zayıflık olarak döner.

Bu filmler aynı zamanda, insanların dijital alandaki aşırı bağımlılığını ve bunun sonucu olarak zayıflamış kişilerarası ilişkiler ve yabancılaşma gibi sorunları dramatize eder. Karşısındaki bireyin duygularını doğru kabul etme ya da "kendisini sanal ortamda güvenli ve dokunulamaz hissetme gibi özellikler çoğunlukla yıkıma uğratılır" (Denson, 2020: 38). Bu temalar, tüketim kültürünün insanları nasıl etkilediğine ve medyanın bu bağlamdaki ekonomik ve sosyo-kültürel rolüne dair derinlemesine bir eleştiri sunmaktadır.

Yöntem

Çalışmanın yöntemi, nitel içerik analizi doğrultusunda örneklem olarak belirlenen iki masaüstü korku filminin biçem analizi aracılığıyla incelenmesidir. İçerik analizi, nitel metinsel verileri temalar ve ilişkiler

belirlemek için kategorilere ayıran bir analiz yöntemidir. Bu yöntem, film metninin anlamlandırılması için de uygulanır. Nedenlere dair sorular sorarak film metninin taşıdığı bilinçli ve bilinçsiz mesajları tanımlamayı ve analiz etmeyi sağlar. "Yinelenen tema ve kategorilerin tespit ederek gruplandırılmasını ve teknik analizini içerir" (Given, 2008: 120).

Bahsi geçen kategorizasyon hayaletli medya, gerçek zamanlı ekran ve korku sinemasının anlatı ögeleri başlıklarından yola çıkılarak makalede bahsedilen Kiss'in dört modu ve Bekmambetov'un üç birlik kuralı üzerinden oluşturulmuştur. Yöntemin uygulanması için çalışmanın evreni masaüstü korku filmleri olarak belirlenmiş ve 32 filme ulaşılmıştır. Örneklemin belirlenmesinde çalışmanın amacına, sorularına ve ana başlıklara uygunluk öncelenmiş ve *Unfriended* (2014, yön. Leo Gabriadze) ve *Host* (2020, yön. Rob Savage) filmleri örneklem olarak belirlenmiştir.

Elde edilen bulgular film araştırmalarına özgü bir analiz yöntemi olan biçem analizi ile aracılığıyla yorumlanmıştır. Biçem analizi; filmlerin anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses başlıkları altında incelenmesini sağlar. Böylece filmin anlatısal ve biçimsel unsurlarına dair tüm veriler göz önüne alınarak bütüncül bir yaklaşım geliştirilir. Nitel içerik analizi yaklaşımına uygun olarak yinelenen ya da farklılaşan biçem unsurları belirlenerek çalışmanın amacı ve soruları doğrultusunda analiz edilir (Bordwell ve Thompson, 2008: 306-309; Bordwell, 1997: 4).

Bulgular ve Yorum

Tablo 1: Unfriended ve Host filmlerinin künyeleri

	Unfriended	**Host**
Yönetmen	Leo Gabriadze	Rob Savage
Yapımcı	Timur Bekmambetov, Nelson Greaves	Douglas Cox, Craig Engler, Emily Gotto, Samuel Zimmerman
Oyuncular	Shelley Hennig Moses Storm	Haley Bishop Jemma Moore
Ülke	ABD	Birleşik Krallık
Yıl	2014	2020
Süre	83 dakika	56 dakika

Unfriended filminde altı lise arkadaşı Skype üzerinden sohbet ederken, internette kendisini sarhoş gösteren görüntüleri izledikten sonra intihar eden merhum arkadaşları Laura Barns'tan bir mesaj alırlar. Bunun bir trolleme olduğuna inanırlar, ancak kısa süre sonra doğaüstü bir şeyin gerçekleştiğini öğrenirler. Ardından kirli küçük sırları ortaya çıkar ve gizemli bir şekilde teker teker öldürülürler.

Host filminde ise altı arkadaş karantina sırasında haftalık Zoom görüşmeleri için bir araya gelir. Haley görüşme içerisinde bir medyumu seans için tutar. Bir diğer karakter Jemma biraz eğlenmeye karar verir ve okulunda kendini asan bir çocuk hakkında bir hikâye uydurur. Ancak yaptığı şaka; şeytani bir varlığın uydurduğu hikâyedeki çocuğun yerine geçmesine

neden olur. Bu tehlikeli varlık kendini belli etmeye başladığında evlerinde garip olaylar gerçekleşir ve kısa süre sonra geceyi atlatamayacaklarını anlarlar.

Mekân Birliği

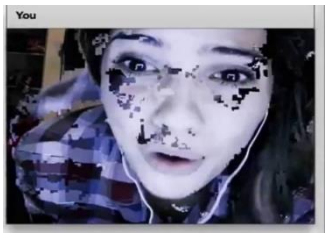
Unfriended ve *Host* filmlerinde çerçeveyi kaplayan mizansen neredeyse tamamen bilgisayar ekranlarıdır. Gerçek ve fiziki mekânlar, bilgisayar ekranlarına yansıdığı şekliyle karşımıza çıkarken sadece *Unfriended* filminin son sahnesinde kısa bir süre ekranın dışına çıkılır ve karakterin bakış açısından fiziki mekân gösterilir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımıyla tüm karakterlerin yaptıkları eylemler sunulur. Fiziksel ve sanal gerçeklik iç içe yer almakta ve bu ikili yapı bir mücadele ve gerilim alanı yaratmaktadır. Çünkü iki yapımda da doğaüstü güçler sanal olandan fiziki olana geçiş yapmakta ve bu ayrımı muğlaklaştırmaktadır. Bu durum zaten teknolojik eşyanın tabiatını destekleyen bir tartışmayı açmaktadır. Sanal olanın fiziki olanı da kapsaması ile neyin gerçek olarak nitelendirileceği sorusu, eylemler kadar duygu ve düşünceleri de kapsamaktadır. İzleyici karakterin kendi tercihi nedeniyle ya da bir teknolojik bağlantı sorunu yaşanmadıkça tüm karakterlerin eylemlerine hâkimdir ve aksiyonun ilerleyişine göre dikkati farklı çerçevelere çekilmektedir. Eylemlerle olduğu kadar ana karakterin bilgisayarında yaptığı hareketler de yönlendiricidir.

Unfriended filminde Blaire'in imleci her hareket ettirişi izleyiciyi kaçınılmaz biçimde farklı sekmelere ve aksiyonlara sürükler (Resim 1). Karakter sayısı arttıkça izleyici Mitch ve diğer karakterlerin ön plana çıktığı sahnelere odaklanır ve bir anlığına Blaire'i unutabilir. *Host* filminde ise her ne kadar Haley'nin bilgisayarından bağlanmış olsak da tüm karakterlerin çerçeveleri eşit büyüklüktedir ve bu da karakterlerin eşit ölçüde temsilini sağlar. İzleyici aksiyon yaşanan çerçeveye odaklansa da bu durum hızlıca değişerek çerçevenin her noktası dikkat çekici bir olay içerebilir. İki filmde de insan gözü merkezin dışında yer alan alanlara odaklanmakta ve çerçevede negatif bir alan bırakılmaması amaçlanmaktadır. Tüm ekrana aynı ölçüde hâkim olmak, izleyiciye şeffaflık sunar. *Unfriended* filminde Blaire'in eylemleri ve tereddütleri tüm çıplaklığıyla verilir. Blaire'in Mitch ile konuşmasında korkusunu ve ona güvensizliğini açığa vuran şeyler yazıp (Dur!!!) sonrasında duygularını saklayarak başka şeyler yazmaya karar vermesi (Evet muhtemelen) buna bir örnektir. Benzer şekilde *Host* filminde Haley ile Jemma arasındaki gerilim sıklıkla bağlantıda bozulmalar, çift araçla bağlanmada sesin yankılanması gibi aksaklıklarla desteklenir. Bu sahnelerde Haley'nin yüzünden tepkilerini okusak da buna ek bir katkı yaratan görsel-işitsel sorunlar, söze dökülemeyen tepkileri güçlendirir (Resim 2).

Resim 1 (URL-1) ve Resim 2 (URL-2). Unfriended ve Host filmlerinde mekânın kullanımı.

İki filmin de temel çıkış noktası siber zorbalıktır. *Unfriended* filminde Laura Barns'ın özel alanına girerek savunmasız olduğu bir zaman diliminde video kaydı alınmıştır. Sonrasında bu kayıt internet ortamında yayılırken arkadaşları da çeşitli avatarlar ve farklı isimli hesaplar aracılığıyla ona zorbalık yapmıştır. *Host* filminde ise bir ruh çağırma seansında insanların sürekli bu konuyu alaya alması ve olmayan şeyler varmış gibi davranmaları, kendilerini ziyaret eden ruhu sinirlendirmiştir. İnsanların sosyalleştikleri ortamlarda çevrelerinden onay almak için farklı davranmaları, kutsal olarak atfedilen birtakım olguları reddetmeleri ya da sanal ortamda çeşitli kimlikler ve maskelerin arkasına sığınarak bilinçdışındaki duygu ve düşünceleri açığa vurmaları; filmlerde teknolojik imkânlar ve problemlerle görünür kılınmaktadır. Çağımızda sosyal medyada kullanılan filtreler, artırılmış gerçeklik maskeleri ve görüntüde kısa süreli sistemsel arızalar (glitch), insan yüzünün sanal ortamda katmanlı biçimde yansıtılmasına ve farklılaşmasına neden olmaktadır. İki filmde de insanın görünürdeki ve bilinçaltındaki davranışları bu ögeler ile görünür olmakta ve kendi içlerine doğru çözülmektedir.

Unfriended filminde Blaire gülerken yüzünde oluşan bozulma, aslında karakterin iç dünyasındaki sırların ve kötülüklerin bir yansıması gibidir (Resim 3). Filmin sonunda aynı karakterin korku dolu yüzünü, bilgisayar ekranı Laura'nın ruhu tarafından kapatılırken görürüz. Karakterlerin sanal ortamdaki davranışları nedeniyle ekrana hapsedilmesi metaforu, artık davranışlarının ifşa olmasıyla birlikte yüzlerinde bozulma olmadan yansır. *Host* filminde ise maskeler ve filtreler sıklıkla yer alır. Başlangıçta korkutucu maskeler bir eğlence aracıyken, zamanla karakterler ile ruh arasındaki ayrımları kaldıran korku nesnelerine dönüşürler (Resim 4). Ruh sadece maskenin kullanım değerini kendisine yontmakla kalmaz, karakterlere fiziksel şiddet uygulayarak önceden kaydedilmiş arka plan görüntüler ile karakterin gerçek zamanlı uğradığı şiddetin dışavurumunu üst üste bindirir. Böylece sahte ile gerçek olan arasında bir ayrıma gidilerek maskenin yarattığı bozulmanın yerine gerçeğin kendisi konur. Performativiteyi güçlendiren bu yaklaşım, farklı duyguların iletilmesi açısından etkili bir araçsallık sağlamaktadır.



Resim 3 (URL-3) ve Resim 4 (URL-4). Unfriended ve Host filmlerinde filtreler, maskeler ve arızalar

İki filmde de kurgusal geçişler kesme hareketine benzer şekilde farklı sekmeler ve multimedyalar arasında geçişlerle mümkün olur. Bir Vikipedi makalesi okurken üzerine açılan yeni bir sekmede video izlemek gibi eylemler aracılığıyla karakter ve izleyici yeni bir ortama geçiş yapar. Fakat bunu yaparken bir önceki davranışın ve eylemin etkisi hala var olmaktadır. Arka planda açık olan bir müzik başka bir sekmeye geçildiğinde devam edebilir. Tüm bu sekmeler, iki filmde de tehlikenin nereden gelebileceğine dair bir belirsizlik yaratır. Ekran çeşitli çerçevelere bölündüğü için zaman zaman izleyicinin odaklandığı yerin dışında bir olay gerçekleşebilmektedir. İzleyicinin korkutucu unsurlara tamamen vakıf olmaması, bir gerilim yaratabilmektedir. Mekânsal birlik filmler ilerledikçe bozulmaya başlar ve iki filmin sonunda da bakılacak ve odaklanacak tek bir mekân ya da alan kalmaktadır. Bu sadelik, izleyicinin karakterin başına gelecek son kötü olaydan gözlerini kaçıramaması ile sonuçlanır. *Unfriended* filminde Blaire'in ve *Host* filminde Haley'nin filmin sonunda uğradıkları saldırılar benzer yapıdadır. Film boyunca yazılı ve sesli metinleri görselleştiren filmler en sonunda filtresiz bir görsellikle tamamlanmakta ve yumuşak kurgu yaklaşımının özelliklerini taşımaktadır.

Zaman Birliği

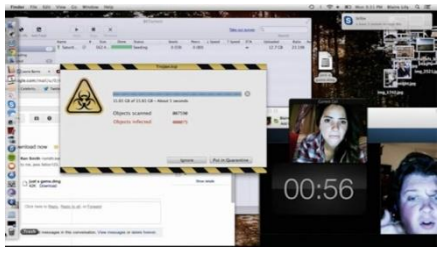
Gerçek zamanlı ekran kavramının en önemli özelliği izleyici ile içeriğin anlık etkileşimine olanak sağlamasıdır. Mikro zaman düzeyinde tasarlanan bu etkileşim hali, masaüstü korku filmlerinde gerçek zamanla eşdeğer olarak ilerlese de hem hissedilen zaman hem de sekmeler arasındaki zaman farklılıkları ile farklı boyutlarda işlenir. Bir sekmede tüketilecek içerik kısa süreliyken diğerinde daha uzun kalınabilmektedir. Bu farklı zamansallıklar, hayaletli medyaların adapte olduğu ve manipüle ettiği bir yapıya kavuşmaktadır.

Unfriended ve Host filmleri, sırasıyla 83 ve 56 dakikalık (jenerikler dâhil) süreleriyle gerçek zamanlı deneyim sundukları iddiasındadır. Bu filmler başlangıçtan bitişe kadar gerçek zamanlı olarak, kesintiye uğramadan işlerler ve o esnada ekranda ne oluyorsa onu gösterirler. Bu durum, ekrandaki her şeyin o an karakterleri ve izleyiciyi etkilemesini ve sonraki sahnelere de bu etkiyi taşımasını sağlamaktadır. Kurulan zamansallık, aynı zamanda her şeyin birbiriyle bağlantılı ve kesişerek işlemesini de sağlar. İnandırıcılık düzeyini artırmaya amaçlayan bu teknik, izleyicinin akışa odaklanmasını ve soluk almadan içeriği tüketmesini

arzular. Elbette bu noktada bahsedilen teknik mantık hatalarını örtmeyi de sağlar. Örneğin; *Unfriended* gerçek zamanlı olduğunu iddia etse de filmin toplam süresi ile Blaire karakterinin bilgisayarının saati aynı hızda işlemez. Benzer şekilde bilgisayarın şarj oranı da sabit kalmaktadır. Filmde bir dakika bazen gerçek zamanlı akarken bazen de daha uzun sürede tamamlanır. Bu unsur tek plan yanılsaması oluşturarak filmin akışında dikkat çekmez ama zamanın akışı bir anlamda sağlandığı için problem de yaratmaz. Anlatının hızı, temsili mekânı gerçek zamanda gösterme eğiliminden vazgeçmemektedir.

İki filmde de zaman, hem karakterler hem de izleyici için bir korku unsuruna dönüşmektedir. *Unfriended* filminde saatin akış hızı korku yaratmasa da Laura'nın ruhunun teknoloji aracılığıyla gençlere dadanması sonrası farklı küçük zaman akışları ön plana çıkar. Örneğin; Laura'nın bilgisayarlarına girmeye çalıştığını düşünen gençler bir virüs programını işletip temizleme yoluna giderler ve bu esnada zamana karşı yarışırlar. Bu olay, bir geri sayım göstergesi aracılığıyla verilir (Resim 5). Laura ilerleyen dakikalarda gençlerin sırlarını açığa çıkarmak için bir oyun başlatır ve herkesin sırlarını söylemesi için geri sayım yapar. Bu geri sayım bitene kadar bir şey söylenmezse gençler sırayla öleceklerdir. Böylece izleyici akan zamanın sürekli farkındadır. Bir diğer sahnede Laura'nın gönderdiği fotoğrafların indirilmesine ne kadar süre kaldığına dair bilgilendirme çıkar. Bu gibi sahneler, izleyiciye akan zamanın sonunda kötü bir şeyler olacağını önceden haber vermekte ve gerilim duygusunu artırmaktadır.

Host filminde ise zamana dair vurgular daha azdır. Filmin açılışında tarih ve saat belirtilir ve Haley görüşmeyi başlatır. Fakat Zoom uygulaması ücretsiz kullanımda 1 saate kadar görüşme izni verdiği için filmin süresi de bu durumla uyum gösterir. Filmin son 10 dakikalık dilimine girildiğinde *"Toplantı 10 dakika içerisinde sona erecektir"* uyarısı çıkar. izleyici, karakterlerin aksine olayların 10 dakikada bir noktada toparlanacağı izlenimine katılır. Toplantı sona ermeden hemen önce doğaüstü varlığı, hayatta kalan son iki karakterimize saldırırken görürüz. Görüntü çok kısa bir süre donar ve *"Ücretsiz görüşme sona erdi"* yazısı çıkar. Bu aynı zamanda filmin sonu anlamına gelmektedir. Filmde karakterlerin ölümünün Zoom süresinin sona ermesi ile eş zamanlı gerçekleşmesi, bir medya olarak Zoom uygulamasının insan yaşantısının üzerine kapanarak onu yok etmesi ile eşdeğerdir.



Resim 5 (URL-5). Unfriended filminde zamanın akışı

Ses Birliği

Masaüstü korku filmlerinin çoğunda olduğu gibi *Unfriended* ve *Host* filmlerinde sesin büyük bir kısmı bilgisayar ekranlarından kaynaklanmaktadır. Filmlerde hem karakterlerin hem de doğaüstü unsurların seslerinin bilgisayar aracılığıyla kaydedilip aktarılması, seslerin yapısında da değişikliğe neden olmaktadır. Anaakım filmlerde çoğu zaman sesi mümkün olduğunca kusursuz biçimde aktarmak hedeflenirken, masaüstü korku filmlerinde sesin çıkışı o anki ortamın gürültüsü ve bilgisayarın donanımı ile ilişkilidir. Skype ve Zoom gibi uygulamalarda sesin dijital aktarımı, yanlış anlaşılmalara sebebiyet verebilmekte ya da farklı mekânlardaki tüm karakterlerin aynı sese odaklanabilmesine yol açmaktadır.

Unfriended filminde izleyici, bilgisayar kaynaklı birçok sese maruz kalmaktadır: Karakterlerin konuşmaları, iMessage ve Facebook Messenger gibi sohbet uygulamalarının ileti sesleri, protagonist Blaire'in müzik uygulamasından açtığı şarkılar ve doğaüstü unsurların çıkardığı sesler bunların en önemlileridir. 19. yüzyılda fonografın doğaüstü seslerin tespit edilmesi için kullanılması gibi günümüzde de kullanılan teknolojiler bilinçli ya da bilinçsiz şekilde ortamdaki farklı gürültüleri kaydedebilmektedir. Ses kayıt tarihi aynı zamanda gürültünün kaydedilmesinin tarihidir ve yıllar boyunca istenmeyen gürültülerin bastırılması amaçlanmaktadır.

Blaire'in müzik uygulamasında şarkı açarak Mitch ile olan ilişkisine uygun romantik bir fon oluşturması, zahmetsizce gerçekleştirilen bir harekettir ve izleyiciye ilişkiye dair bilgi sunan bir araca dönüşmektedir. Filmin ilerleyen dakikalarında Laura'nın ruhu teknoloji aracılığıyla gençlere musallat olduğunda şarkı listesi değişiklik gösterir. Listede sadece Connie Conway'in "How You Lie, Lie, Lie" (Nasıl da yalan söylüyorsun) isimli şarkısı yer alır ve kendiliğinden çalar. Bu değişiklik Blaire ile Mitch'in ilişkisinin yalanlarla örülü olduğuna dair bir ön bilgilendirmedir ve sonraki sahnelere atıfta bulunur. Yine tüm olayları bilgisayarı aracılığı ile takip ettiğimiz Blaire'e Laura'dan gelen tüm mesajlar yazılırken (typing) cızırtı sesi duyulmakta ve sanki donanıma yetkisiz bir erişen (hacker) tarafından müdahale ediliyormuş hissi uyanmaktadır. Duyulan bu ses, diğer mesajlaşmalarda yer almamakta ve izleyicide gerilim uyandırmaktadır.

Host filminde ise sesin kaynağı Zoom sohbet odasında yer alan kişilerin eylemlerini ve bulundukları mekândaki gürültüleri içerir. Filmde herhangi biçimde bir müzik kullanılmamakta, buna karşın sesin varlığı daha çok yankılanmalar, bozulmalar ve patlamalar üzerinden kendini hissettirmektedir. *Unfriended*'in aksine anlık korkutmalara dayalı jumpscare (hopkorku) tekniğinin kullanıldığı *Host* filminde kadraj dışından gelen gürültüler aracılığıyla izleyici üzerinde bir gerilim yaratılmaya çalışılmaktadır. Filmin ilk dakikalarında bu gürültü kapı çalması ve eşya düşmesi şeklinde doğal unsurlarla açıklanırken zamanla duyulan her gürültü doğaüstü varlıklara işaret etmeye başlar. Filmin bir noktasında

protagonist Haley, evinde derinden gelen bir ses duyduğunu belirtir. Bu esnada izleyici ve diğer karakterler bu sesi duymamaktadır. Haley, Zoom uygulamasının Ayarlar sekmesini açarak Dalga Çıkış Ses Düzeyi'ni yükseltir ve ses duyulmaya başlanır. Böylece insan kulağının algılamakta zorlanabileceği ya da uygulamanın sohbet esnasında bastırması beklenen bir ses, teknoloji aracılığıyla duyulur. Bu sahne, doğaüstü ile iletişimi önceleyen hayaletli medya yaklaşımının teknoloji ile yakın ilişkisini örnekler. Ayrıca film boyunca karakterler seslerini birbirlerine yükseltip suçlamalarda bulundukları anda çağırdıkları ruh bir eylemde bulunarak adeta onları cezalandırır. Sesin yükseltilmesi ve bulunulan ortama saygı duyulmaması; sonuçları olan bir eylemdir ve izleyici bu cezalandırma eylemini görmekle kalmaz, kulak da kabartmak zorunda kalır.

Sonuç

Dijitalleşme çağında ekran metaforu, sanal olanın dışına çıkarak gerçek zamanlı ve sürekli güncellenen bir deneyimi temsil etmektedir. Bir bağlantı yüzeyi olarak ekran yeni ilişkisellikler kurmamızı sağlarken kültürel değişimlerin etkisiyle insanların duygu ve düşüncelerinin yanı sıra korkularını ve bilinmeyene duyduğu ilgiyi de içeri buyur etmektedir. Hayaletli medya kavramı, teknolojinin gerçekliği aşındırması ve sinema gibi gelenekselleşmiş anlatı araçlarının kimlik krizini temsil etmesi açısından incelemeye değer bir alan oluşturmuştur. Sinemanın bilinmeyene doğru sürüklenirken karşısına çıkan fırsatlar gibi korkular da hem endüstrisinin hem de izleyicinin psikolojisini yansıtmaktadır.

Masaüstü filmler gibi geleneksel sinema anlayışını yenilikçi biçimlerde yorumlayan yapım biçimleri çeşitli araçlar arasında medya yakınsamasını desteklerken özdüşünümsel bir bakışla dijitalleşme ve medyalaşma süreçlerine eleştirel yorumlar getirmektedirler. Ekranların bilinç nesnesi olarak konumlandırıldığı bu yapımlar; şeffaflık, inandırıcılık, zahmetsizlik ve performativite gibi unsurlarla yeni bir davranışsallık yaratırlar. Bu türün korku filmleriyle ve hayaletli medya kavramıyla ilişkisi de bahsi geçen değişim korkusunun ve modların yarattığı değişime dair bir korkuyu temsil etmesine dayanmaktadır. 1990'lı yılların sonundan itibaren ilk denemeler yapılmış olsa da asıl popülerliğini COVID-19 pandemisi esnasında kazanan masaüstü korku filmlerinin geleceğe dair belirsizliklerin arttığı, dijitalleşme ve ekranlarla ilişkimizin yoğunlaştığı dönemde kazanması şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte kültür ve sinema endüstrisinin de daha önce var olan modlar ile sinemanın biçem özelliklerini bu yenilikler ile harmanlaması da bağımsız çabaları profesyonel içerikler ile birlikte düşünmemize neden olmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen *Unfriended* ve *Host* filmlerinde mekânsal düzlem, aslında her gün aşina olduğumuz bir ekran yapısından oluşsa da bu ekranın neredeyse kendine has bir bilince sahip olduğu yanılsaması yaratılır. Çünkü doğaüstü güçlerin tekelindeki bu ekranın arka planında insanın bastırmış olduğu dürtüleri ve ego savaşları hâkimdir. En

büyük korkuları ölüm gibi görülse de; karakterleri asıl korkutan şey, her gün kullandıkları teknolojik araçlara yönelik güvenilmezlik ve bilinmezliktir. Verdikleri mücadele, baştan kaybedilmiş biçimde yansıtılmaktadır. Dijital ekranın değişikliğe ve müdahaleye teşne yapısı, insanın aleyhine çalışmaktadır.

Filmlerinde insan bakış açısıyla zamana karşı yarış başarısızlıkla sonuçlanmakta ve ekran zamanı-süresi, doğaüstü varlıkların yönettiği daha kararsız bir düzlemde işlemektedir. Zamanın akışındaki kesin rasyonalite, insan davranışlarının irrasyonel ve duygulara dayalı yapısı ile uyumsuzluk göstermektedir. Teknoloji bu zamanın bir parçası olarak kendi üzerinde güç uygulayan doğaüstü olanın tekeline girmekte ve insanları kendi içerisine hapsederek yok oluşa götürmektedir.

İki filmde de sese dair tüm unsurlar filmin evrenine ait diegetik yapıdadır ya da o yapıda olduğu hissiyatını vererek düzenlenmiştir. Günlük bilgisayar veya uygulama kullanımının parçası olan seslere birtakım doğaüstü bağlantılar ve ilişkisellikler atfedilmiştir. İnsanların duyamadığı doğaüstüne ait seslerin bu teknolojiler aracılığıyla duyulabilir olması gibi yaklaşımlarla günümüz teknolojik medyasının gayri insani olana daha yakın olduğu iddiası ortaya atılmaktadır. Bu iki film özelinde sinema, gürültünün gönüllü bir aktarımının temsilcisi olmaktadır.

Sonuç olarak; incelenen filmler aracılığıyla masaüstü korku filmlerinin film ve ekran arayüzlerinin refleksif kullanımı ile kendi maddeselliğine yönelik bir farkındalık oluşturduğu ve video konferans yazılımlarının gerçek iletişim yerine eklemlenme sürecinin başarısızlığını dramatize ederek sürece dair riskleri ve sorunları önceledeği söylenebilmektedir. Pandemi sürecinde artan kapanma, tecrit, güvenlik ve hastalık üzerine söylemler, doğaüstü unsurları araçsallaştırma yoluyla insan deneyimleri üzerinden yansıtılmaktadır. Bu sayede; dönemin kültürel ve toplumsal yansımalarının kaydı tutulmakta, dijitalleşmenin bireyler üzerindeki etkisi sanal ortamda var oluşumuz ve eylemlerimiz aracılığıyla sorgulanmakta ve izleyicinin tek plan yanılsaması ile sarmalanarak birinci elden deneyim yaşaması amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext.

Beslagic, L. (2022). Strategies and techniques of desktop documentary as creative pedagogical tools in the era of COVID-19 global pandemic. *Issues in* Ethnology and Anthropology, 17(3), 1063-1080.

Bordwell, D. (1997). *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press.

Bordwell, D. - Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. New York: McGraw Hill.

Daniel, A. (2020). *Affective intensities and evolving horror forms: From found footage to virtual reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Denson, S. (2020). The horror of discorrelation: mediating unease in post-cinematic screens and networks. *JCMS: Journal of Cinema & Media Studies*, 60(1), 1–24.

Ehmann, A. - Eshun, E. (2009). *Harun Farocki: Against what? Against whom*. London: Koenig Books.

Given, L. (2008). *The sage encyclopedia of qualitative research methods*. California: Sage.

Kiss, M. (2021). Desktop documentary: From artefact to artist(ic) emotions. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 10(1), 99-119.

Nemes, Z. M. (2023). Going viral: The media anthropology of the 'Quarantine Subject' in the context of biopolitics and psychopolitics. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 29(1), 121–42.

Olivier, M. (2020). *Household horror: Cinematic fear and the secret life of everyday objects*. Indiana: Indiana University Press.

Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?*. Cambrige: Polity.

Schulze, J. (2021). Green screens: The materiality and environmental impact of the desktop film. *IMAGO Studi di Cinema e Media*, 23, 177-194.

Strauven, W. (2016). The screenic image: Between verticality and horizontality, viewing and touching, displaying and playing published. *Screens*, (ed.: Dominique M. Chateau - Jose Moure), 143-156, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ugenti, E. (2021). Between visibility and media performativity: The role of interface and gesturality in desktop cinema. *Cinéma & Cie Film and Media Studies Journal*, 21(36/37), 177–192.

Yang, J. (2020). Media evolution, Double-edged sword technology and active spectatorship: Investigating "Desktop Film" from media ecology perspective. *Lumina*, 14(1), 125–138.

Elektronik Kaynaklar

Bekmambetov, T. (2015). Rules of the screenmovie: The unfriended manifesto for the digital age. moviemaker. https://www.moviemaker.com/unfriended-rules-of-the-screenmovie-a-manifesto-for-the-digital-age/, (Erişim: 15.12.2024).

Jansen, K. (2018). Desktop films. https://vimeo.com/290702841, (Erişim: 28.11.2024).

Laine, C. G, Lee, K. B (2019). Troubling the desktop. https://filmmakermagazine.com/107208-troubling-the-desktop/, (Erişim: 18.12.2024).

Larsen, M. R. (2019). Cult conversations: Desktop horror and captive cinema. http://henryjenkins.org/blog/2019/2/10/cult-conversations-desktop-horror-and-captive-cinema-by-miranda-ruth-larsen, (Erişim: 28.11.2024).

Lee, K. B. (2021). Desktop films. https://www.alsolikelife.com/home/desktop-films, (Erişim: 28.11.2024).

Lee, K. B., Avissar, A. (2023). Desktop documentary as scholarly subjectivity: Five approaches. https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-as-scholarly-subjectivity-five-approaches/#_ftn3, (Erişim: 30.12.2024).

Manovich, L. (1995). An archeology of a computer screen. http://manovich.net/index.php/projects/archeology-of-a-computer-screen, (Erişim: 20.11.2024).

Görsel Kaynaklar

URL-1: https://www.imdb.com/title/tt3713166/mediaviewer/rm1828289792/?ref_=ttmi_mi_103 (Erişim: 28.12.2024).

URL-2: https://www.imdb.com/title/tt12749596/mediaviewer/rm1423611906/?ref_=ttmi_mi_4 (Erişim: 28.12.2024).

URL-3: https://www.imdb.com/title/tt3713166/mediaviewer/rm2052140288/?ref_=ttmi_mi_170 (Erişim: 28.12.2024).

URL-4: https://www.imdb.com/title/tt12749596/mediaviewer/rm232429570/?ref_=ttmi_mi_27 (Erişim: 28.12.2024).

URL-5: https://www.imdb.com/title/tt3713166/mediaviewer/rm1833594880/?ref_=ttmi_mi_21 (Erişim: 28.12.2024).

Extended Summary

In the contemporary media environment, screens operate simultaneously as sites of connection and as thresholds into the psychological and psychic domains. The concept of haunted media explains how electronic technologies function as mediators in the instantaneous transmission of cultural fears. Within cinema, this condition has been accompanied by a growing self-reflexive tendency that highlights the medium's own materiality and technological existence. This study examines how screenlife horror films articulate and dramatize these contradictions, particularly by employing real-time screens as narrative devices. Two main research questions guide the discussion: (1) How do screenlife horror films use real-time screens to structure cinematic language and shape the viewer's experience? (2) How do these films instrumentalize the impact of digitalization on individuals, and which thematic concerns do they emphasize?

The theoretical background underlines how the screen has shifted from a static window to a dynamic interface, shaping both perception and cultural imagination. Within film practice, desktop and screenlife films have been discussed as reflexive forms that rely on immediacy, transparency, performativity, and credibility. Horror cinema, on the other hand, has long been linked to found-footage aesthetics, which claim authenticity while dramatizing cultural anxieties. Screenlife horror emerges from this tradition but adapts it to the logic of the digital interface. Despite its growing popularity, especially during the pandemic, limited attention has been paid to how this subgenre reflects technological failures and collective fears. This study addresses that gap by analyzing two exemplary films, Unfriended (2014) and Host (2020).

Methodologically, the research applies qualitative content analysis combined with stylistic analysis. From a larger body of works, Unfriended and Host were selected because they represent the genre's conventions and cultural resonance. The analysis focuses on the unities of space, time, and sound, as well as the stylistic modes that define desktop subjectivity. Particular attention is given to how elements such as interface manipulation, cursor

movements, glitches, and diegetic soundscapes sustain the impression of realism and immediacy while also dramatizing technological fragility.

The findings demonstrate that screenlife horror films dramatize the contradictions of digital technologies. While designed to guarantee seamless communication, these technologies often fail, exposing users to surveillance, cyberbullying, and breakdowns in connectivity. Unfriended presents a story of teenagers haunted through their own online interactions, highlighting the destructive potential of digital exposure. Host, produced in the context of pandemic lockdowns, situates its narrative within a Zoom séance, aligning the film's duration with the platform's time limit to heighten realism. In both cases, supernatural forces enter through the interface, turning everyday devices into channels of threat and possession.

Through the unity of space, the films confine action to the computer screen, blurring the line between physical and digital realities. The unity of time sustains the illusion of continuous progression, while the unity of sound roots all auditory cues—messages, alerts, distortions—within the diegetic world. These strategies foster a sense of transparency and credibility, yet they also emphasize instability and vulnerability.

The study concludes that screenlife horror functions as a cultural register of technological anxiety. By merging horror conventions with the aesthetics of the interface, these films foreground the haunted and inhuman dimensions of media technologies. Their popularity during the pandemic illustrates their role in translating collective fears into cinematic experience, particularly anxieties surrounding isolation, broken communication, and loss of control. Ultimately, screenlife horror not only expands the aesthetic repertoire of cinema but also offers a critical reflection on the implications of living through real-time screens.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.07.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 19.09.2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1731967
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1691-1700.

Araştırma Makalesi
Research Article

ROLE OF TRANSLATION IN INTERCULTURAL EDUCATION

◆

KÜLTÜRLERARASI EĞİTİMDE ÇEVİRİNİN ROLÜ

Coşkun DOĞAN*

ABSTRACT: The rapid pace of technological advancement worldwide has made it easier for individuals from different linguistic and cultural backgrounds to come into contact for various purposes. Additionally, the rise in international migration and the growing necessity for diverse groups to coexist have created a pressing need for mutual understanding. However, as different cultural groups strive to assert and preserve their identities, a range of economic, political, and social challenges may emerge. This situation gives rise to a critical question: how can cultural differences coexist peacefully and harmoniously? This study aims to highlight the need to educate new generations within diverse societies through an inclusive educational model that fosters mutual respect and rejects prejudice, while also equipping learners for the future. The intercultural education approach has gained increasing significance in contexts where harmonious social life depends on the ability of culturally diverse communities to live together. However, wherever multiculturalism is practised, communication problems inevitably arise. To effectively implement intercultural education, it is essential for individuals to understand and express themselves clearly. In such diverse settings, a shared means of communication becomes indispensable. In this context, translation plays a crucial role as a common communicative tool that bridges cultural and linguistic gaps. This study adopts a qualitative methodology and is based on a literature review exploring the relationship between intercultural education and translation.

Keywords: Translation, Multiculturalism, Interculturalism, Education, Intercultural Education

ÖZ: *Dünyada yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler, çeşitli nedenlere dayalı olarak farklı dil ve kültürlerin daha kolay karşılaşmasına olanak sağlamaktadır. Bunun yanında uluslararası göçlerin artması, farklılıkların birlikte yaşama zorunda kalmaları, farklılıkların birbirlerini tanıma zorunluluğunu doğurmuştur. Farklı kültürlerden gelen grupların kendi kültürlerinin tanıma istekleri, ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Tüm farklılıklara rağmen, farklılıkların barış ve uyum içerisinde nasıl birlikte yaşanmaları gerektiği sorunsalı ortaya çıkmıştır. Bu araştırmanın amacı, farklılıkların var olduğu toplumlarda, yeni nesilleri geleceğe hazırlarken birbirlerine ön yargısız davranacak, saygı duyacak şekilde bir eğitim modeli ile biçimlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktır. İstenilen toplumsal yaşamının kültürlerarası eğitim yaklaşımı ile olası olacağı ve farklı toplumları birlikte yaşadığı toplumlarda kültürlerarası eğitim yaklaşımı gittikçe önem kazanmaya başlamıştır. Çokkültürlülüğün yaşandığı her yerde mutlaka iletişim sorunları da meydana gelmektedir. Kültürlerarası eğitimin gerçekleşmesi için farklı olanı anlamak ve kendini ifade etmek oldukça önemlidir. Bu bağlamda farklılıkların kullandığı ortak bir iletişim dili*

* Öğr. Gör. Dr. -Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı /Edirne-coskundogan2002@yahoo.de (Orcid: 0000-0002-6072-2721)

This article was checked by Turnitin.

gerekmektedir. Araştırma nitel yaklaşımla, kültürlerarası eğitim yaklaşımı ile çeviri ilişkisini literatür tarama şeklinde oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Çeviri, Çokkültürlülük, Kültürlerarasılık, Eğitim, Kültürlerarası Eğitim*

Introduction

To sustain their existence, societies require new members, just as new members seek a sense of belonging within a society, often in an inversely proportional relationship. Throughout history, societies have developed shared life experiences shaped by various cultural, social, and historical factors. As individuals integrate into a society, they acquire cultural identity by internalising the prevailing cultural norms and social heritage. However, encountering societies with differing cultural values can be a disorienting experience, as elements that are widely accepted within one culture may not be readily understood or embraced by another. In this context, globalisation has accelerated the process of cultural heterogenisation, enabling more frequent and immediate encounters between differing cultural systems. This growing cultural contact gives rise to tensions and misunderstandings, necessitating new approaches not only in social interaction but also within educational systems.

In today's world marked by high levels of human mobility, understanding the concepts of multiculturalism and interculturalism—both of which refer to different communities coexisting in harmony while maintaining their distinct identities—has become increasingly important, particularly through education. Education plays a critical role in fostering this understanding. The primary goal of intercultural education is not to assimilate or alter cultural differences, but rather to promote respect for and acceptance of them. By cultivating such an approach, it becomes possible to prevent misunderstandings, cultural conflicts, and the cultural shocks that often emerge in encounters between differing worldviews and value systems.

The use of translation as a communicative tool and a common language in intercultural education facilitates socialisation and mutual acculturation within the educational process. By enabling meaningful interaction among individuals from different cultural backgrounds, translation plays a vital role in fostering mutual understanding. In the recognition and acceptance of culturally diverse communities, translation serves to dismantle prejudices rooted in prior experiences of difference. Moreover, translating intercultural learning encourages openness in intercultural encounters and nurtures a disposition toward learning about and from the "Other".

The rise of interculturality, particularly in contexts shaped by rapid international mobility, has necessitated a shift in learning and teaching approaches in countries where diverse cultures coexist. Intercultural

education underscores the importance of cultivating a shared language of human understanding. In contemporary educational systems, a key objective of schooling within the individual's socialisation process is to foster acceptance of diverse lifestyles, experiences, and behaviours. It also aims to enhance the recognition of linguistic, social, and cultural commonalities, while promoting empathy and tolerance toward those who are different.

Definition of Multiculturalism and Interculturalism

Over the past century, global mobility has increasingly brought together human communities with diverse linguistic and cultural backgrounds. As a result, culturally diverse populations—often originating from different social environments and nations—are now required to coexist. To ensure peaceful and harmonious living amid such demographic shifts, political regulation becomes essential. In this context, multiculturalism and interculturalism refer to the political frameworks established to protect cultural differences and preserve individual and collective identities (Bağlı and Özensel, 2013: 46). Multiculturalism, in particular, affirms the right of culturally distinct groups to express their values freely within a broader political and cultural framework. In contemporary education, one of the central aims of schooling in the socialisation process is to introduce learners to diverse life experiences and ways of living, thereby fostering a deeper understanding of and respect for cultural plurality.

The Multiculturalism of a society does not mean the differentiation of the languages and cultures of that community. However, the acceptance of individuals with different cultural values and their ability to live freely according to the values they believe in is essential for a truly inclusive society (Bağlı and Özensel, 2013: 47). The tolerant attitude of the populations in nation-states that have experienced significant immigration for various reasons is closely linked to a shared cultural fabric—one that emerges from the interaction and integration of diverse cultural backgrounds. Doytcheva defines Multiculturalism as a historical political programme based on the reformulation of institutions and the development and recognition of differences in the areas where different cultures meet (Doytcheva, 2013: 25).

In multicultural societies where different cultures coexist, some communities may have social values (such as female genital mutilation, polygamy, and arranged and underage marriages) that are often at odds with the prevailing values of the broader society. In this case, the differences must protect their moral culture and oppose morally unacceptable values (Parekh, 2002: 337). Even when such social values do not coincide with universal values, it is necessary to maintain open channels of communication—grounded in the cultural context and traditions of each society—in order to address and resolve potential conflicts through dialogue

rather than confrontation (Parekh, 2002: 343). In this case, keeping the path of intercultural communication open and the corresponding importance of intercultural education will contribute to solving problems between differences.

Interculturality is not a new phenomenon. Throughout history, cultures have interacted, communicated, and exchanged ideas in various ways. However, in today's globalised world, it has acquired a renewed significance. While there is a prevailing tendency towards a unified civilisation, interculturality—defined as the pluralisation of cultures that come together to form an inseparable whole—represents the other side of globalisation (Cesana, 2000: 435). Rather than being limited to a mere interaction or exchange of cultural values, interculturality entails a deeper process. It envisions a cross-cultural and cross-media space where new knowledge is generated through cultural encounters, fostering mutual recognition and understanding (Gutjahr, 2002: 353). It involves dynamic interaction, encouraging not just coexistence but active engagement across cultural boundaries. Fundamentally, interculturality promotes intercultural communication, challenges cultural isolation, and moves beyond passive multiculturalism by advocating for active, meaningful exchange between different cultural communities (Deneme and Ceylan, 2021: 66).

This process requires a comparative awareness of both one's own culture and that of others. It calls for mutual respect, empathy, and the ability to think beyond individual or local perspectives, urging a more universal outlook. At the heart of this exchange lies translation—a key medium that bridges cultural differences. As a two-way process between cultures, translation enables mutual understanding and serves as the foundation of intercultural education, making communication between diverse groups possible (Köksal, 2005: 7).

The foundation of both multiculturalism and interculturalism lies in language and intercultural communication. Language plays a decisive role in every phase of interculturality. For this reason, the phenomenon of translation, which is both socially and culturally oriented, continues to hold a central position as a key element in the transfer of language and culture in our time, as it has throughout history (Fatima Gimatdinova and Öztürk, 2021: 125). Due to the international mobility among people of diverse languages and cultures, translation has become crucial for facilitating effective intercultural interaction.

Definition and Necessity of Translation

The phenomenon of translation, present throughout all epochs of human history, is closely linked tothe nature of humans as a socio-cultural being. Human beings' desire to understand themselves and others within social life inherently creates the need for communication. Given humanity's vulnerability in the face of the overwhelming forces of nature, individuals rely not only on their immediate society but also on the experiences of other

communities to survive and thrive. Moreover, the curiosity and willingness to engage with those who are different necessitate the establishment of a common language of agreement (Yücel, 2016: 11). The human brain's capacity to acquire multiple languages has opened windows beyond one's own cultural and cognitive world, enabling individuals to expand their feelings, thoughts, and perspectives on events. The fundamental role of translation is to facilitate the transfer of human knowledge across linguistic boundaries. Accordingly, Vardar (2001: 161) defines translation as "the transfer of information from one natural language to another by providing semantic and functional equivalence."

The phenomenon of translation is a tool between the source language and the target language. It is the language itself. Translation and language are in a constant relationship and cannot be separated. Translating from one language to another is the process of articulating knowledge. In this sense, translation reveals the subjectivity of any language (Konu, 2019: 501). Languages have developed in the historical process as part of the life experiences of the societies they belong to. Language is a product of the respective culture. Culture is practised in the life of the society in which the language is spoken. Translation, a common language of communication between languages, takes on a socio-culturally orientated function. Based on the idea that society and culture are two inseparable phenomena, a culture-orientated translation phenomenon cannot be separated from the values practised in society. Cultural factors show that translation can be realised in society and can take place as a living process (Arı, 2014: 43). Through translation, the individual can get to know other societies and their cultures and evaluate them from a different perspective. In the globalised world, translation serves as a bridge between cultures.

Translation is a form of linguistic communication that becomes essential whenever different cultures interact. As it opens a window to the recognition of different worlds, translation constantly evolves alongside Multiculturalism (Eruz, 2010: 13). Wherever there is cultural diversity, the scope of translation develops and expands. Translation plays a key role in the survival of multicultural life by creating a communication bridge between differences. Translation is the centre of exchange between cultures. The act of translation is a linguistic means of communication that unites different worldviews and enables cultures to be mutually recognised and understood.

Translation, a human-centred activity, is the most outstanding representative of intercultural communication. Translation, an integral research actor of many different scientific disciplines, has a social task as a means of communication and information transfer function (Vardar, 1982: 18). The primary purpose of the intercultural interaction process of translation is to eliminate the negativities arising from the unknown between different cultures. In this sense, translation is an embedded

language of reconciliation between languages and cultures. It is the architect of their interactions with each other.

No society or culture has ever formed and developed in complete isolation. They have always come into contact with others different from themselves, leading to interaction. This contact has enriched and developed both cultures. The interaction of cultures is also a positive development in protecting one's values. Intercultural interaction means opening up to others and learning from other innovations (Özdemir, 2011: 34). The fact that the act of translation is the key to intercultural interaction makes it necessary for culture to determine the direction of the communication function of the act of translation.

The phenomenon of translation contributes significantly to overcoming the barriers between cultures that have arisen in unfamiliar times and enlightening societies. The fact that translation triggers cultural interaction will also promote mobility between societies. People's curiosity about what is different strengthens intercultural communication and enables differences to coexist harmoniously. Despite all social differences, translation enables intercultural communication and interaction (Gezer and Can, 2019: 367). The special intercultural communication skills of translation will regulate relations between societies and eliminate the difficulties caused by local conditions such as gender, status, and power.

The Translation Factor in Intercultural Education

The change in international political and social relations has brought about the mobility of people in the world. The international relations that developed after the Second World War, when great human tragedies were experienced, made it easier for societies belonging to different languages and cultures to come together. In particular, labour migration to Western countries has led to the coexistence of people with different languages and cultures. As the famous Swiss writer Marx Frisch (1911-1991) said, people came to replace the invited labour force to meet the demand for labour and brought their cultures with them. In the 1960s and 1970s, attempts were made to solve the problems of minority groups with linguistic and cultural differences in terms of adapting to society and educating their children within the framework of the education received by the majority. However, in the 1990s, this education took on a different dimension, and an educational model began to be implemented in which the cultures of difference were also emphasised (Krüger-Potratz, 2005: 15). Implementing intercultural education in Western immigration countries is one of the most important issues still awaiting a solution today (Krüger-Potratz, 2005: 59).

The intercultural approach in education aims to create a link between different cultures. This connection plays the role of a bridge for communication between differences. In intercultural education, the interdependence of language and culture learning has been on the agenda recently. The main reason is that people with different cultural richness live

together in the same space. In this context, it is necessary to recognise and understand different ways of life and, as a result, to develop tolerance and empathy for each other (Maden and Alabayırlı, 2021: 159). Translation is the key to intercultural communication between diverse cultures. Defined as a special form of communication, translation should be used to overcome linguistic and cultural barriers that may arise between societies (Amman, 2008: 35). In order to promote communication and cooperation between culturally different communities, the survival of the intercultural approach, which emphasises the importance of cultural diversity, communication and understanding in the learning process, is depends on the practical mutual introduction of cultures. This can be quickly achieved through translation into a common language.

Texts that create a setting for discussion and mutual understanding in the classroom improve intercultural learning. Becoming aware of the differences between cultures helps students to overcome their prejudices and develop a more positive view of what is unfamiliar (Seyhan Yücel, 2021: 150). In this context, the act of translation should highlight the parallels between texts that reflect cultural differences. The cultural orientation of the translation ensures that common aspects of different texts intersect. In such a context, the function of translation is to convey information (Akalın, 2018: 136).

In intercultural education, individuals from different backgrounds can learn together, recognize the cultural characteristics of their differences, and engage with taboo topics within their own cultures. Such topics can create barriers to learning, but changing the way they are presented (e.g. visualisation, colour printing, continuous activity, being taken seriously) can help individuals from different backgrounds better accept and understand unfamiliar cultures (Neuner and Hunfeld, 1993: 109). In intercultural learning, the recognition and understanding of the foreign is realised through linguistic expression. This language is the act of translation in which different cultures meet. The learner who encounters different cultures can gain an insight into the foreign world and compare it with his or her own culture. Making the incomprehensible comprehensible translation serves as the most effective way of intercultural learning. Understanding and learning other cultures' value judgments and perspectives bring love and tolerance towards others. At the same time, it encourages openness and effective communication with people from different backgrounds (Doğan, 2022: 65).

Intercultural education aims to prevent conflicts between societies by addressing concerns about being unable to live according to one's values in multicultural societies and through an educational model based on trust in the other. To this end, the mother tongues and other cultural differences of different societies should be respected and considered in educational institutions where intercultural education is provided. (Gogolin and Kürger-Potratz, 2006: 26). Recognising other cultures by different cultures will free

them from their prejudices and create an environment of trust between them.

According to Auernheimer (2003: 131), intercultural education is an educational model based on solidarity and cooperation among diverse groups. Translation plays a crucial role in this process by enabling clear communication and mutual understanding between different cultures, thereby fostering the internal social dynamics necessary for peaceful coexistence. A practical example of this can be seen in the Turkish labor migrants in Germany, where translation helps bridge cultural and linguistic gaps, allowing for better integration and cooperation. By providing an egalitarian approach to cultural differences, intercultural education—supported by effective translation—facilitates collaborative learning environments. In the classroom, group teaching combined with translation not only enhances cooperation but also cultivates empathy, respect, and communication skills among students from diverse backgrounds (Topcubaşı, 2016: 39). Ultimately, translation acts as a vital tool in breaking down barriers and enriching intercultural education

Conclusion

In today's globalised world, developing intercultural skills has become a fundamental task of education for all people. For this reason, the understanding of education in individual countries has changed, and school socialisation tasks have shifted in this direction. Intercultural education is an approach that produces solutions for the smooth and harmonious coexistence of societies with different geographical, historical, cultural, linguistic, religious and cultural differences. In this sense, it would be positive for the future of humanity if countries where several cultures coexist and receive international migration organised their education systems in this direction.

The most important task of intercultural education is to provide an education that allows different cultures to get to know each other. In this context, the phenomenon of translation emerges as a means of communication through which differences can be expressed and others understood. Translation is a linguistic means of communication that brings differences together based on shared values and enables them to recognise each other. Translation is the key that opens the door to a world different from one's own. Because of these qualities, translation introduces different cultures to each other and enables individuals to live comfortably and harmoniously in a multicultural environment.

Intercultural education and translation are constantly evolving phenomena. Understanding the foreign and expressing oneself is possible through language. In this sense, the realisation of cultural interaction and the application of cultural diversity in life are brought to life through the magical communication of a common language, i.e., translation. The phenomenon of translation is the most excellent helper in eliminating barriers of prejudice

in environments where different cultures, for different reasons, must meet and coexist and maintain a harmonious life despite differences. It also assists in the socialisation process of different cultural groups as part of intercultural education.

REFERENCES

Akalın, R. (2018). *Çeviri kuramından çeviri eğitimine- akademik çeviri eğitiminin temel ilkelerini belirleme.* Ankara: Nobel Yayınevi

Amman, M. (2008). *Akademik çeviri eğitimine giriş*. (transl.: E. D. Ekeman), İstanbul: Multilingual Yayınevi.

Arı, S. (2014). *Çeviri sosyolojisi.* İstanbul: Aylak Adam Kültür ve Sanat Yayınları.

Bağlı, M. - Özensel, E. (2013). *Çokkültürlü vatandaşlık.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Cesana, A. (2000). Jahrbuch deutsch als fremdsprache*. Phlosophie der Interkulturalitaet: problemfelder.* (ed.: G. Stenger), Aufgaben. Einsichten. Fernuniversität in Hagen

Deneme, S. - Ceylan, H. (2021). Kültürlerarasılık ve yabancı dil öğretimi. *Kültürlerarasılık & Çeviri.* (eds.: M. Tosun - C. Doğan), Çanakkale: Paradigma Akademi.

Doğan, C. (2022). Kültürlerarasılık bağlamında erken yaşta yabancı dil öğrenimi. *Kültürlerarasılık & Çeviri.* (eds.: M. Tosun - C. Doğan), Çanakkale: Paradigma Akademi.

Doytcheva, M. (2013). *Çokkültürlülük.* (transl.: C. Belge), İstanbul: İletişim Yayınları.

Eruz, S. (2010). *Çokkültürlülük ve çeviri Osmanlı devleti'nde çeviri etkinliği ve çevirmenler.* İstanbul: Multiligual Yayınları.

Gimatdinova, F. - Öztürk, İ. (2021). Çeviri üzerinden kültürlerarasılığı okumak. *Kare,* (Special Issue) 115-132.

Gezer, G. - Can, M. Z. (2019). Kültürü çevirmek: Kültür aktarımı kapsamında çeviri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* 17, 355-370.

Gogolin,I. - Krüger-Potratz, M. (2006). *Einführung in die ınterkulturelle paedagogik.* Opladen&Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.

Gutjahr, O. (2002). Alteritaet und interkulturalitaet, Neure deutsche literatur. *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte,* (eds.: C. Benthien - H. R. Velthen), 345-369, Reinbeck bei Hamburg.

Konu, M. M. (2019). Çeviri edimine dilbilimsel açıdan uygulamalı bir yaklaşım. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* 6, 500-516.

Köksal, D. (2005). *Çeviri eğitimi kuramdan uygulamaya.* Ankara: Nobel Yayınevi.

Krüger-Potratz, M. (2005). *Interkulturelle bildung. eine einführung.* Münster: Waxmann.

Maden, S. - Alabayırlı, İ. Ü. (2021). Wie bitte a 1.1 ve schritte international neu deutsch als fremdsprache. *A 1.1 Kitaplarındaki Görsel Kültürel Öğelerin Göstergebilimsel Çözümlenmesi,* (eds.: M. Tosun -C. Doğan), Çanakkale: Paradigma Akademi.

Neuner, G. - Hunfeld, H. (1993). *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts: Eine Einführung.* Kassel: Kassel Universitaet.

Özdemir, Ö. (2011). Kültürlerarası iletişimin önemi. *Folklor/Edebiyat,* 17(66), 29-38.

Parekh, B. (2002), *Çokkültürlülüğü yeniden düşünmek kültürel çeşitlilik ve siyasi teori.* (transl.: Bilge Tanrıseven), Ankara: Phoenix Yayınları.

Seyhan Yücel, M. (2021). Almanca yabancı dil eğitiminde kültürlerarası iletişim yaklaşımı bağlamında metinlerin önemi. *Kültürlerarası Araştırmalar,* (eds.: M. Tosun - C. Doğan). Çanakkale: Paradigma Akademi.

Topcubaşı, T. (2016). Türkiye'de ve dünyada kültürlerarası eğitim. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 1(1), 34-45.

Vardar, B. (1982). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri.* Ankara: TDK.

Vardar, B. (2001). *Dilbilim yazıları.* İstabul: Multılingula Yayınevi.

Yücel, F. (2016). *Çevirinin tarihi.* İstanbul: Çeviribilim Yayınevi.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1608235
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1701-1715.

Araştırma Makalesi
Research Article

SİBER BİREYİN KRİZİNİ SİNEMA ÜZERİNDEN OKUMAK: TER (SWEAT) FİLMİ ÖRNEĞİ

♦

INTERPRETING THE CRISIS OF THE CYBER SUBJECT VIA CINEMA: THE *SWEAT* FILM CASE

Dursun Can ŞİMŞEK*

ÖZ: Dijital çağda bireyin toplumsal ve psikolojik varoluşu, giderek artan biçimde siber uzamın kültürel ve iletişimsel dinamikleri tarafından şekillendirilmektedir. Sosyal medya platformlarında inşa edilen dijital kimlikler, bireylerin hem görünürlük ihtiyacını karşılamakta hem de onları sürekli performans sergilemeye zorlayan yeni bir özne formuna dönüştürmektedir. Bu bağlamda "siber birey", sanal ve fiziksel mekânlar arasında kesintisiz bir geçiş halinde yaşayan, bedenini, duygularını ve ilişkilerini dijital gösterinin nesnesine dönüştüren çağdaş bir figürdür. Çalışmanın amacı, bu yeni öznelik biçiminin doğurduğu varoluşsal ve iletişimsel krizi sinematografik temsiller üzerinden analiz etmektir. Araştırmanın örneklemini Magnus von Horn'un 2020 yapımı *Sweat* filmi oluşturmaktadır. Film, influencer kimliğiyle dijital kültürün merkezinde konumlanan bir karakterin yalnızlık, yabancılaşma ve duygulanımsal tükenmişlik süreçlerini çok katmanlı biçimde ele almaktadır. Çalışmada nitel bir yaklaşım benimsenmiş, film hermenötik yöntemle çözümlenmiştir. Karakterlerin mekânsal konumlanışları, diyalogları, beden dili ve dramatik kırılma anları, eleştirel kuramsal kavramlar eşliğinde yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular, dijital çağın bireyini belirleyen krizin yalnızca bireysel bir ruhsal çöküş değil, aynı zamanda görünürlük ekonomisinin ve performans zorunluluğunun doğrudan sonucu olduğunu göstermektedir. Film, siber bireyin yalnızlaşmasını dramatik biçimde temsil ederken, dijital öznelliğin kırılgan yapısına dair eleştirel bir perspektif sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Siber Uzam, Siber Birey, Sinema, Sosyal Medya, İletişimsel Eylem

ABSTRACT: *In the digital age, the social and psychological existence of the individual is increasingly shaped by the cultural and communicative dynamics of cyberspace. Digital identities constructed through social media platforms both fulfill the individual's need for visibility and transform them into a new subjectivity form that is constantly compelled to perform. In this context, the "cyber individual" emerges as a contemporary figure who operates in a continuous flow between virtual and physical spaces, transforming their body, emotions, and relationships into objects of digital spectacle. This study aims to analyze the existential and communicative crisis generated by this new form of subjectivity through cinematic representations. The sample of the study consists of Magnus von Horn's Sweat (2020), a film that intricately portrays the loneliness, alienation, and emotional exhaustion of a character situated at the center of digital culture with her influencer identity. A qualitative methodology is adopted in the research, and the film is analyzed using a hermeneutic approach. The characters' spatial positioning, dialogues, body language, and key dramatic moments are interpreted in relation to critical theoretical concepts. The findings reveal that the crisis defining the digital individual is not merely a personal psychological collapse but a structural consequence of the visibility*

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Ordu-csimsek05@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2528-6434)

This article was checked by Turnitin.

economy and the imperative of constant performance. The film offers a critical perspective on the fragility of digital subjectivity while dramatizing the isolation of the cyber individual.
Keywords: *Cyberspace, Cyber Individual, Cinema, Social Media, Communicative Action*

Giriş

İnternet bir teknoloji olarak gündelik kullanıma sunulduğundan bu yana küresel çapta kültürel bir değişime yol açmış ve yeni bir siber kültürün inşasının alanı olmuştur. Mobil teknolojilerin gelişmesiyle birlikte gündelik yaşam pratiklerine eklemlenen taşınabilir bilgisayar ve telefonlar bu değişimin temel dinamikleri olagelmişlerdir. WEB teknolojilerinin yaşamış olduğu gelişim insanın yapıp etmelerini memetik bir biçimde kopyalama eğilimi içerisinde olmuştur. Bu başlangıç noktasından sonraki evrelerde siber bir organikliğin varlığından söz etmek mümkündür. Bu yalnızca bir kopyalama ya da taklitten öte yeni birtakım dinamikler ve semantik ilişkilere de karşılık gelmektedir. Böylece kendi organikliğini yaratmış olan siber kültür, reel gündelik yaşam pratiklerini de etkilemeye ve dönüştürmeye başlamıştır. Sosyal medya mecralarının kamusal alanda çevrimiçi olma sürelerinin küresel çapta artışıyla birlikte gerçek yaşama olan etkisi de doğal olarak artmıştır. Bu etki beraberinde siber mekânlar ve gerçek mekânlar arasındaki sınırı ortadan kaldırmış ve yeni bir akışı serbest bırakmıştır. Artık siber kültür, gerçek yaşamı kopyalamak yerine onu dönüştürmektedir.

Bu dönüşüm ve değişim insanı doğrudan etkilemektedir. Yeni yaşam biçimlerinin varlığı dolaylı olarak yeni somut ve soyut açmazları da beraberinde getirmektedir. Yeni ve verimsiz bir yalnızlığın doğuşu toplumun artan atomizasyonu ve narsistleşmesiyle ilintili olarak bireyleri ötekinin sesine karşı duyarsızlaştırır. Bu duyarsızlık beraberinde ötekinin doğrudan varlığını tehdit ederken, toplumsal sağırlığa dâhil olan tek ve biricik öznenin de her geçen gün daha da yalnızlaşmasına yol açar. Byung Chul-Han'a göre (2022a: 47), günümüzde yeni bir nihilizm yayılmaktadır. Bu durumun dini inançların buyruklarının ya da geleneksel değerlerinin geçerliliğini kaybetmesinden kaynaklanmadığını belirten Han, Nietzscheci bir nihilizmin çoktan geride kaldığını vurgular. O'na göre yeni nihilizm 21. Yüzyılın bir fenomenidir. Enformasyon toplumundaki patolojik kırılmalarından birini oluşturan yeni nihilizm, hakikatin kendine duyulan inancın kaybedildiği noktada kendini var eder.

Han'ın vurgulamış olduğu olgusal kaybın çıktıları günümüz için oldukça somut bir yapıdadır. Yeni siber yaşam alanlarının oluşturmuş olduğu yeni statülere sahip insanların yaşam seyirleri alışılmış olanlardan oldukça farklıdır. Sürekli duygulanımsal bir gerilimi ve üretimi içinde barındıran bu yeni statülerden en dikkat çekeni elbette sosyal medya/internet ünlüleri yani 'influencer'lardır. "Etki sahibi" anlamına gelen influencer, kanaat önderleriyle ya da öncü kişiliklerle karıştırılmamalıdır. Influencerların işlevi daha ziyade tüketimi canlı tutmak ve sürekli hale getirmektir.

Sanal dönüşümün insan hayatına etkilerini konu alan birçok sanat dalı mevcuttur. Bunlardan birisi de sinemadır. Influencerların nasıl bir yaşama sahip olduğunu, içsel çekişmelerini ve çelişkilerini, Han'ın da belirttiği yalnızlığı, narsistliği ve yeni nihilizmi oldukça başarılı bir biçimde resmeden Magnus von Horn'un Ter (Sweat) adlı filmi bu çalışmanın temel inceleme ögesini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı görece yeni bir kavram olan influencer'ın patolojisini sinematografik bir sorgulamayla ortaya koymaktır. Böylece Ter filmi çalışma boyunca sınırları çizilmiş olan teorik çerçeve yardımıyla incelenecektir.

Influencer: Siber Bireyselliğin Kaçınılmaz Üretkenliği ve Yıkıcılığı Üzerine

Kârın toplumsal belirleyiciliği, erken kapitalist toplumlarda olduğu gibi sanayi sonrası toplumlarda da etkisini sürdürmektedir. Bu etkililik hali; toplumsal normlardan kentsel yapıya, kültürel kodlardan toplumsal cinsiyet rollerine ve iletişim biçimlerine kadar bireyin yaşamını doğrudan etkileyen birçok olgu ve pratik üzerinde belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla bireyselliğin ya da toplumsallığın nasıl şekilleneceğini, neyin ön plana çıkacağını ve neyin geri plana itileceğini ekonomi politik ilişkiler belirler.

Zygmunt Bauman'a (2023) göre, modern toplumların temel özelliklerinden biri, üyelerine birey rolü atfetmeleridir. Ancak bu rol dağılımı sabit ve yekpare değildir; aksine, her gün yeniden üretilen bir süreçtir. Bauman bu durumu şu sözlerle açıklar: "Modern toplum, adına 'toplum' denen karşılıklı ilişkiler ağını her gün yeniden kurup yeniden biçimlendiren bireylerin faaliyetleri sayesinde olduğu kadar, aralıksız şekilde üyelerini 'bireyselleştirerek' de var olur" (Bauman, 2023: 113). Bu kesintisiz bireyselleştirme süreci, dijital kültürde memetik olarak yeniden üretilmiş, çeşitli ritüellerle kodlanmış ve şeffaflaştırılmış bir bireysellik formuna dönüşmüştür. Bu durum, her ne kadar özgün bir bireyliğin doğduğunu iddia etse de aslında remikslenmiş ve sürekli yeniden üretilen bir prototipten öteye geçememektedir.

Öte yandan, siber bireyliğin "tamamen yeni bir şey içermediğini" iddia etmek indirgemeci bir yaklaşım olur. Zira dijital birey, modern bireyselliğin sürekli değişen rol dağılımı içerisindeki dönüşümlerini kavramakta zorluk çekmekte; hız, erişilebilirlik ve saydamlık gibi dinamiklerle kuşatılmış dijital uzamda, kendilik bilincini yeniden inşa etmeye zorlanmaktadır. Byung-Chul Han'a (2022a) göre, influencer'lar bir tür rol model haline gelmiş; genç takipçileri bu figürleri adeta kutsallaştırmıştır. Han bu durumu şöyle ifade eder: "Genç takipçiler influencerların sahnelediği günlük yaşamlarında tükettiklerini iddia ettikleri ürünleri satın alarak birer mürit olarak onların hayatına iştirak ederler" (Han, 2022a:13). Bu ilişki biçimi, influencer'ı yalnızca bir pazarlama figürü değil, aynı zamanda kültürel bir ikon haline getirir.

Han'a (2024) göre, dijital sürü bir "kitle" değildir; çünkü içinde ruh ya da tin barındırmaz. Kitle, bireylerin toplamından daha fazla bir şeydir; bir

içsel bağa sahiptir. Oysa dijital sürü, yalnızlaştırılmış ve izole edilmiş bireylerin ağsal bağlarından oluşur (Han, 2024:20). Bu sürüde yer alan bireyler birbirlerine dokunmadan, yankı odaları içinde var olur. Gerçek kamusallığın yerini, pürüzsüz ekranlarda yaşanan temassız bir görünürlük almıştır. Han bu yapıyı, dijital toplumun fiziksel toplanma alanlarını tanımayan bir "topoloji" ile açıklar: "Ağın dijital sakinleri fiziksel olarak toplanmazlar. Bir biz oluşturacak olan toplanmanın içselliğinden yoksundurlar" (Han, 2024: 21). Bu nedenle dijital özne, toplumsallıktan ve ötekiyle kurulan bağdan yoksun bir biçimde narsistik bir tatmin arayışına sürüklenir. Saydamlaşarak aynılaşır ve sonunda birbirine benzeyen özne parçacıklarından oluşan bir dijital sürüye dönüşür.

Influencer'lar, kişisel ve gündelik yaşantılarını metinsel ve görsel yollarla paylaşan; takipçileriyle kurdukları bağlar üzerinden marka değeri üreten dijital aktörlerdir. Crystal Abidin'e göre, influencer terimi, Katz ve Lazarsfeld'in "kişisel etki" kavramından türemiş olsa da günümüzde çoklu platformlarda faaliyet gösteren mikro-ünlüleri de kapsayan geniş bir alanı tanımlar (Abidin, 2016:2). Bu yeni ünlülük biçimi, geleneksel medyadaki başarıya dayalı yıldız kültüründen farklı olarak, gündelik yaşamın sürekli olarak sergilenmesi ve ticarileştirilmesi yoluyla inşa edilir.

Influencer etkisi, duygulanımsal emeğin kesintisizliğine dayanır. Sosyal medyada sürekli iyi, üretken ve duyarlı görünmek zorunda bırakılan bireyler; özellikle influencer kimliğini taşıyanlar için bu baskıyı daha yoğun hissederler. Yaşam tarzı temelli içerikler üreten influencerlar, takipçileriyle aralarındaki bağı sürdürmek ve kişisel markalarını oluşturmak için kendi özel yaşamlarına yatırım yaparlar. Bu figürlerin, uzmanlık alanlarından ziyade kişisel deneyimlerini ön plana çıkararak etki üretmeleri, onları eleştiriye ve dijital şiddete daha açık hale getirir. Abidin (2019: 200), özellikle kadın influencerların bedenleri, internet kimlikleri ve özel yaşamları üzerinden hedef alındıklarını, bu şiddetin çoğu zaman meşru görülerek "ilgi çekmeye çalışmanın" bir bedeli olarak sunulduğunu belirtmektedir.

Bu noktada, influencerların karşılaştığı siber zorbalık yalnızca bireysel değil, yapısal bir soruna işaret eder. İnfluencer kimliğini sürdürebilmek için, dijital kamusallıkta sürekli bir performans sergilemek ve kendi duygularını sermayeye dönüştürmek zorunda kalan birey, zamanla gerçeklik duygusundan uzaklaşır. Han'ın şeffaflık eleştirisi burada bir kez daha önem kazanır: şiddet, artık açık ve keskin değil; yumuşak, görünmez ve saydamdır. Bu saydam şiddet, bireyin sınırlarını silikleştirir, özne ile öteki arasındaki farkı bulanıklaştırır. Zarar görmek bile bu bağlamda "işin bir parçası" hâline gelir.

Ter filmi, tam da bu dönüşümün hikâyesini anlatır. Filmdeki karakter, yalnızca bedenini ve yaşamını değil, duygularını da üretim-tüketim döngüsüne dâhil etmek zorunda kalan bir siber özne olarak temsil edilir. Bu özne, platform kapitalizmi içerisinde kendi benliğini tüketerek görünürlük

kazanır. Böylece influencer kimliği, yalnızca bir pazarlama figürü değil; aynı zamanda çağdaş bireyin dijital dünyada kendine biçtiği varoluşsal rol haline gelir.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı, dijital çağda bireyin karşı karşıya kaldığı varoluşsal ve iletişimsel krizi, siber birey kavramı çerçevesinde anlamlandırmak ve betimlemektir. Özellikle sosyal medya platformlarında görünürlük üzerinden inşa edilen dijital kimliklerin birey üzerindeki etkileri hem gündelik yaşam pratikleri hem de toplumsal bağlamda incelenmeye değerdir. Bu bağlamda, film aracılığıyla temsil edilen bireysel deneyimler üzerinden dijital toplumun yarattığı gerilim alanları anlaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın temel inceleme nesnesi Magnus von Horn'un *Ter* (*Sweat*) adlı filmidir. Sinema, yalnızca sanatsal bir ifade aracı değil; aynı zamanda birey, toplum ve kültür arasındaki ilişkileri gözlemlemeye ve yorumlamaya olanak tanıyan önemli bir analiz alanıdır. Filmler, doğrudan gözlemlenemeyen duygu, düşünce ve ilişkilerin temsil edilmesini sağladığı için sosyal bilimlerde anlam çözümlemelerine uygun nitel veriler sunar.

Bu çalışma, hermenötik yöntem ile yürütülmüştür. Hermenötik yöntem, anlamın sabit ve nesnel olmadığı, aksine yoruma, bağlama ve deneyime bağlı olarak değişkenlik gösterebileceği varsayımı üzerine kuruludur. Bu yaklaşımda araştırmacı, analiz nesnesine yalnızca dışarıdan bakan bir gözlemci değil, aynı zamanda yorumlayıcı bir özne konumundadır. Çalışmada metin olarak kabul edilen film, bütünsel bir yapının parçaları olarak karakterler, olay örgüsü, sahne düzeni, diyaloglar ve imgeler aracılığıyla yorumlanmış; açık ve örtük anlam katmanları çözümlenmiştir.

Hermenötik yaklaşımın önemli isimlerinden Paul Ricoeur'a göre, bir metni anlamak yalnızca onun ne söylediğini çözümlemek değil; aynı zamanda onun "neye gönderme yaptığını" da ortaya koymaktır. Ricoeur, yorumun, yalnızca metnin içinde değil, metnin ötesinde yer alan yaşantısal ve tarihsel boyutlarda da aranması gerektiğini savunur (Ricoeur, 1976: 75-88). Bu anlayış, çalışmada ele alınan filmin yalnızca anlatısal yapısını değil, temsil ettiği toplumsal ve kültürel bağlamları da çözümleme imkânı sunmuştur.

Bu doğrultuda araştırma kapsamında yanıt aranan temel sorular şunlardır:

- **S.1:** Film, siber bireyin sanal ve fiziksel mekânlardaki varoluşunu nasıl temsil etmektedir?

Siber öznelerin en göz önünde bulunanları olarak influencerların gündelik yaşam pratikleri ve varoluşsal kodları siber kültürün yapısı gereği sonsuz bir hız olgusuna dayanmaktadır. Bu hız, hem reel hem sanal mekânlarda var olmak zorunda kalan siber öznenin varoluş pratiklerinin

neliğini tespit edebilecek başlangıç noktası oluşturulması hususunda bir sorunsal yaratmaktadır.

- **S.2:** Filmde, siber bireyin yaşadığı iletişimsel kriz ne şekilde yansıtılmıştır?

Reel gündelik yaşam içerisinde sosyal mecralarda var olmak kesintisiz bir yapıya sahiptir. Gerçek gündelik yaşam pratiklerine eklemlenmiş bir yapıdan ziyade onlara rağmen ve onlarla organik bir oradalığı temsil eden öznenin siber varlığı her iki alanda da farklı pratiklere sahip olan iletişim noktasında bir krize içkindir.

'Ter' Filmi Analizi

Şeffaflaştırılmış Yalnızlığın Yükselişi ve Çöküşü

Sylwia, dijital çağın yeni öznesi olan "influencer" tipolojisinin neredeyse mükemmel bir temsilidir. Yaklaşık 600.000 takipçili genç bir spor eğitmenidir; sağlıklı yaşam, disiplin ve motivasyon gibi değerleri bünyesinde taşıyan bir figür olarak sunulmaktadır. Ancak bu yüzeysel görünüm, Baudrillard'ın "hipergerçeklik" kavramında vurguladığı gibi, gerçekliğin yerini almış temsillerden ibarettir. Sylwia'nın yaşamı, dijital platformlar için sürekli içerik üretmeye endekslenmiştir ve bu içeriklerin gerisinde, yalnızlık ve kopuşla kuşatılmış bir özne bulunmaktadır.

Film, bir alışveriş merkezinde düzenlenen pilates etkinliğiyle açılır. Kamera karşısında coşkulu, enerjik ve ideal vücut ölçülerine sahip bir kadın, kitlesiyle doğrudan etkileşim hâlindedir. Bu kişi, filmin başkarakteri Sylwia'dır. Sadece bir spor eğitmeni değil; aynı zamanda bir mentor, performatör ve "dijital rol model" olarak konumlandırılır. Açılış sahnesi, influencer kültürünün inşa ettiği yeni sosyal hiyerarşiyi dramatize eder. Hayranlarından biri, ona hayatını değiştirdiğini söyler ve bir hediye verir. Sylwia bu sahneyi duygusal olarak deneyimlemenin ötesinde, bir içerik fırsatı olarak görür ve Instagram'da paylaşmak üzere kayda alır. Byung-Chul Han'ın (2022a) ifadesiyle, burada yaşanan şey bir "duygulanımsal emek"tir: yaşanan her şey, bir metaya dönüşür; hissedilen değil, hissedilmesi gereken duygular dolaşıma sokulur.

Wellman, Quan-Haase ve Harper (2020), "Networked, Bounded, and Limited Individuals" çalışmasında, dijital ortamda 'ağ bireyi' olarak var olan kişilerin, geniş ama gevşek bağlarla örülü ilişkiler kurduğunu ve bu bireylerin zamanla daha az yüz yüze ama daha çok sanal etkileşimle kimlik inşa ettiğini belirtir. Dijital bireyin sosyal bağlarını yüz yüze ilişkilerden ziyade çevrim içi platformlar üzerinden sürdürdüğünü, bunun da bireyde yalnızlık ve sınır belirsizliği duygularını tetiklediğini ortaya koyar. Bu bağlamda Sylwia'nın hem binlerce takipçiye sahip olması hem de kamusal alanda yalnız ve kırılgan görünmesi, "ağ bireycilik" biçiminde inşa edilen modern dijital özneyi yansıtır.

Sylwia için üretimin temel alanı kendi bedenidir. Tıpkı Bauman'ın (2023) belirttiği gibi, üretim toplumları sağlıklı yaşamı teşvik ederken,

tüketim toplumları bitimsiz bir "fitness ideali" sunar. Bu ideali gerçekleştirme çabası, bireyde sürekli bir eksiklik ve tatminsizlik duygusu üretir. Sylwia da bu döngünün içindedir: kendini sürekli kontrol etmeye, fiziksel olarak biçimlendirmeye ve hep bir adım daha ileriye taşımaya çalışır. Ancak ulaştığı her hedef, daha büyük bir yetersizlik hissini tetikler. Bu durum, Han'ın (2022a) tanımladığı "pozitiflik diktatörlüğü"nün bir tezahürüdür; olumsuz duygular kamusal alandan silinir, birey daima üretken, enerjik ve neşeli olmak zorundadır.

Sylwia'nın yaşadığı yalnızlık, tam da bu şeffaflık rejiminin bir sonucudur. Han'ın (2021) "şeffaflık toplumu" kavramında belirttiği gibi, modern dijital yaşamda her şeyin görünür olması talep edilir, ancak bu görünürlük aslında bireyin toplumsal bağlarını çözen bir tür gözetim ve kontrol sistemine dönüşür. Sylwia, görünürlükten neredeyse çıplaklaşmaya varan bir maruz kalış yaşarken, giderek yalnızlaşır. Dijital iletişim içinde sürekli olarak "bağlantıda"dır; ama bu bağlantılar, ilişkilerin yerini alan yapay etkileşimlerdir (Han, 2022b:15). Filmdeki annesiyle telefon konuşması sahnesi bu durumu çarpıcı biçimde sergiler: annesinin televizyonda izlediği maçı senkronize şekilde açarak kurduğu "eşzamanlılık", derinlikten yoksun bir bağ kurma çabasıdır.

Sylwia'nın yalnızlığı, "camlaştırılmış" bir varoluşa dönüşür. Göz önündedir, sürekli izlenmektedir, ama bu görünürlük öznel temas ve toplumsallık anlamına gelmez. Onun duygularının içeriğinden ziyade, bu duyguların ne kadar "etkileşim" getirdiği önemlidir. Han'a göre (2021), şeffaflığın ideolojik boyutu, bireyin iç dünyasını metalaştırmakta ve bunu dijital denetim rejimine tabi kılmaktadır. Sylwia'nın Instagram için kayda aldığı her içerik, aslında kendi benliğinin dijitalleştirilmiş ve ticarileştirilmiş bir versiyonudur.

Menajeriyle buluştuğu sahnede bu gerçek daha da netleşir. Masada sıralanmış sponsor ürünleri, içerik üretiminin doğrudan tüketime hizmet ettiğini gösterir. Ancak görüşme sırasında menajeri, Sylwia'nın yaşamış olduğy yalnızlık yüzünden ağladığı videonun viral olmasından dolayı bir sponsorun rahatsızlık duyduğunu iletir. Sylwia'nın yalnızlığını dile getirdiği sözleri –"Gerçekten yakın olduğum biri olsaydı hayatımda…"– onun sahici bir bağ arayışında olduğunu ortaya koyar. Ancak bu sahicilik, "marka değeri" için tehdit olarak algılanır. Han'ın "duygulanımsal neoliberalizm" adını verdiği yapıda, duygular bile sadece pazarlanabilir oldukları ölçüde kabul görür. Oysa Sylwia'nın bu spontane iç döküşü, sistemin steril "mutluluk rejimi"ne aykırıdır.

Sylwia'nın yalnızlığına karşı geliştirdiği en güçlü bağ köpeği Jackson'dır. Ona adeta histerik bir bağlılık gösterir. Bir akşam yürüyüşe çıktığında, park halindeki bir araçtaki adamın kendisine bakarak mastürbasyon yaptığını fark eder. Bu sahne, Sylwia'nın şeffaflaştırılmış yaşamına yöneltilmiş ilk doğrudan tehdit gibidir. Olumlu duygularla örülmüş şeffaf kabuğu çatlar. Olayı önce bastırmaya, reddetmeye çalışır; çünkü

“pozitif özne” olmak zorundadır. Ancak yaşadığı şey artık görmezden gelinemeyecek kadar somuttur.

Ertesi sabah Instagram’da bu olaya dair yeni bir gönderiyle karşılaşır: tacizci adam, pişmanlık dolu bir video paylaşmıştır. Videoda hem özür diler hem de kendisinin de yalnız olduğundan söz eder. “Ben de elimi tutacak birini istiyorum...” Bu sahne, Han’ın (2024) “dijital sürü” kavramını çağrıştırır. Dijital sürü, klasik anlamda bir topluluk değildir; atomize bireylerin birbirine temas etmeden kurduğu gevşek bağlardan oluşur. Burada da iki yalnız birey –biri fail, diğeri mağdur– arasında sahte bir empati kurulur. Sylwia videoyu kaydırır, ardından üç genç hayranın onu sevdiğini söyledikleri neşeli bir gönderi belirir. Bu geçiş, yankı odalarının işleyişini ve olumsuzluğun dijital dünyada ne kadar hızlı bastırıldığını eleştirir. Debord’un (2017) “gösteri toplumu”nu tanımlarken söylediği gibi: Gerçeklik yerine imajlar geçer; Sylwia’nın trajedisi de bu imajlar arasında kaybolmaktır.

Influencer Benlik: Sanallık ve Gerçeklik Gerilimi

Filmde yönetmenin titizlikle inşa ettiği sahnelerden biri, influencer figürünün kamusal alanda karşılaştığı gerçeklikle yüzleştiği anlardan oluşur. Sylwia, bir alışveriş merkezinde annesine doğum günü hediyesi almak için dolaşırken hayranlarından biri tarafından durdurulur. Kadın, önce Sylwia’nın kolunu tutar, sonra ona hayranlığını dile getirir. Bu fiziksel temas, Sylwia'nın kamusal alanda ne kadar “dokunulabilir” hale geldiğini göstermektedir. Influencer’ların sanal görünürlükleri, reel mekânda da temas talebine dönüşmektedir. Bu durum, Abidin’in (2016) “visibility labour” olarak adlandırdığı, görünürlük emekçiliğinin doğrudan bedensel deneyime yansıyan hâlidir.

Kadın, Sylwia'yla tanışıyormuş gibi davranarak özel hayatına dair anlatılara başlar. Eşinden, işinden, kaybettiği çocuğundan söz eder. Influencer ve takipçi arasındaki sınır bulanıktır. Sylwia ise, bu sahte yakınlığa gerçek bir bağ geliştirme umuduyla içini döker: “Bazen işimi bırakmak istiyorum. Instagram hesabımı silip gidesim geliyor çünkü kimse beni gerçekten özlemeyecek...” Bu sözler, onun yaşadığı dijital yabancılaşmanın ve yalıtılmışlığın itirafıdır.

Ancak kadın, bu samimi açılımı dinlemeden ayrılır; gitmeden önce yalnızca bir selfie çekmek ister. Bu sahne, Debord’un (2017) tanımladığı “gösteri toplumu”nun özünü taşır: İlişki değil, temsil; diyalog değil, görüntü. Sylwia, bu etkileşimde bir birey olarak değil, bir simge olarak var olmuştur. Bu sahnede de bireysel yalnızlık, temassız temasla maskelenmektedir.

Sylwia’nın şeffaflığı, yalnızca sosyal medyada değil, fiziksel mekânda da ona bir nesne gibi davranılmasına neden olur. Pilates etkinliği sonrası soyunma odasında karşılaştığı erkek influencer'ın cinsel içerikli yaklaşımı, bu nesneleştirmenin bir başka tezahürüdür. Han’ın (2022a) ifadesiyle, dijitalleşen toplumda şiddet de saydamlaşmış, pürüzsüz bir hâle gelmiştir. Etkileşim araçsallaşmış, öteki bir varlık değil, bir “haz alıcısı”na

dönüşmüştür. Sylwia hem dijital hem fiziksel uzamda tüketilen bir figürdür; varlığı, görünür olduğu ölçüde anlam kazanmaktadır.

Sylwia'nın bu sahnede dile getirdiği "yok olma arzusu" ise modern dijital bireyin yaşadığı siber tükenmişliği gözler önüne serer. Bu, sadece işinden istifa etme ya da hesap kapatma isteği değildir; kendini metalaştıran sistemin dışına çıkma arzusudur. Kadın kalıcı hiçbir şeyi sürdürmek istemez; varoluşu sürekli olarak yeniden biçimlendirme ve görünürlük stratejilerine endekslenmiştir. Sylwia da bu baskının ağırlığı altında ezilir. Dijital kimliği, fiziksel yaşamının önüne geçmiş; kendini gerçekleştirme çabası, sürekli yeniden üretim döngüsüne dönüşmüştür.

Aile ortamı, Sylwia'nın influencer kimliğinin bir "persona" olarak nasıl taşındığını gösterir. Aile üyeleri, onun dijital görünürlüğüyle övünürken; annesi bu durumu içselleştiremez, kıskançlık ve öfke hisseder. Sylwia, birlikte geldiği derginin promosyon DVD'sinde kendini izletmek zorunda kalır. Burada, kendi görüntüsünü kendi gerçekliğine dayatan bir özne görürüz. Kendisinin "kurgulanmış versiyonu"nun izleyicisi olmak, onu kırılganlaştırır. Asenbaum'un (2018) tanımladığı şekilde "siborg özne", hem dijital hem de fiziksel varlık alanında var olur; kimliği sabit değil, bağlamsal ve akışkandır. Sylwia'nın bedeni ve dijital imajı, fitness influencer kimliğinin ayrılmaz parçaları hâline gelirken, bu parçalanma duygusal bir kırılmaya da neden olur.

Sylwia, bu ortamda daha önce yaşadığı taciz olayını anlatır. Ancak annesi onu suçlar: "Neden görmezden gelmedin?" Bu tepki, dijitalde ifşa olan her şeyin sorumluluğunun da bireyin omuzlarına yüklenmesiyle ilgilidir. Dijital görünürlük bir hak olmaktan çıkmış, riskli bir ifşaya dönüşmüştür. Sylwia, ağlayarak masadan kalkar ve odasına çekilir. Orada diyet yemeklerini yerken ağlar. Bu sahne, Han'ın (2022b) betimlediği "ritüelsizliğin yalnızlığı"nı doğrudan yansıtır. Beslenme gibi gündelik ritüeller bile içerik üretiminin baskısıyla anlamını yitirmiştir.

Sylwia'nın yalnızlığı, artık sadece bireysel değil, sistemik bir sorundur. Influencer'lık kültürü; neoliberal performativite, duygusal emek ve görünürlük zorunluluğu arasında bireyin sınırlarını silikleştirir. Sylwia, hem görünür hem görünmezdir; hem herkesin içindedir hem kimsenin ilgisinde değildir. Gerçek dünyada ötekiyle yüzleştiğinde, kurmacalaştırılmış dijital kimliğiyle olan çatışması daha da derinleşir.

Gösterinin Kırılganlığı: Aile İçi Çatışma ve Kamusal Teşhir

Sylwia'nın influencer kimliği ile gerçek kimliği arasındaki uçurum, annesinin doğum günü kutlamasında en sert hâliyle açığa çıkar. Annesine büyük bir televizyon alarak eve gelen Sylwia, burada aile üyeleriyle bir araya gelir. Bu sahne, onun dijital kimliğiyle ailesi arasındaki gerilimli ilişkiyi açığa çıkarır. Aile bireyleri, Sylwia'nın sosyal medyadaki ününden ve konvansiyonel medyadaki görünürlüğünden söz ederek onu merkeze alırlar. Bu durum, annesinin gölgede kalmasına yol açar; kadının kıskançlıkla karışık öfkesi giderek belirginleşir.

Sylwia'nın getirdiği derginin kapağında kendi fotoğrafı yer almakta; yanında getirdiği pilates DVD'si de "ürünleşmiş" bir kimliğin somut örneği olarak sunulmaktadır. Bu sahne, Baudrillard'ın "simülakrlar" kuramını çağrıştırır: Sylwia artık kendi imgesinin temsiline indirgenmiş durumdadır. Aile üyelerinin talepleriyle o DVD'yi izlemek zorunda kalması, kendi temsiline maruz kalmak anlamına gelir. Gittikçe yabancılaştığı bu kurgu, onun gerçekliğe dönme arzusunu körükler. Ancak tam da bu noktada, önceki sahnede yaşadığı tacizi anlatmaya çalıştığında annesinden beklediği empatiyi bulamaz. Annesi onu suçlar: "Neden görmezden gelmedin?" Shilling'e (2003) göre modern birey, bedeni üzerinden toplumsal sermaye üretir. Sylwia'nın kaslı ve estetik bedeni yalnızca sağlık göstergesi değil, aynı zamanda bir dijital marka stratejisidir.

Bu sahne, Han'ın (2021) "şiddetin saydamlaşması" fikriyle uyumludur. Dijitalleşen dünyada mağdur, failden çok daha fazla göz önündedir ve çoğu zaman sistematik olarak suçlanır. Kadının fiziksel ve duygusal sınırları, dijitalde olduğu gibi gerçek hayatta da görünmezdir. Bu bağlamda Sylwia, yalnızca performans sergilediği ölçüde kabul görmekte, zayıf veya kırılgan hâlleriyle yok sayılmaktadır.

Sylwia, ağlayarak masayı terk eder ve eski odasında, yalnız başına yemek yerken görülür. Bu sahnede yemek, yalnızca fiziksel bir ihtiyaç değil; duygusal boşluğu doldurmak için yapılan bir eyleme dönüşür. Ancak bu doyum da gerçek değildir. Han'ın (2022b) "ritüelsiz toplum" kavramı burada devreye girer: bireyin kendini sabitleyecek, kimliğini onaylayacak sembolik ritüellerden mahrum kalması, bir yönsüzlük ve savrulmuşluk hissi yaratır. Sağlıklı beslenme, kontrol, disiplin gibi kodlarla örülmüş influencer hayatının karşısına, ağlayarak yapılan bu yemek yeme eylemi adeta bir sembolik kopuş olarak çıkar.

Bu kırılma, Sylwia'nın hem ailesiyle hem de toplumsal bağlarla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye başlamasına yol açar. Ancak bu düşünsel kopuş, dijital dünyanın taleplerinden kurtulmaya yetmez. Kısa süre sonra, katıldığı bir televizyon programı sahnesinde bu kırılmanın medyatik bir yüzleşmeye dönüştüğünü görürüz.

Programda, Sylwia'nın yalnız olduğunu anlattığı ve ağladığı video izletilir. Bu sahne, dijital teşhirin "geri dönüşsüzlüğünü" sergiler. Sunucunun yönelttiği şu soru belirleyicidir: "Sence bu günlerde her şeyimizi ulu orta ortaya dökebilir miyiz? Her şey satılık mı?" Bu, doğrudan Byung-Chul Han'ın (2022a) "veri-özne" tanımına denk gelir. Han, günümüz bireyinin artık kendini değil, verisini sunduğunu; hissettiklerini değil, gösterdiklerini yaşadığını ifade eder.

Sylwia bu eleştirilere savunmacı biçimde yanıt verir. Kötü günleri de paylaşmanın bir parçası olduğunu savunur. Bu sırada diğer sunucu, "Peki sizi ne motive ediyor?" diye sorar. Sylwia bu soruya yanıt veremez; ağlamaya başlar. Bu ağlama bir sinir boşalmasıdır. Ancak programın formatı buna izin vermez. Gerginlik aniden kesilir ve Sylwia, egzersiz hareketleriyle programı

devam ettirir. Aynı sözler, aynı hareketler: "Şimdi nefes alıyoruz ve bırakıyoruz...". Gösteri devam eder.

Bu sahne, Han'ın (2022a) "şov zorunluluğu" kavramının bir izdüşümü niteliğindedir. Dijital çağın öznesi, her koşulda üretmek ve görünür kalmak zorundadır. İnsani olan tüm duygular –korku, kırılganlık, yalnızlık– sadece "izlenebilir" oldukları ölçüde geçerlidir. Sylwia'nın yaşadığı kriz, gösteri toplumunun, duygusal gerçekliği nasıl hızla içerdiğini ve yeniden nötralize ettiğini gösterir. Rowland ve Estevens'e (2025) göre dijital benlik yalnızca bireyin kendini sunduğu bir alan değil; aynı zamanda platformların onu ölçüp biçtiği, verileştirdiği ve performansa zorladığı bir yapıdır. Sylwia'nın yaşamı, bu dijital benliğin sürekli optimize edilme baskısıyla nasıl kriz noktasına ulaştığını gösterir.

Televizyon programı, Sylwia'nın içsel çöküşünü görünür kıldığı anda yeniden performansa dönüşmesini zorunlu kılar. Ağlamasının ardından "format gereği" spora devam etmesi, neoliberal gösteri mantığının son halkasıdır. Yaşadığı kırılmalar, içsel yalnızlık ve tükenmişlik, yalnızca bir sonraki gösteri için veri üretmektedir.

Siber Bireysellik ve Siber Bireyin Krizi

Siber kültür çağında bireyin toplumsal konumu, klasik modern birey tasavvurundan farklı olarak, dijital sistemlerin biçimlendirdiği ağlar ve performans yapıları üzerinden yeniden şekillenmektedir. Bu dönüşüm, hem teknolojik arayüzlerle kurulan yoğun ilişkiler hem de bireyin dijital platformlarda sergilediği özne performanslarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda "siber bireysellik", dijital platformlarla simbiyotik ilişkiler kurarak varlığını sürdüren, sürekli bağlı, ölçülebilir ve optimize edilebilir bir öznelliğe işaret etmektedir.

Wellman ve Rainie (2012: 6), dijital çağın bireyini, "ağ bireyi" (networked individual) olarak tanımlarken; bu yeni özne formunun sabit grup aidiyetlerinden uzaklaştığını, bireylerin çok merkezli ama gevşek bağlardan oluşan kişisel ağlarla kendilerini tanımladıklarını belirtir. Ancak bu sürekli bağlantılılık hali, aynı zamanda bireyin giderek yalnızlaşmasına ve aidiyet duygusunun zayıflamasına da zemin hazırlar. Rainie ve Wellman (2012), bireyin artık *bir yere ait olmasından* çok *her yerde erişilebilir* hale geldiğini vurgular. Bu açıdan "siber bireysellik", toplumsal bağlamdan kopmuş bir görünürlük ekonomisine maruz kalmanın da adıdır.

Sylwia karakterinin dijital mevcudiyeti, tam da bu bireysellik biçiminin kriz haline işaret etmektedir. Sosyal medyada binlerce takipçiye sahip bir fitness fenomeni olan Sylwia, filmin başından sonuna kadar yalnızlığı, anksiyeteyi ve anlam krizini bedeninde taşımaktadır. Her gün "paylaşmaya" zorlandığı, motivasyon vermesi gereken bir dijital performansın içindedir. Ancak bu performans, onun gerçek duygusal gereksinimlerini karşılamadığı gibi, onları bastırmasına da neden olur.

Donna Haraway'in (1991: 149) "siborg" figürü, Sylwia'nın varoluşunu anlamak açısından çarpıcı bir teorik çerçeve sunar. Haraway, siborgu

yalnızca bir biyoteknolojik varlık değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, doğa, kültür ve makine arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir öznellik biçimi olarak tanımlar. Sylwia'nın bedeni hem maddi hem dijital düzlemde sürekli olarak optimize edilmekte, ölçülmekte ve izlenmektedir. Onun dijital benliği, algoritmalarla performansa zorlanan bir görünürlüğe indirgenmiş; iç dünyası ise kamusal ekranların gerisinde silinmiştir.

Bu durumda "siber bireyin krizi", yalnızca duygusal tükenmişlik değil, aynı zamanda teknolojik sistemlerle özdeşleşmenin doğurduğu yabancılaşma halidir. Cover'a (2012: 180) göre dijital özne, kimliğini sabitlemeye çalışsa da, sosyal medya platformları onu sürekli olarak *performansa* zorlar. Turkle (2011: 19) ise bu dijital yaşam biçimini "yalnızlık içinde birliktelik" olarak tanımlar; birey, görünürde bağlantılarla çevrilidir fakat anlamlı bir temas kuramaz.

Sylwia'nın krizini sinematografik olarak belirginleştiren en çarpıcı an, kamusal bir alanda takipçileriyle yüz yüze geldiğinde yaşadığı kırılmadır. Dijitalde idealize edilmiş benliğinin, fiziksel mekânda karşılık bulmaması ve bu temasın içeriğinde şiddetli bir duygusal yorgunluk barındırması, siber bireyin dijitalle fiziksel arasındaki geçirgen sınırda sıkıştığını gösterir. Bu sıkışma, yalnızca bireysel bir psikolojik durum değil; yeni bir toplumsal öznellik rejiminin semptomudur.

Sonuç olarak, siber bireysellik içinde şekillenen dijital öznellik, giderek krizsel bir karakter kazanmakta; görünürlük, etkileşim ve algoritmik değerler tarafından belirlenen bir benlik modeli, içsel bütünlük ve duygusal doyumu tehdit etmektedir. *Sweat* filmi bu krizi yalnızca temsille değil, izleyiciye empatik bir deneyim olarak da sunmakta; siber bireyin parçalanmış ve yalnızlaşmış halini dramatik biçimde görünür kılmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç: Siber Öznenin Çöküşü Üzerine Bir Temsil

Magnus von Horn'un *Sweat* filmi, dijital çağın yeni öznesi olan "siber birey"in görünürlük, yalnızlık ve tüketim ekseninde yaşadığı krizi çok katmanlı bir anlatıyla ortaya koymaktadır. Film, modern toplumun dijitalleştirdiği kamusal ve özel alanlar arasında sıkışmış bireyin hikâyesini anlatırken, görünürlüğün bir varoluş biçimine dönüştüğü influencer dünyasının içyüzünü açığa çıkarmaktadır.

Sylwia karakteri üzerinden inşa edilen anlatı, yalnızca bireysel bir dram değil; çağdaş dijital toplumun birey üzerindeki yapısal etkilerinin bir ifşasıdır. Bu kurgusal yapı bireyi yalnızca olumlu, üretken, enerjik ve sürekli görünür kalarak var olabilen bir performans makinesine dönüştürmektedir. Bu çerçevede, Sylwia'nın yalnızlığı duygusal bir boşluk değil, sistemsel bir sonuçtur.

Film, aynı zamanda Han'ın (2024) "dijital sürü" kavramını da görünür kılar. Sylwia'nın dijital çevresi, onunla gerçek bağlar kurmaktan çok uzakta; yankı odaları, etkileşim metrikleri ve geçici onaylara dayalı bir topluluğa

dönüşmüştür. Bu dijital çevrede anlamlı bir "biz" yoktur; yalnız bireylerin senkronize yalnızlıkları vardır.

Yönetmen, karakterin yalnızlığını yalnızca bireysel bir kırılganlık olarak değil; iletişimin, etkileşimin ve hatta duyguların bile ticarileştiği bir sistemin sonucu olarak ele alır. Sylwia'nın ağladığı, utandığı, kırıldığı her an, izlenebilirlik için yeni bir veri noktasıdır. Bu da Han'ın "duygulanımsal neoliberalizm" tanımını doğrular: duygular bile üretim ve pazarlama döngüsüne dâhildir.

Son sahnelerde Sylwia'nın yaşadığı fiziksel saldırı, taciz ve medya baskısı, onun için birer dönüşüm noktası olmaktan çok, sistemin onu yeniden emdiği krizlerdir. Her kırılma, daha fazla içerik üretimiyle sonuçlanır. Bu durum, filmdeki nihilistik alt tonları güçlendirir. Tüm bu yaşananlar sonunda Sylwia'nın konumu değişmez; yalnızlık, görünürlük ve tatminsizlik içinde aynı döngüde kalmaya devam eder.

Filmin genel yapısı, Debord'un (2017) gösteri toplumu tezini de destekler niteliktedir. Gerçekliğin yerine imgelerin geçtiği bir dünyada, Sylwia yalnızca gösterinin kendisidir. Yaşadığı duygular bile, ancak "görselleştirildiği" ölçüde anlam kazanmaktadır. Gündelik yaşam, sürekli olarak içerik haline getirilmekte; deneyim, estetikleştirilmiş bir sunuma dönüşmektedir.

Bu bağlamda, *Sweat* filmi, siber bireyin içinde bulunduğu varoluşsal krizi dramatize eden güçlü bir anlatıdır. Siber birey artık yalnızca çalışan, paylaşan, görünen bir özne değil; kendini sistemin gereksinimlerine göre optimize eden bir "veri beden"dir. Bu özne, içinde yaşadığı dijital uzamda sürekli kendini performe etmek zorundadır. Ancak bu performanslar, bağ kurma ya da anlam üretme değil; yalnızca sistemin devamlılığı için işlevsellik üretir.

Horn'un sinematografisi, bu postmodern yalnızlığı güçlü görsel temsillerle aktarırken, dijital çağın travmalarını görünür kılar. Sylwia karakteri üzerinden gösterilen bu "siber özne krizi", yalnızca bireysel bir çöküş değil; toplumsal yapının dijitalleştikçe nasıl bir yabancılaşmaya yol açtığının da göstergesidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abidin, C. (2016). Visibility labour: Engagin with Influencers fashion brands and #OOTD advertorial campaigns on Instagram. *Media International Australia*, 16(1), 1-15.

Abidin, C. (2019). Victim, rival, bully: Infulencers narrative cultures round cyberbullying. *Narratives in Research and Interventions on Cyberbullying among Young People*, (ed.: H. Vandebosch - L. Green), 199-212, Switzerland: Springer.

Asenbaum, H. (2018). Cyborg activism: Exploring the reconfigurations of democratic subjectivity in Anonymous. *New Media & Society*, 20(4), 1394–1412.

Bauman, Z. (2023). *Akışkan modernite*. (çev.: S. O. Çavuş), İstanbul: Tellekt.

Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve simülasyon.* (çev.: O. Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Cover, R. (2012). Performing and undoing identity online: Social networking, identity theories and the incompatibility of online profiles and friendship regimes. *Convergence,* 18(2), 177–193.

Debord, G. (2017). *Gösteri toplumu.* (çev.: A. Ekmekçi - O. Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Han, B.-C. (2021). *Şeffaflık toplumu.* (çev.: M. Özdemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Han, B. C. (2022a). *Enfokrasi: Dijitalleşme ve demokasinin krizi*. (çev.: M. Özdemir), İstanbul: Ketebe Yayınları.

Han, B. C. (2022b). *Ritüellerin yok oluşuna dair günümüzün bir topolojisi*. (çev.: Çağlar Tanyeri), İstanbul: İnka Kitap.

Han, B. C. (2024) *Sürünün içinde: Dijital dünyaya bakışlar*. (çev.: Z. Sarıkartal), İstanbul: İnka Kitap.

Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of natüre,* 149–181, Oxforshire: Routledge.

Rainie, L. - Wellman, B. (2012). *Networked: The new social operating system*. Cambridge: MIT Press.

Ricoeur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.

Shilling, C. (2003). *The body and social theory*. New York City: Sage Publications.

Rowland, J. - Estevens, J. (2025). "What is your digital identity?" Unpacking users' understandings of an evolving concept in datafied societies. *Media, Culture & Society*. 47(2), 336-353.

Turkle, S. (2011). *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. New York City: Basic Books.

Wellman, B. vd. (2020). The networked question in the digital era: How do networked, bounded, and limited individuals connect at different stages in the life course? *Network Science*, 8(3), 344–367.

Extended Summary

In the contemporary digital age, the subjectivity of individuals is increasingly shaped by the structural logic of cyberspace, resulting in profound transformations in both social interaction and self-perception. The emergence of the "cyber individual" denotes a subject who seamlessly navigates between virtual and physical spaces, constantly performing and optimizing their identity for digital platforms. This study seeks to explore the existential and communicative crisis engendered by such subjectivity through the cinematic lens of Magnus von Horn's *Sweat* (2020). The primary research questions guiding this inquiry are: (1) How does the film represent the cyber subject's navigation between virtual and physical existence? and (2) How is the communicative crisis of the cyber subject portrayed within the narrative structure and character dynamics of the film?

The conceptual framework of the study draws upon critical media theory, communication sociology, and digital philosophy. Key theoretical foundations are derived from Byung-Chul Han's critiques of transparency, digital subjectivity, and emotional neoliberalism; Jean Baudrillard's theory of hyperreality; Zygmunt Bauman's notion of liquid modernity; and Donna Haraway's cyborg figuration. The study also engages with contemporary research on

influencer culture and networked individualism by scholars such as Crystal Abidin, Barry Wellman, and Sherry Turkle. This interdisciplinary synthesis situates the influencer figure as a paradigmatic embodiment of postmodern selfhood—fragmented, performative, and increasingly alienated.

Adopting a qualitative, interpretative research design, the study utilizes a hermeneutic approach to conduct an in-depth analysis of *Sweat*. Hermeneutics, as theorized by Paul Ricoeur, provides a means to decode both the explicit and implicit layers of meaning within cinematic texts. The film is treated as a socio-cultural artifact, where narrative elements such as character behavior, spatial dynamics, visual symbolism, and dialogical exchanges are interpreted through a critical lens. This method enables the researcher not only to identify textual representations but also to reveal the broader societal logics that structure the cyber subject's crisis.

The analysis reveals that the protagonist, Sylwia—a fitness influencer with over half a million followers—epitomizes the tension between visibility and loneliness in digital culture. Her performative digital identity, curated for algorithmic visibility, belies a deeper emotional fragmentation. As the film progresses, Sylwia's emotional exhaustion, social disconnection, and yearning for authenticity become more pronounced, culminating in moments of collapse that are nonetheless reabsorbed into the logic of performativity. Public displays of vulnerability are commodified into content, and even instances of harassment or familial breakdown are integrated into the continuous cycle of digital production.

The study finds that the crisis of the cyber individual is not merely psychological but systemic—an effect of the neoliberal economy of affect and the compulsory performativity of digital platforms. Influencers such as Sylwia are expected to embody transparency, positivity, and productivity at all times, rendering negative emotions either invisible or marketable. The film thus critiques the dehumanizing consequences of platform capitalism, where identity is measured not by inner cohesion but by external metrics of attention, engagement, and visibility.

In conclusion, *Sweat* offers a poignant dramatization of the cyber subject's collapse, portraying Sylwia not as an isolated case, but as a symptomatic figure of a wider sociotechnical regime. Her condition reflects the transformation of the self into a datafied entity—always visible, always performing, yet perpetually unfulfilled. The film foregrounds the fragility of digital subjectivity and exposes the emotional toll exacted by the logic of spectacle, offering a powerful intervention into ongoing debates on identity, labor, and mental health in the digital era.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 13.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1582465
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1716-1733.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARININ BATI MÜZİĞİNDE KULLANIMLARI VE BU YAKLAŞIMLARIN DİNLEYİCİ ALGISINDAKİ ETKİLERİ

♦

THE USE OF TURKISH MUSIC INSTRUMENTS IN WESTERN ART MUSIC AND THE EFFECTS OF THESE APPROACHES ON AUDIENCE PERCEPTION

Ayşe Özlem AKDENİZ[*]-Arman ARTAÇ[*]-Hüseyin Bülent AKDENİZ[**]

ÖZ: Müzik evrensel olsa da her toplumun kendi kültürleri ekseninde ortaya çıkardığı geleneksel müziklerin icrası için kullandıkları kendilerine özgü enstrümanlar o toplumun bireylerinin iç dünyalarına hitap etmektedir. Bir toplumun özgün müziğinde kullanılan ve o toplumun bireylerini etkileyen melodik, ritmik yapılar ve çalgılar farklı müzik türleriyle sonsuz birleşim kombinasyonları oluşturabilmektedir. Bu kombinasyonlar günümüzdeki dünyanın küreselleşmesinin sonucunda müzik kültürlerinde de farklı arayışlar ve yeni renkler oluşmasını sağlamaktadır. Batı müziği ve Türk müziği eserlerinin entegre edilmiş versiyonları, yeni düzenlemeler yapılmış yorumları dinleyiciler üzerinde farklı duygular, ve düşünceler oluşmasına neden olabilmektedir. Bu tür müzikal birleşimler alana özgün katkılar sağlayacak ve yeni müzikal sentezler oluşmasını tetikleyecektir. Bu çalışmada temel olarak Türk müziği eserlerini çok sesli ve Batı müziği çalgılarının katılımıyla yorumlamanın dinleyiciler üzerinde ne tür etkiler yarattığı belirlenmiştir. İzleyici üzerinde uygulanan anketler aracılığıyla alınan sonuçlara göre Klasik müzik konser repertuvarları belirlenebilecek, Türk müziği çalgılarının da yer aldığı Klasik Batı müziği eserleri ve geleneksel Türk müziği eserleri bu repertuvarlara katılacak, bu da Türk dinleyicisinin Klasik Batı müziği ile yakınlaşması konusunda yeni bir yol açacaktır. Bu amaçlarla Batı müziği eserlerinin icrasına, yeni düzenlemelerle ney, kemençe ve kanun gibi Türk müziği çalgıları da eklenmiştir. Böylece Türk müziğinin zengin kültürel yapısının, Batı müziği eserlerinin yorumlanmasındaki alışılmış kalıpları kırması ve çağdaş bir yaklaşımla ele alınması söz konusu olacaktır. Çalışma kapsamında Eskişehir, Kütahya ve Afyonkarahisar'da konserler yapılmıştır. Elde edilen veriler araştırmacılar tarafından geliştirilecek görüş belirleme anketiyle toplanmıştır. Anket likert tipi ve açık uçlu sorulardan oluşmaktadır. Toplanan verilerin içerik analizi çözümlenmiştir, ayrıca betimsel değerler paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Batı Müziği, Türk Müziği, Çalgı, Konser, Dinleyici

ABSTRACT: *Although music is universal, the unique instruments that each society uses for the performance of traditional music created on the axis of their own culture appeal to the inner worlds of the individuals of that society. The melodic, rhythmic structures and instruments used in the original music of a society and affecting the individuals of that society can create endless*

[*] Prof. Dr.-Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü/Eskişehir-ozakdeniz@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2383-7121)
[*] Prof. Dr.-Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü/Eskişehir-aartac@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6115-8114)
[**] Prof. Dr.- Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü/Eskişehir-hbakdeniz@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-4128-898X)

This article was checked by Turnitin.

combinations with different musical genres. These combinations cause different searches and new colours in music cultures as a result of the globalisation of the world. By interpreting Turkish music pieces with polyphony and incorporating Western music instruments, unique emotions and thoughts can be evoked in listeners. Through questionnaires administered to the audience, the impact of these musical combinations will be assessed, and classical music concert repertoires will be curated accordingly. This innovative approach seeks to bridge the gap between Classical Western music and Turkish audiences, paving the way for new musical syntheses.For these purposes, Turkish music instruments has been added such as ney, kemençe and kanun to the performance of Western music works with new arrangements. In this way, the rich cultural structure of Turkish music will break the usual moulds in the interpretation of Western music pieces and will be handled with a contemporary approach. Within the scope of the study, datum were collected with an opinion survey which was develop by the researchers.

Keywords: *Western Music, Turkish Music, Instrument, Concert, Audience*

Giriş

Ülkemizde yapılan Klasik Batı müziği konserlerinde seçilen repertuvarlar hemen her zaman Klasik Batı müziği eserleri ve Atatürk'ün öncülüğünde başlatılan evrensel normlara sahip bir milli müzik oluşturma hedefi doğrultusunda yurt dışına gönderilerek yetiştirilen ilk bestecilerimizin ortaya koyduğu Çağdaş Türk Müziği eserleri yer almaktadır. Atatürk, 1 Kasım 1934 yılındaki TBMM'nin açılış konuşmasında şöyle demiştir, "…Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne şekilde ilerletilmesini istediğinizi bilirim, ancak en çabuk ve en önce görülmesi gereken Türk musikisidir. Türk ulusal musikisi evrensel musiki içerisinde yerini almalıdır" (Say, 1994: 513). Ancak bahsi geçen ulusal musikimizi oluşturma hedefleri doğrultusunda yaratılan Çağdaş Türk müziği eserlerinin çoğu da Batı müziği eğitimi almış olan bestecilerimiz tarafından ele alınış tarzı (armonizasyon, orkestrasyon vb.) sebebiyle halkın büyük çoğunluğu, hatta şehirlerde yaşayan elit bir kesim tarafından da benimsenmemiştir (Ayas, 2016: 139). Bu durum göz önüne alındığında Atatürk tarafından milli müziğimizi oluşturma çalışmalarına öncülük etmesi için görevlendirilen Alman besteci ve müzikolog Paul Hindemith'in de yaptığı Türk müziği araştırmaları sonucunda "halkın aşina olduğu melodilerin bu tür eserlerde daha fazla kullanılması" önerisinin haklılığı ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple Klasik müziğin benimsenmesi konusunda halkın kulağının aşina olduğu geleneksel ya da Klasik Türk müziği eserlerinin daha basit bir armonizasyon ve orkestrasyonla sunulması ve bu eserlerin konser repertuvarlarında Klasik Batı müziği eserleri ile birlikte yer alması, çok sesli müziğe karşı oluşan önyargının giderilmesine yardımcı olacaktır. Yine aynı sebeple Klasik Batı müziği eserlerinde Türk müziği çalgılarının kullanılmasının da, Türk dinleyicisinin Klasik Batı müziğini tanıdığı çalgı tınıları vasıtasıyla özümsemesine yardımcı olacağı da düşünülmektedir. Batı müziği ve Türk müziği eserleri olarak iki ana kategoride bilinen eserler, bu çalışmada entegre edilmiştir. Çalışmanın ana amacıyla ilişkili olarak hem Batı müziği

eserlerinin yorumu hem de Türk müziği eserlerinin çok sesli olarak yorumu çalışma kapsamında yer almaktadır.

Üyelerinin çoğunluğu A. Ü. Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyelerinden ve öğrencilerinden oluşan Arya Anadolu müzik topluluğu, Klasik Batı müziğinde yer alan Liedler[1] ve Aryaların[2] yanında, Anadolu Halk ezgilerinden oluşan Türkülerin Klasik Batı Müziği çalgıları ve geleneksel Türk Müziği çalgılarıyla bir arada geniş kitlelere icra etmeyi amaçlayan bir topluluktur. Klasik Batı Müziği ve Türk Müzik kültürlerini kendi yorumlarıyla yansıtma amacı taşıyan, alışılmış kalıpları kırarak tek sesli olan Türk Müziği'ni çok seslendirerek yeni bir çağdaş yaklaşımla ama aynı zamanda özgünlükleri de koruyarak bu iki kültürü müzikle buluşturmayı ve seyircilerin beğenisine sunmayı amaçlamaktadır.

Topluluk aynı zamanda da Türk Halk ezgileri ve Batı Müziği melodilerinden oluşan Liedleri ve Aryaları özgün Türk Müziği çalgıları ve Batı Müziği çalgıları eşliğinde klasik ve caz armonilerinin sentezi ile modern bir şekilde düzenleyerek dinleyenlerin beğenisine sunmak ve dostlukların pekişmesine hizmet etmeyi hedeflemektedir.

2. Arya Anadolu Müzik Topluluğu Üyeleri ve Yapılan Konserler

Topluluk Bir vokal, bir piyano, iki keman, bir klasik kemençe, bir ney ve bir kanun sanatçısından oluşmaktadır. Arya Anadolu müzik topluluğu, proje kapsamında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konser Salonunda, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesinde, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Ergin Orbey Salonunda ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi Türk Dünyası Bilim, Kültür ve Sanat merkezinde ortalama 10 parçadan oluşan konserler vermişlerdir.

Konserlerin tamamında çalınan 13 parçadan oluşan repertuvar şu şekildedir:

George Friederic HANDEL'in Rinaldo adlı operasından Almirena'nın aryası *"Lascia ch'io Pianga"*

Giulio CACCINI'nin *"Amarilli mia bella"* adlı Aryantik'i[3].

Giordani TOMMASO'nun *"Caro mio ben"* adlı Aryantik'i

Georges BIZET'nin Carmen operasından Carmen'in aryası "L'amour est un oiseau rebelle"

Vaja AZARASHVILI'nin *"Nocturne"* adlı enstrümantal parçası.

Carlos GARDEL'in *"Por una cabeza"* adlı enstrümantal tangosu

Bu parçalar klasik kemençe, ney ve kanun eklenerek yeniden düzenlenmiştir.

Tanburi Cemil Bey'in *"Çeçen Kızı"* adlı enstrümantal parçası.

Neşet ERTAŞ'ın *"Zülüf"* adlı türküsü.

[1] Lied: Şiirler üzerine bestelenen sanatsal şarkılar. Bir Alman Klasik müzik geleneğidir.
[2] Arya: Operalarda karakterlerin söylediği solo şarkılar.
[3] 1600'lerden 1800'lere kadar yazılmış İtalyanca şarkı ve opera aryaları.

"Sarı gelin" adlı anonim türkü.
"Hey onbeşli" adlı anonim Tokat türküsü.
"Katibim" adlı anonim İstanbul şarkısı.
Tevfik Guliev'in *"Yalgızam"* adlı Azeri şarkısı.
Azeri Bekirov'un *"Nazende"* adlı Azeri şarkısı.

Bu parçalara Türk müziği enstrümanlarının dışında piyano ve iki keman da eklenmiş ve çok seslendirilerek düzenlenmiştir.

3. Amaç ve Kapsam

Bu çalışmanın temel amacı, Türk Müziği enstrümanlarını Batı müziği eserlerinde kullanarak çok sesli Batı müziği yapılarında bu enstrüman entegrasyonunu incelemek ve bu birleşimin dinleyici algısı üzerindeki etkilerini değerlendirmektir. Araştırmada, Türk ve Batı müziği repertuvarlarının harmanlanarak, Türk dinleyicisinin aşina olduğu enstrüman tınılarıyla Batı müziğinin daha kolay algılanmasına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Çalışmanın verileri, Eskişehir, Kütahya ve Afyonkarahisar illerinde gerçekleştirilecek dört farklı konser aracılığıyla dinleyicilere sunulan anketler sonucu alınacak geri bildirimlerle elde edilecektir. Bu konserlerde, Türk ve Batı müziği eserlerinin birlikte yer aldığı bir repertuvar seslendirilecek ve bu repertuvarın dinleyicilerin müzik algısına olan etkisi değerlendirilecektir.

Batı müziği konserlerinde yaygın olarak tercih edilen repertuvarlar ve Çağdaş Türk Müziği eserlerinin halk tarafından günümüze dek yeterince tanınıp benimsenmemiş olması üzerine yapılan değerlendirmeler doğrultusunda, geleneksel Türk müziği eserlerinin sadeleştirilmiş armonizasyon ve orkestrasyonla sunulmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Batı müziği eserlerine Türk müziği enstrümanlarının eklenmesi, çok sesli müzik algısını olumlu yönde etkileyecek ve Batı müziği ile Türk müziği arasında bir entegrasyon sağlayacaktır. Sonuç olarak bu çalışma, Türk ve Batı müziği repertuvarlarında kullanılan enstrüman birleşimlerinin dinleyici üzerindeki etkisini inceleyerek, her iki müzik geleneğinin birleşimiyle halkın müzik algısının Klasik Batı müziğine karşı daha önyargısız bir yaklaşım geliştirmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

4. Konuyla İlgili Literatür

Alan yazın incelendiğinde Türk müziği çalgılarının çoksesli eserlerde kullanımı konusunda henüz bir makaleye rastlanmamıştır. Alan yazında konuyla ilgili olarak "Türk bestecilerinin Türk çalgıları için bestelediği çoksesli eserlerden Halil Altınköprü'nün hazırlamış olduğu, 'Hasan Ferit Alnar'ın Yaratıcılığı "Türk Beşleri" Kontekstinde" isimli doktora tezi konuyla ilgili bir örnek oluşturmaktadır. Bu doktora tezinin yazılma amacı Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'ün yaptığı reformlara paralel olarak müzik alanındaki değişimlere imza atmış olan "Türk Beşleri" bestecisi Hasan

Ferit Alnar'ın bir müzikçi gibi faaliyetinin araştırılmasıdır. Bunun dışında YÖK Tez Veri Tabanında bu ve benzeri konularla ilgili herhangi bir lisansüstü tez çalışmasına rastlanmamıştır. Batı ve Türk müziği formları arasında ortak noktaların bulunması alanında yapılan ve Türk müziği çalgılarının solo çalgı olarak yer aldığı eserlerin listesi ise şu şekildedir;

- Hasan Ferit Alnar'ın kanun için 1948-1955 yılları arasında bestelediği Kanun Konçertosu
- Mutlu Torun'un 1990 yılında bestelediği Ud Suiti
- Cengiz Özdemir'in 1998 yılında bestelediği Bağlama Konçertosu
- M.Nurettin Beken'in 2006 yılında bestelediği Ud Konçertosu
- Oğuzhan Balcı'nın 2010 yılında bestelediği Kanun Konçertosu

Çalışmada kullanılan Türk müziği çalgıları hakkında bilgi vermek gerekirse;

Klasik kemençe: "Klasik kemençe Türk Musikisi'nde kullanılan bir yaylı çalgıdır. Fars'ça; "keman-çe" küçük keman anlamına gelir. Bir Türk sazıdır. Ses niteliği bakımından Türk Müziği'nde insan sesine en yakın çalgı sesi olarak bilinir (Ersu, 2006: 2).

Kanun: Türk Musikisinde kullanılan yaklaşık 3,5 oktavlık ses genişliğine sahip ve Klasik Türk müziği çalgıları arasında kendine özgü gösterişli ve ahenkli sesiyle yer eden mızraplı bir çalgıdır. Türk müziğinin piyanosu olarak adlandırılabilir (URL-1).

Ney: Günümüzde Türk müziğinin en önemli enstrümanlarından biri olan 'Ney', tasavvuf müziğinin de sembolü haline gelmiştir. Kargı adı verilen su kamışından yapılır. Dokuz boğum, yedi delik, iki parazvane ve bir başparmaktan oluşur. Parazvane, kamışın çatlamasını önleyen metal bir bileziktir. Yapım sürecinde her iki tarafa da eklenir. Başpare, özellikle Türk icracılar tarafından kullanılan, sesin farklı bir tınıda duyulmasını sağlayan geleneksel bir sembol ve işlevsel bir malzemedir. Abanoz, Fildişi, Boynuz ve Derlin'den yapılır (Gülhan, 2014).

Türk müziği çalgılarının çok sesli eserlerde kullanımı konusunda alan yazında sınırlı çalışmalar bulunmaktadır. Bu projede de özgün olarak Türk Müziği çalgılarının Batı müziği çalgılarına eklenmesiyle yeni düzenlemeler yapılması planlanmaktadır. Alan yazında bu şekilde bilimsel bir çalışmaya rastlanmamıştır. Konuyla ilgili çeşitli konser alanlarında yapılan denemeler sınırlı da olsa var olmakla birlikte, konuya ilişkin bilimsel çalışmalara ulaşılamamıştır. Bu nedenle hem bilimsel sentez çalışmalarına hem de bu çalışmalara ilişkin dinleyicilerin görüşleriyle ilgili bilimsel çalışmalara ihtiyaç vardır.

5. Gereç ve Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması tercih edilmiştir. Durum çalışmalarında elde edilen verilerin derinlemesine incelenmesi söz konusudur (Glesne, 2014). Böylece konserlere katılanların

eserlere karşı görüşleri derinlemesine incelenebilecektir. Bu yöntem çerçevesinde çalışmada izlenen adımlar ve her adımda yapılan işlemler aşağıda verilmiştir:

• Seçilen Batı müziği eserlerinin Türk müziği çalgılarından ney, kemençe ve kanun eklenmiş yorumlarının denenmesi ve kaydedilmesi.

• Seçilen Türk müziği eserlerinin çok sesli olarak düzenlenip ney, kemençe ve kanun eklenerek denenmesi ve kaydedilmesi. Kayıtlar Vokal için kullanıma uygun üst kalitede Condenser mikrofon, enstürman için kullanıma uygun üst kalitede 6 adet Dinamik mikrofon ve 8 kanala eş zamanlı kayıt yapabilen, 8 adet mikrofon XLR girişli, 8 adet line girişli, ses kartı ve yüksek işlem gücüne sahip bir laptop bilgisayar kullanılmıştır.

• Ekip tarafından son hali verilen eserlerin konserlerde icra edilmesi. (Çalışmanın amaç kısmında belirtilen şehirlerde müzik topluluğu tarafından ilgili eserler üç Türk müziği çalgısı eklenerek icra edilmiştir.)

• Görüşleri belirlemek için anket geliştirilmesi. (Müzik topluluğu tarafından icra edilen eserlerde kullanılan Türk müziği çalgılarının dinleyicide yarattığı duyguları ölçebilecek sorular hazırlanmıştır.)

• Konser sonlarında dinleyicilerden anket yardımıyla görüş toplanması. (Araştırmacı tarafından hazırlanacak ve Likert tipi ve açık uçlu sorulardan oluşacak olan anket soruları yardımıyla, konserlerden hemen sonra seyircilerden dönüt alınmıştır.)

• Görüşlerin analiz edilmesi ve raporlanması. (Açık uçlu sorularla toplanan veriler içerik analizi çözümlenmiştir. Bu süreçte birbirinden bağımsız üç araştırmacı analizi gerçekleştirmiştir. Daha sonra bir araya gelerek fikir birliğine varmışlardır (Wimmer ve Dominick, 2000). Likert tipi sorulara ilişkin değerler ise sıklıklar ve yüzdeler şeklinde ifade edilmiştir.)

5.1. Katılımcılar ve Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplamak için yürütücü ve araştırmacılar tarafından geliştirilen daha sonra uzman görüşü alınarak son halini alan bir anket **(Ek 1)** kullanılmıştır.

Bu ankette toplam 7 soru bulunmaktadır. Soruların 2'si açık uçlu, 5'i likert tipi sorulardır. Veri toplama aracı katılımcılara konserler sonrasında uygulanmıştır. Aracın doldurulması yaklaşık 5 dakikalarını almıştır.

Yapılan anket çalışmasına Afyon ilinden 34, Kütahya ilinden 73, Eskişehir 79 olmak üzere toplam 186 kişi katılmıştır.

6. Bulgular

Proje kapsamında yapılan konserlerin sonunda seyircilere uygulanan 7 soruluk ankette Batı ve Türk müziği enstrümanlarının birlikte hem Klasik Batı müziği eserlerinde hem de Türk halk müziği eserlerinde kullanılmasının etkileri sorulmuştur. Ankete 186 katılımcı cevap vermiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır. Bulgular araştırmada kullanılan sorular sırasıyla verilmiştir.

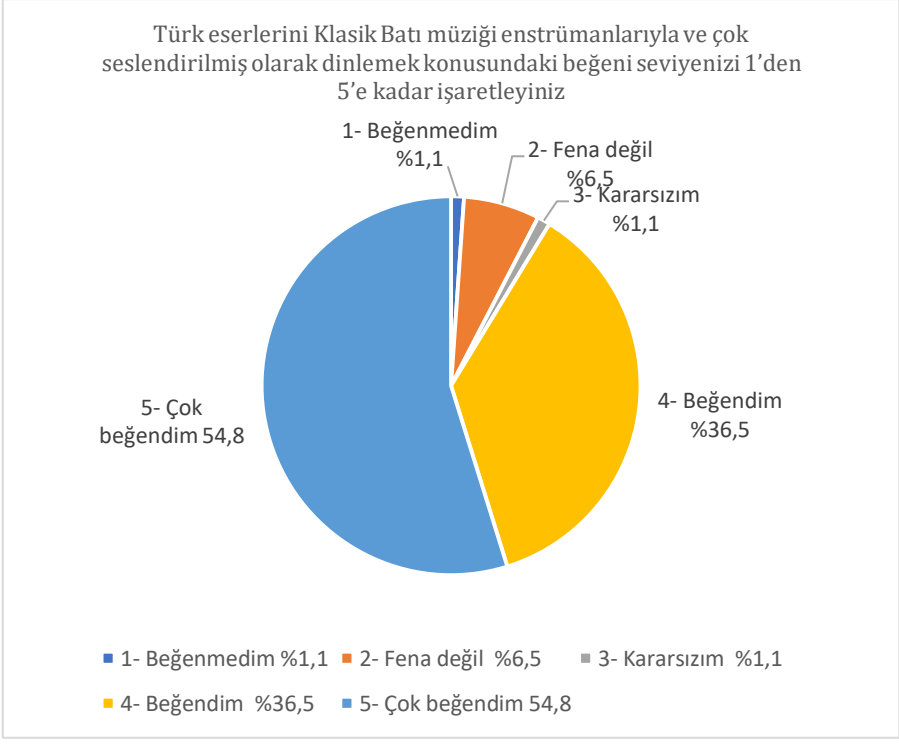
Bulgu 1: Seyircilerin Türk eserlerini Klasik Batı müziği enstrümanlarıyla ve çok seslendirilmiş olarak dinlemek konusundaki beğeni seviyeleri.

Seyircilere ilk olarak "Türk eserlerini Klasik Batı müziği enstrümanlarıyla ve çok seslendirilmiş olarak dinlemek konusundaki beğeni seviyenizi 1'den 5'e kadar işaretleyiniz." şeklinde bir soru sorulmuş ve seçenekleri;

1-Beğenmedim
2-Fena değil,
3-Kararsızım,
4- Beğendim,
5- Çok beğendim şeklinde verilmiştir.

Katılımcıların %1.1'i Beğenmedim, % 6.5'i Fena değil, %1.1'i Kararsızım, %36.5'i Beğendim, %54.8'i Çok beğendim seçeneklerini işaretlemişlerdir. Bu cevaplardan Türk eserlerinde Klasik batı müziği çalgılarının kullanımının seyirciler tarafından %91.3 oranında beğenildiği ortaya çıkmaktadır.

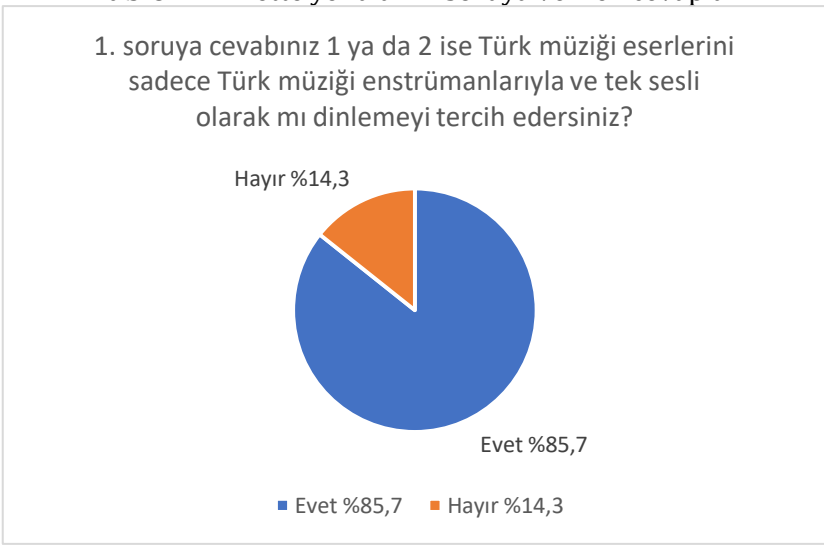
Tablo 1. Anketin 1. sorusuna verilen cevaplar



Bulgu 2: Seyircilerin Türk müziği eserlerini sadece Türk müziği enstrümanlarıyla ve tek sesli olarak dinlemeyi tercih edip etmedikleri hakkındaki görüşleri.
İkinci soruda katılımcılara 1.” Soruya cevabınız 1 ya da 2 ise Türk müziği eserlerini sadece Türk müziği enstrümanlarıyla ve tek sesli olarak mı dinlemeyi tercih edersiniz?” sorusu sorulmuş, Evet ve Hayır şeklinde iki seçenek sunulmuştur.

Birinci sorunun cevabı olarak 1 ya da 2’yi işaretleyen 14 katılımcının %85.7’si bu soruya evet cevabını vermiş, %14.3’ü ise hayır cevabını vermiştir. Bu cevaplardan tüm katılımcıların %6.5’inin Türk müziğini tek sesli olarak dinlemek istedikleri ve geleneksel yapısının bozulmaması gerektiğini düşündükleri ortaya çıkmıştır.

Tablo 2. Ankette yer alan 2. soruya verilen cevaplar



Bulgu 3: Seyircilerin Türk müziği eserlerinin Batı müziği çalgılarıyla ve çok sesli olarak icra edilmesini beğenme sebepleri.
Üçüncü soruda katılımcılara “1. soruya cevabınız 4 ya da 5 ise Türk müziği eserlerinin Batı müziği çalgılarıyla ve çok sesli olarak icra edilmesini beğenme sebebinizi kısaca açıklar mısınız?” şeklinde bir açık uçlu soru yöneltilmiştir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu genel olarak fikirlerini şu şekilde belirtmişlerdir.

- Kulağa güzel geliyor.
- Kulağa orijinal hallerinden daha hoş geliyor.
- Sesler ve enstrümanlar birbirleriyle uyumlu.
- Yeni tınıların oluşumu çok güzel.

- Batı enstrümanları ile yapılan Türk eserleri düzenlemeleri Türk müziğine zenginlik katıyor.

Daha az sayıda seyirci ise aşağıdaki cevapları vermiştir.

- Müzikte her tını önemli ve Türk müziği eserleri bütün müzik enstrümanlarıyla çalınabilir.
- Klasik Batı müziği enstrümanları Türk müziği parçalarına ayrı bir coşku katmakta.
- Bu enstrümanların bir arada olması eserleri daha coşkulu hale getiriyor
- Bu sentez bambaşka bir dünyaya kapı açıyor.
- Enstrümanların renkli ve aktif olması hoşuma gitti.
- Batı ve Türk müziği çalgılarının sentezini çok beğendim.
- Türk ve batı müziği enstrümanlarını birlikte dinlemek çok keyifli.
- Alışılmışın dışında bir müzik deneyimi yaşadım.
- Müziğe ahenk katıyor.
- Keman ve piyano çalgılarının Türk müziğine çok yakıştığını düşünüyorum, kulağa ayrı bir dolgunluk veriyor.
- Seslerdeki zenginlik keman ve piyanonun dahil olması ile yüksek seviyeye ulaşmış.

Bulgu 4: Batı müziğinde Türk enstrümanlarının kullanılması konusundaki beğeni seviyeleri.

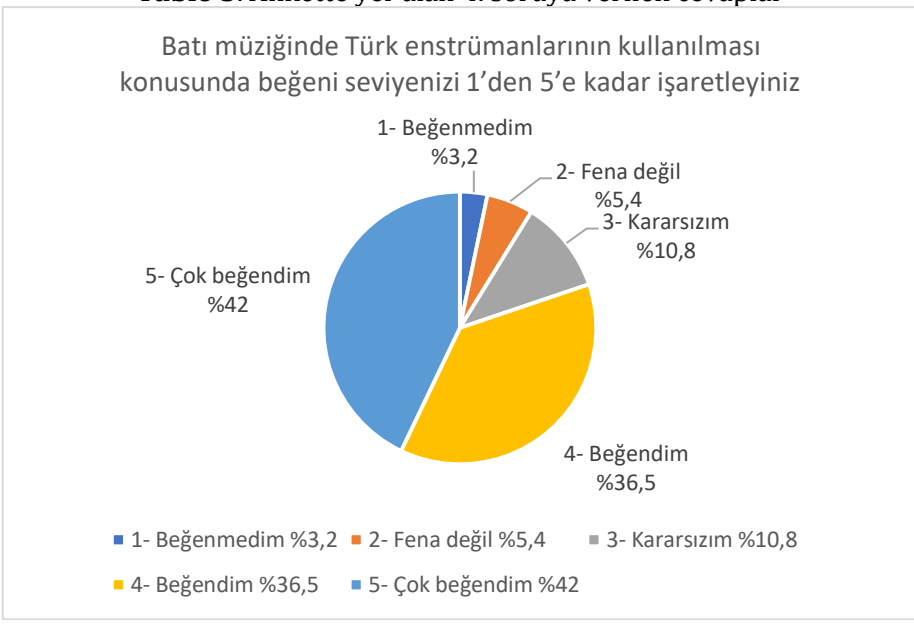
Katılımcılara 4. olarak "Batı müziğinde Türk enstrümanlarının kullanılması konusunda beğeni seviyenizi 1'den 5'e kadar işaretleyiniz." sorusu yöneltilmiştir ve seçenekleri;

1-Beğenmedim
2-Fena değil
3-Kararsızım
4- Beğendim
5- Çok beğendim şeklinde verilmiştir.

Katılımcıların %3.2'si Beğenmedim, % 5.4'ü Fena değil, %10.8'i Kararsızım, %36.5'i Beğendim, %42'si Çok beğendim seçeneklerini işaretlemişlerdir. Bu cevaplardan Klasik Batı müziği eserlerinde Türk müziği çalgılarının kullanımının seyirciler tarafından %78.5 oranında beğenildiği ancak bu beğeni oranının Türk müziğinde Batı enstrümanlarının kullanımı konusundaki %91.3 kadar yüksek olmadığı görülmektedir. Buna göre, dinleyiciler Türk müziğine daha aşina oldukları için, Türk müziğine Batı enstrümanlarının katılımının yarattığı değişikliğe daha olumlu tepki verdikleri sonucu çıkarılabilir. Seyircilerin, Klasik Batı müziğine daha az aşina olması, Türk müziği enstrümanlarının bu müzik üzerinde yarattığı

değişimi daha az fark etmeleri ve bu bağlamda bir beğeni oluşmasına karşın daha az etkilenmeleri sonucunu doğurmuştur.

Tablo 3. Ankette yer alan 4. soruya verilen cevaplar



Bulgu 5: Seyircilerin Batı müziği eserlerini sadece Batı müziği enstrümanları ile dinlemeyi tercih edip etmedikleri ile ilgili görüşleri.

5. soru "4. soruya cevabınız 1 veya 2 ise Batı müziği eserlerini sadece Batı müziği enstrümanları ile dinlemeyi mi tercih edersiniz? şeklindedir. Bu soruya cevap olarak evet ya da hayır seçenekleri sunulmuştur.

Birinci sorunun cevabı olarak 1 ya da 2'yi işaretleyen 18 katılımcının %55.6'sı bu soruya evet cevabını vermiş, %44.4'ü ise hayır cevabını vermiştir. Buna göre toplam katılımcı sayısının %9.7'si Klasik Batı müziğini orijinal enstrümanlarıyla dinlemeyi tercih etmektedir.

Tablo 4. Ankette yer alan 5. Soruya verilen cevaplar.

Bulgu 6: Seyircilerin Batı müziği eserlerinde Türk müziği enstrümanlarının kullanılmasını beğenme sebepleri.
Katılımcılara 6. olarak "4. soruya cevabınız 4 veya 5 ise Batı müziği eserlerinde Türk müziği enstrümanlarının kullanılmasını beğenme sebebinizi kısaca açıklar mısınız?" Sorusu sorulmuştur.

Katılımcılar bu soruya genel olarak aşağıdaki cevapları vermişlerdir:

- Huzur ve uyum hissettim.
- Ses zenginliği yaratıyor.
- Farklı duygular hissettiriyor
- Müziğin evrenselliğini hissettim.

Daha az sayıda katılımcı aşağıdaki gibi cevaplar vermişlerdir.

- Batı müziğini Türk enstrümanlarıyla dinlemek eğlenceli ve lezzetli
- Türk müziği süslemeleri batı müziği melodilerine bir heyecan katmış
- Türk müziğine ait seslerin batı müziği disiplini ve kuralları ile bütünleşmesi çok hoşuma gitti
- Klasik batı müziği çalgılarının her eseri çalabilme kapasitesi olduğu görülüyor
- Batı ve Türk müziği formlarının birbiriyle sentezlenip yeni ve orijinal bir yapı ortaya çıkartması
- İki farklı kültürün birilkte olma düşüncesi çok heyecan vericiyken bu kültürlerin müziğini aynı anda dinlemek çok farklı bir atmosfer yarattı.
- Üzüldüğüm tek şey Türk müziği enstrümanlarının volüm olarak düşük olması ve Batı müziği enstrümanlarının yanında mikrofona ihtiyaç duyması oldu.

- Müziğin dokusu değişse de formu değişmez, farklı şekilde icra edilse de kulağa hoş geliyor.
- Ney çalgısının Barok melodileri tamamen Türk müziği tarzında icra etmesi parçaları adeta bir Türk eserine dönüştürmüş.
- İlk defa duyduğum bu Klasik müzik parçalarının orjinalini merak ettirdi bana.

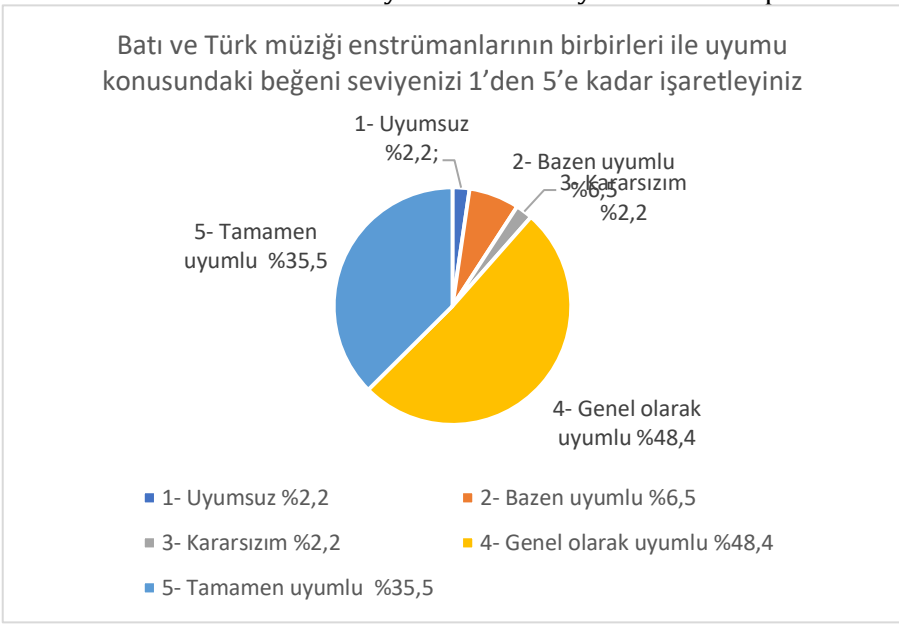
Bulgu 7: Seyircilerin Batı ve Türk müziği enstrümanlarının birbirleri ile uyumu konusundaki beğeni seviyeleri.

7. soru "Batı ve Türk müziği enstrümanlarının birbirleri ile uyumu konusundaki beğeni seviyenizi 1'den 5'e kadar işaretleyiniz." şeklindedir.

Bu soruda
1-Uyumsuz
2-Bazen uyumlu
3- Kararsızım
4-Genel olarak uyumlu
5-Tamamen uyumlu şeklinde şıklar verilmiştir.

Katılımcıların %2.2'si uyumsuz, % 6.5'i Bazen uyumlu, %2.2'si Kararsızım, %48.4'ü genel olarak uyumlu, %35.5'i Tamamen uyumlu seçeneklerini işaretlemişlerdir.

Tablo 5. Ankette yer alan 7. Soruya verilen cevaplar



Bu cevaplara göre katılımcıların büyük kısmı Batı müziği ve Türk müziği enstrümanlarını birbiriyle uyumlu bulmuştur.

7. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Yapılan çalışma için 5 adet Klasik Batı Müziği eseri ve 1 adet Arjantin tangosu, Klasik kemençe, ney ve kanun eklenerek, 7 adet Türk halk müziği

eseri ise piyano ve iki keman partisi eklenerek düzenlenmiştir. Her konserin repertuvarı bu eserlerden seçilen ortalama 10 parça ile oluşturulmuştur. Konserler Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı konser salonunda, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Konser salonunda, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ergin Orbey Uygulama sahnesinde, Eskişehir Türk Dünyası Bilim Kültür ve Sanat Merkezinde yapılmıştır. Anketlerin en az 150 kişiye uygulanması gerekirken, 186 izleyiciden anket yanıtları toplanmıştır. Konserler kamera ile kaydedilmiş ve Youtube linklerine yüklenmiştir.

Seyircilerin konserler hakkındaki görüşlerini almak için 5 Likert tipi ve 2 açık uçlu olmak üzere 7 sorudan oluşan bir anket hazırlanmış ve konser sırasında seyircilere doldurtulmuştur. Konser sonrasında görevli araştırmacılar tarafından anketler değerlendirilmek üzere toplanmıştır. Yapılan anket ekte yer almaktadır. Görüşler analiz edilmiş ve oluşturulan konser repertuvarları genel olarak seyirci üzerinde olumlu bir etki yarattığı bulunmuştur. Dinleyicilerin Türk müziğine daha fazla aşina olmaları, Türk müziğine Batı enstrümanlarının katılımının yarattığı değişikliğe daha olumlu tepki verilmesi sonucu doğurmuştur. Seyircilerin, Klasik Batı müziğine daha az aşina olması; Türk müziği enstrümanlarının bu müzik üzerinde yarattığı değişimi daha az fark etmeleri ve bu bağlamda bu sentezi beğenmelerine karşın daha az etkilenmeleri sonucunu doğurmuştur.

Yapılan konserleri izleyen seyirciler genel olarak müzikteki bu yeni sentezin kulağa hoş geldiğini ve bu müziklerin orijinal versiyonlarından daha çekici bir deneyim sunduğunu, enstrümanlar arasındaki uyumun müziği daha coşkulu ve renkli kıldığını, Batı müziği ve Türk müziği enstrümanlarının birlikteliğinin farklı bir dünyanın kapısını araladığını ve sıra dışı bir deneyim sunduğunu, Türk müziğine keman ve piyano gibi enstrümanların eklenmesinin, seslerin zenginliğinin daha üst seviyeye taşınmasını ve daha dolgun bir tonla çalınmasını sağladığını belirtmişlerdir.

Seyirci Türk müziği motiflerini Batı eserlerinde duyduğunda aslında Klasik Batı müziğinin kendi aşina olduğu müziklere çok da uzak olmadığını düşünmüş ve müziği kabullenmişlerdir. Yapılan bu sentez dinleyicinin eseri daha kolay benimsemesi, dolayısıyla sonradan merak edip araştırması, orijinal versiyonunu dinleme isteğini tetiklemiştir.

Sonuç olarak Klasik müziğe aşina olmayan seyirciler ney, klasik kemençe ve kanun tınılarını Batı müziği melodilerinde duyduklarında bu müziğe karşı yabancılık çekmemişler ve benimsemişlerdir. Türk müziğinde piyano ve kemanların kullanımını ise daha etkileyici bulmuşlardır. Verdikleri cevaplardan Klasik müziğe aşina olduğu anlaşılan dinleyiciler ise Klasik müzik eserlerinde Türk enstrümanlarının kullanımını daha etkileyici bulmuşlardır.

Türkiye Cumhuriyeti hükümeti tarafından 1935 yılında davet edilen ve çok sesli müziğin ülkemizdeki gelişimine katkıda bulunan en önemli isimlerinden Alman besteci ve müzikolog Paul Hindemith tarafından Milli

Eğitim Bakanlığı'na sunulan raporda, ülkemizde çok sesli müziğin gelişimi ve eksikliklerin giderilmesi için Türk halk ezgilerinin çokça icra edilmesi ve eğitiminin verilmesi gerektiği belirtilmiş ve Türk halk ezgilerinin çok seslendirilerek eğitimde kullanılmasının gerekliliği ifade edilmiştir. Türk halk ezgilerinin konser repertuvarlarında hak ettiği yeri alması bir gereklilik ve ihtiyaçtır (Kahramankaptan, 2013).

Bu çalışmanın Hindemith'in de üzerinde durduğu Türk halk ezgilerinin seslendirilmesine ve konser repertuarlarına dahil edilmesine önemli bir katkı sağladığı düşünülmektedir.

Çalışmanın, Klasik müziğe aşina olmayan dinleyicilerin bu müziğe karşı olumlu bir yaklaşım sergilemelerini sağladığı ortaya çıkmıştır.

Ülkemizde klasik müzik konserlerinin repertuvarlarında büyük çoğunlukla Avrupa Klasik Batı müziği eserleri ve Çağdaş Türk müziği eserlerine yer verilmektedir. Ancak bu repertuvarlarda bazı istisnalar dışında Türk müziği çalgılarına yer verilmemektedir. Ayrıca Türk ve Batı müziği çalgılarının bir arada kullanıldığı ve bu konser repertuvarlarına uygun eserler de yok denecek kadar azdır. Başta Fazıl Say olmak üzere günümüz Türk bestecileri bu tür eserler yazmaktadır.

Ancak bu eserler modern bir üslup ve armoni ile yazılmıştır ve ortalama bir dinleyici için kolay dinlenebilir değildir. Bu çalışmada Türk müziği eserleri özgünlüklerini kaybetmeden kolay anlaşılabilir bir armonik yapı ile düzenlenmiştir. Klasik müzik için armonik yapısı kolay anlaşılır antik aryalar ve popülerleşmiş klasik müzik eserleri seçilmiştir. Bu eserlere ney, klasik kemençe ve kanun ile giriş bölümleri, ara melodiler ve taksimler eklenmiştir. Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Muammer Sun gibi Çağdaş Türk müziği bestecileri de halk müziklerini temel alan ve kolay dinlenebilen eserler yazmışlardır ancak Hasan Ferit Alnar hariç diğerleri bu eserlerinde Türk Müziği enstrümanlarını kullanmamışlardır (Artaç, 2019).

Buna göre, dinlemesi kolay armonik yapılarla düzenlenmiş Türk eserlerinin ve Klasik Batı Müziği eserlerinin Türk enstrümanlarıyla seslendirilmesinin dinleyicinin ilgisini çektiği, farklı bir müzikal deneyim yaşattığı ve Klasik müzik konserlerini ortalama bir dinleyici için sıkıcılıktan uzak, cazip bir etkinlik haline getirdiği gözlemlenmiştir. Klasik Batı Müziğine aşina olan dinleyiciler için Klasik müzik eserlerinde Türk müziği enstrümanlarını ve motiflerini duymak, dinleyiciye kendi müziğimizin unsurlarını hatırlatacak ve Klasik müzik konser repertuvarlarında kendi değerlerimizin ve kültürümüzün zenginliklerine yer vermenin ne kadar önemli olduğunu gösterecektir. Yukarıdaki amaçlar doğrultusunda, bu tür Batı ve Türk müziği sentezleri geleneksel klasik müzik konserlerinin repertuvarlarına eklenebilir.

Çalışmanın uygulanması sırasında şöyle bir sorun gözlemlenmiştir. Türk müziği çalgıları Batı müziği çalgılarına göre ses yüksekliği açısından oldukça zayıftır. Bu durum konserlerde Türk müziği çalgılarına mikrofon

desteği verilmesini gerektirmiştir. Ancak bu enstrümanlara mikrofon desteği verildiği zaman diğer enstrümanlar akustik olarak duyulduğu için sesin seyirciye homojen bir şekilde ulaşması mümkün olmamıştır. Bu durumda konserleri her zaman bir ses tesisatı ile yapmak zorunluluğu doğmaktadır. Bu tür sentezleri barındıran konserleri yapmak için seslerin mikrofon desteğiyle eşitlenmesi gerektiği göz önünde bulundurulmalıdır. Mikrofon desteğinin sağlanamadığı durumlarda Batı müziği enstrümanlarının daha hafif şekilde çalmaları sağlıklı bir çözüm olmasa da ses dengesini bir ölçüde sağlayabilmektedir.

Bundan sonra yapılacak buna benzer çalışmalarda, konserlerde Türk müziği ve Klasik Batı müziği enstrümanların seslerinin homojen bir şekilde seyirciye ulaşması için bir ses sistemi ve uzman bir tonmaister kullanılması kuvvetle önerilmektedir. Seyircilerden alınan olumlu tepkiler doğrultusunda bu tür Klasik Batı müziği ve Türk müziği sentezleri çoğaltılmalı ve konser repertuvarlarında yer almalıdır. Bu tür projeler daha farklı ve sayıca daha fazla Türk müziği enstrümanıyla da yapılabilir (Ud, yaylı tanbur, kabak kemane, kaval, darbuka, bendir, tef vb.) Bu tür projeler Türk müziği ezgilerini ve enstrümanlarını yurt dışında tanıtabilmek amacıyla da kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Artaç, A. (2019). Ziya Gökalp'in milli müziğimizi oluşturmakla ilgili düşüncelerinin Atatürk'ün aynı doğrultudaki fikirlerine ve çağdaş Türk müziğine etkileri. *İnönü University International Journal of Social Sciences (INIJOSS)*, 8 (2), 529-550.

Ayas, A. G. (2016). Musiki inkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (77), 131-155.

Glesne, C. (2014). *Nitel araştırmaya giriş*. (çev. ve ed.: A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu), 4. Baskı, Ankara: Anı.

Gülhan, F. (2014). *Türk müziği konservatuvarlarında 4 yıllık ortaöğretim ney eğitimi için bir müfredat programı önerisi*. İstanbul: T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kahramankaptan, Ş. (2013). *Hindemith raporları 1935-1936-1937*. (çev.: Elif Damla Yavuz), 1. Baskı, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Ersu, D. (2006). *4 telli klasik kemençe'nin Türk müziği'ndeki icraya katkıları*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Say, A. (1994), *Müzik tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Wimmer, R. D. – Dominick, J.R. (2000). *Mass media research: An introduction*. 6th ed., Belmont: CA: Wadsworth.

Elektronik Kaynaklar
URL-1: www.salihbora.com (Erişim: 07.02.2023]

EKLER

Ek 1. Anket

Batı Müziğinde Türk Enstrümanlarının Kullanımının Etkilerini Belirleme Anketi

Bu çalışmada batı müziğinde Türk enstrümanlarının kullanımının dinleyici üzerindeki etkilerini belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla aşağıda seçenekli sorular ve açık uçlu maddeler hazırlanmıştır. Seçenekli sorulardan size en uygun olanı işaretleyiniz. Açık uçlu maddelerde ise boş bırakılan bölüme cevabınızı yazınız. Anketi doldurmak yaklaşık 5 dakikanızı alacaktır. Katkınız için teşekkürler.

Sorular

1. **Türk eserlerini Klasik Batı müziği enstrümanlarıyla ve çok seslendirilmiş olarak dinlemek konusundaki beğeni seviyenizi aşağıdaki seçenekler içerisinden işaretleyiniz.**
   (1) Beğenmedim (2) Fena değil (3) Kararsızım (4) Beğendim (5) Çok beğendim
2. **1. Soruya cevabınız 1 ya da 2 ise Türk müziği eserlerini sadece Türk müziği enstrümanlarıyla ve tek sesli olarak mı dinlemeyi tercih edersiniz?**
   (1) Evet (2) Hayır
3. **1. Soruya cevabınız 4 ya da 5 ise Türk müziği eserlerinin Batı müziği çalgılarıyla ve çok sesli olarak icra edilmesini beğenme sebebinizi kısaca açıklayınız.**
   ……
   ……
4. **Batı müziğinde Türk enstrümanlarının kullanılması konusunda beğeni seviyenizi 1'den 5'e kadar işaretleyiniz.**
   (1) Beğenmedim (2) Fena değil (3) Kararsızım (4)Beğendim (5) Çok beğendim
5. **4. soruya cevabınız 1 veya 2 ise Batı müziği eserlerini sadece Batı müziği enstrümanları ile dinlemeyi mi tercih edersiniz?**
   (1) Evet (2) Hayır
6. **4. soruya cevabınız 4 veya 5 ise Batı müziği eserlerinde Türk müziği enstrümanlarının kullanılmasını beğenme sebebinizi kısaca açıklayınız.**
   ……
   ……
7. **Batı ve Türk müziği enstrümanlarının birbirleri ile uyumu konusundaki beğeni seviyenizi aşağıdaki seçenekler içerisinden işaretleyiniz.**
   (1) Uyumsuz (2) Bazen uyumlu (3) Kararsızım
   (4) Genel olarak uyumlu (5) Tamamen uyumlu

Extended Summary

This study was conducted to enhance the public adoption level of Western classical music concert repertoires in Turkey. The fundamental problem is that both Western-format Contemporary Turkish Music works and traditional monophonic Turkish Music works receive insufficient interest from the average listener, and there is a disconnection between the two music cultures. Based on this, the main research question of the study is as follows: "Does the integrated use of Western classical music and Turkish music instruments on the same stage positively affect the audience's perception and appreciation of these music genres?" The aim of the study is to reach the audience through familiar timbres by featuring works from both musical traditions, to reduce prejudices, to emphasize the universality of music, and to contribute to the academic literature in this field.

The literature review on the subject was conducted using the YÖK Thesis Center and academic databases. The search revealed that no scientific article or empirical study addressing the use of Turkish music instruments as *instruments* in polyphonic Western-form works was found. The existing literature primarily focuses on solo works, such as concertos, written by Turkish composers for Turkish instruments (e.g., H.F. Alnar's Qanun Concerto). This situation highlights the originality of this project and its potential to fill a significant gap in the field. The study is one of the first to systematically analyze audience feedback through an applied concert experience.

This research was designed as a case study among qualitative research methods. The application process of the research consists of the following steps: 1) Arranging and recording selected 5 Western music works for Turkish music instruments (ney, kemenche, qanun), 2) Polyphonically arranging and recording selected 7 Turkish music works for piano and violin, 3) Performance of the repertoire consisting of these works by the "Arya Anadolu Music Ensemble" in 4 separate concerts held in Afyon, Kütahya, and Eskişehir, 4) Administration of a questionnaire consisting of 5-point Likert-type and 2 open-ended questions to the audience after the concerts. Data were collected from 186 participants. Quantitative data were analyzed with descriptive statistics (frequency, percentage), and qualitative data were evaluated with content analysis.

The research findings are quite positive. 91.3% of the participants evaluated the performance of Turkish works with Western instruments and polyphonically as "liked" or "really liked." The use of Turkish instruments in Western music works received a 78.5% appreciation rate. Qualitative findings obtained from open-ended questions showed that this synthesis evoked feelings of "harmony," "richness," "originality," "enthusiasm," and "a different experience" in the audience. In conclusion, it has been understood that the combined use of instruments from both musical traditions creates a positive effect on the audience and can be an effective method in reducing prejudices. It was particularly observed that polyphonic arrangements of Turkish melodies were more accessible to the audience. The study offers a practical suggestion for concert organizers and music educators: broader audiences can be reached by adding arrangements that bring together the instruments of both cultures and are relatively easy to listen to into classical music concert repertoires. For future studies, it is recommended to carry out such projects with greater instrument diversity and with professional sound engineering support.

"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*: Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu. 26.09.2022 Protokol no. 382881/ Anadolu University Social and Human Sciences Research and Publication Ethics Committee. 09/26/2022 Protocol no. 382881

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı*/Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür*/Support and Acknowledment:* Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından kabul edilen SBA-2023-1863 nolu proje kapsamında desteklenmiştir. Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne verdikleri destek için teşekkür ederiz./ *This study was supported by Anadolu University Scientific Research Projects Commission under the grant no: SBA-2023-1863. We would like to thank Anadolu University's Scientific Research Projects Coordination Unit for their support.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Prof. Ayşe Özlem Akdeniz: Makalenin oluşturulduğu projenin genel planlama, yürütme, koordinasyon ve kapanış süreçlerini yönetmek. Anket tasarımı, verilerin analiz edilerek anlamlı sonuçlara dönüştürülmesi ve bu sonuçların bildiri/makale olarak yayına hazırlanması. Prof. Arman Artaç: Makalenin konusu olan projenin planının, hedeflerinin ve zaman çizelgesinin hazırlanmasına katkıda bulunmak. Anket sorularının oluşturulma sürecinde yer almak. Anket verilerinin yayına dönüştürülmesi aşamasında katkı sağlamak. Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz: Makaleye konu olan proje kapsamındaki hizmet alımı masraflarının detaylandırılması ve proje konusu ile ilgili güncel literatür taramasının yapılması. Makalenin dil ve içerik kontrollerini yapmak./ *Prof. Ayşe Özlem Akdeniz: Managing the overall planning, execution, coordination, and closure processes of the project for which the article was created. Designing the survey, analyzing the data to transform it into meaningful results, and preparing these results for publication as a report/article. Prof. Arman Artaç: Contributing to the preparation of the plan, objectives, and timeline of the project that is the subject of the article. Participating in the process of creating survey questions. Contributing to the stage of converting survey data into a publication. Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz: Detailing the service procurement costs within the scope of the project covered by the article and conducting a review of the current literature related to the project topic. Performing language and content checks on the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 23.09.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 12.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1554705
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1734-1750.

Araştırma Makalesi
Research Article

KÜLTÜREL KODLAMALAR ÖZELİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE PROPAGANDA AFİŞLERİNDE KULLANILAN BEDEN POLİTİKASI

♦

THE CONCEPT OF GENDER IN TERMS OF CULTURAL CODINGS AND BODY POLITICS USED IN PROPAGANDA POSTERS

Merve DUYDU*

ÖZ: İki büyük dünya savaşı ve birçok devrime tanıklık etmesiyle 20. yüzyıl insanlık tarihinde propaganda kavramının en etkili kullanıldığı dönem olmuştur. Bir propaganda aracı olarak kamusal iradeyi şekillendirmek amacıyla tasarlanan savaş afişlerinde temel motivaston, halkın duygularını etkilemek, insanları orduya katılmaya teşvik etmek ve savaşın maddi ve manevi açıdan desteklenmesini sağlamaktır. Savaş dönemi propagandaları belirlenirken temele ikna, uyarı, telkin ve istek kavramları alınarak afiş tasarımları bu temel kavramlar etrafında şekillendirilmiştir. Bu kavramlar ise, toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden bedene yüklenen kültürel kodlamalarla birçok propaganda afişinin temelini oluşturmuştur. Ulusal politikalar kapsamında, savaş dönemlerinde görsel kültür aracılığıyla oluşturulan iletişim dili halkın desteğini toplamak, ülke yararına olduğu düşünülen politikaları uygulamak ve savaşın diğer muhataplarına karşı üstünlük algısı oluşturmak gibi birçok amaç doğrultusunda kullanılmıştır. İçinde barındırdığı mesajlar doğrultusunda propaganda görselleri üslup, kültürel kod ve tasarım ilkeleri göz önünde bulundurulduğunda iletişim dilinin çözümlenmesi ve afişte bulunana kavramların farklı bağlamlar çerçevesinde sorgulanmasının önünü açmaktadır. Propaganda görsellerinin içinde barındırdığı kültürel kodlamalar görsel okuryazarlığın gelişimine katkı sağlarken toplumların tarihine ışık tutmaktadır. Bu çalışmada; savaş dönemi afişlerinde uygulanan beden politikası ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden propaganda afişlerinde ki ikna mekanizması incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Savaş, Propaganda, Afiş, Toplumsal Cinsiyet, Siyaset

ABSTRACT: *The 20th century, which witnessed two major world wars and many revolutions, has been the most effective period in human history when the concept of propaganda was used. The basic motivation in war posters designed to shape public will as a propaganda tool is to influence the emotions of the people, encourage people to join the army and ensure that the war is supported materially and morally. While determining war-time propaganda, the concepts of persuasion, warning, suggestion and desire were taken as the basis and poster designs were shaped around these basic concepts. These concepts, in turn, formed the basis of many propaganda posters with the cultural codings imposed on the body through the concept of gender. Within the scope of national policies, the communication language created through visual culture during wartime has been used for many purposes such as gathering public support, implementing policies thought to be in the interest of the country, and creating a perception of superiority over other war counterparts. In line with the messages they contain, propaganda visuals pave the way for the analysis of the communication language and the questioning of the concepts found in the poster within different contexts when the style, cultural*

* Dr. Öğr. Üyesi- Cumhuriyet Üniversitesi Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü/Sivas- merweduygu@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-6821-752X)

This article was checked by Turnitin.

code, and design principles are taken into consideration. The cultural codes contained in propaganda visuals contribute to the development of visual literacy and shed light on the history of societies. In this study; the body politics applied in war-time posters and the persuasion mechanism in propaganda posters were examined through gender roles.

Keywords: *War, Propaganda, Poster, Gender, Politics*

Giriş

Sanat olgusunun toplumsal düzlemde anlam kazandığı düşünüldüğünde, her sanat yapıtı üretildiği dönemin sosyo/kültürel boyutu ile ilgili izler taşımaktadır. Toplumsal bir kavram olarak karşımıza çıkan kültür olgusu, toplumsal yaşama ait olan maddi ve manevi oluşumlardan etkilenmektedir. Toplumsal düzlemde varlık gösteren ideoloji kavramı da algısal kategoriler kapsamında sanatı ve kültürü içermekte ve biçimlendirmektedir (Wolff, 1993: 55).

Her şeyden önce bir iletişim biçimi olarak karşımıza çıkan sanat kavramı toplumsal yönünün kuvvetli olmasından dolayı sadece estetik haz olmaktan çıkarak zaman içerisinde birçok bilim dalının başlıca tartışma noktalarından biri haline gelmiştir. Görsel ifade gücüyle kitle iletişim aracı haline gelen sanat kavramı tarih boyunca hâkim ideolojiyi kitlelere aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Toplumsal kimliğin bir göstergesi olarak, ait olduğu topluma özgü referansları içinde barındıran sanat eserleri, ideolojik yapılanmalar söz konusu olduğunda değiştirici ve dönüştürücü bir güce evirilmektedir. Bireylerin hayatını etkileyerek onlara nasıl düşünmeleri ve ne hissetmeleri konusunda algısal kategoriler oluşturan sanat kavramı ideolojik ifade yaratmanın bir biçimi haline gelmiştir.

Estetik ve stilize bir ifade biçimine sahip olan sanat eserleri katı doktrinleri yumuşatarak toplumsal kabulü kolaylaştırması yönünden propaganda faaliyetlerinin aktif elemanlarından olmuştur. İkna odaklı bir iletişim türü olan propaganda kavramı sanatla içiçe geçmiş bir kavram olarak sıklıkla tartışılmış ve tarih boyunca ideolojilerin hâkimiyet simgesi haline gelmiştir. Toplumların kültürel oluşumları ve siyasal faaliyetleri kapsamında büyük bir öneme sahip olan propaganda kavramı tarihsel süreçte hüküm sürmüş birçok imparatorluk tarafından ideolojilerinin altını çizmek ve düşmanlarına korku vermek amacıyla kullanmıştır (Clark, 2017: 15).

İnsanı yönetme işinin siyasetin temel alanı olduğu düşünüldüğünde; toplumun algılarını yönlendirerek ideolojinin hizmetinde olan sanat eserleri, sanatçıların siyasete bakışı, siyasetçilerin sanata bakışı veya sanatın siyaseti olarak yorumlanabilmektedir. Foster'a göre, siyasî sanatın söylemlerinin tükendiği noktada siyaseti olan sanat öne çıkmıştır. Siyaseti olan sanattan bahsedildiğinde ise, düşüncenin yapısal konumuna odaklanarak günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan sanatsal tutumdan söz edilebilmektedir (2008: 151).

Siyaset kavramı toplumsal düzlemde var olan çatışmaların düzenlenmesinde şekillendirici bir unsur olarak düşünüldüğünde, bireylerin iç çatışmalarının ifade aracı olan sanat kavramıyla ortak bir payda da birleşmektedir. Mağarada yaşayan ilkel insanların duvarlara yaptığı hayvan figürlerinin kendini koruyacağına inanması ile örneklendirerek açıklandığında; insanoğlu var olduğu andan itibaren sanatı, hayatını düzenleme aracı olarak kullanmıştır.

Geçmişten günümüze kadar birçok farklı perspektif ve yönelimler doğrultusunda ilişkilerini sürdüren bu iki kavram, krizlere bağlı olan dönemsel geçişlerin ve kırılma noktalarının aynası haline gelmiştir. Sanat tarihi siyasal çözümlemeler için, siyaset tarihi de sanatsal çözümlemeler için elzem bir konuma gelmiştir.

Tarihin her döneminde iç içe olan sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin sınırları net bir biçimde çizilememektedir ve bu bağlamda birbirini takip eden üç ana eksen, ulus inşası, özerklik ve avangard kavramaları ile ilişkilendirilebilir (Kreft, 2008: 24). Ulus inşası, özerklik ve avangard tavrın temele alındığı sanat siyaset ilişkisinde, görsellik özelinde yapılan propaganda faaliyetlerinde ulus inşası siyasal gücün merkeze çekilerek örgütlendiği yapı haline gelmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında patlak veren dünya savaşları, yıkılan imparatorluklar, değişen dünya düzeni sanat alanında önemli değişikliklere sebep olurken sanatın devlet ve ideoloji kavramlarıyla olan ilişkisi de dönüşüm sürecine girmiştir. Tarihin her döneminde iktidarın empoze gücüyle ilişkilendirilen propaganda kavramı 20. yüzyıl ideolojik mücadeleleriyle yakın ilişki kurarak kimi zaman baskıcı- otoriter rejime protesto amacı güderken kimi zamanda mutlakiyetçi bir tavırla iktidar ideolojisini kitlelere aktaran bir misyon yüklenmiştir.

Estetik kaygı beraberinde satış veya tüketim amacı gözetmeksizin toplum yararına odaklanan sosyal içerikli grafik tasarımlar, toplumu ilgilendiren konularda izleyicide belli bir tavır geliştirmek ve tepki yaratmak için kullanılmaktadır (Dülgeroğlu, 2007: 68).

Temelinde kitleleri ikna edebilme duygusu barındıran propaganda faaliyetleri kapsamında kamusal iradenin istenilen doğrultuda yönlendirilmesi için görsel sanatların sıklıkla başvurulan alanlarından olan afişler sistematik şekilde yürütülen birçok propaganda faaliyetinin temel söylem alanını oluşturmuştur.

Güçlü ve stilize edilmiş görseller aracılığıyla değerlendirilen afişler; kalabalık kitlere ulaşma konusunda ikna gücü yüksek görsel bir silaha dönüştürülmüştür. Propaganda olgusu ve iletişim teorileri çerçevesinde politik mesajı olan afişler sayesinde toplumun ihtiyacı olan siyasi denetimin sağlanması amaçlanırken, aynı zamanda görsel bir sembolizm oluşturulmuştur. Oluşturulan bu sembolizm özelinde değerlendirilen afişlerde estetik hazdan öte net bir mesaj iletme kaygısı ve keskin bir hedef kitlesi bulunmaktadır.

Bu çalışma araştırma problematiği açısından, kültürel kodlamaların propaganda afişlerinde toplumsal cinsiyet temsillerini nasıl biçimlendirdiği üzerine yoğunlaşırken, beden politikasının toplumsal norm inşasındaki etkisine odaklanmaktadır.

1. Propaganda Özelinde Tasarlanan Afişlerde İkna Mekanizması

Siyaset ve sanat ilişkisi çerçevesinde değerlendirilen propaganda sanatı tinsel bir çaba olmaktan öteye geçerek ikna ve teşvik mekanizması kapsamında kullanılmıştır. Hedef konular hakkında kitleyi inandırma ve harekete geçirme kapsamında bütün uyarıcı etkileri kullanan propaganda sanatı özellikle savaş dönemlerinde hâkim ideolojilerin etkili iletişim araçlarından biri olmuştur.

Özünde gizil bir ikna çabası bulunan propaganda kavramı dönemsel özellikler ve kullanım amacına göre, hedef kitlenin istenmeyen tutum ve davranışlarını değiştirmek maksadıyla kullanılabileceği gibi beklenen davranışları da desteklemek ve pekiştirmek amacıyla da kullanılabilmektedir. Özellikle toplumsal bunalım dönemlerinde denetimi zor bir kitleyi istenilen yöne kanalize etmek için sıklıkla başvurulan iletişim biçimi propaganda faaliyetleridir.

İktidarı meşrulaştırmanın aracı olarak kabul edilen propaganda kavramı kitleleri, istenilen duyguya yönlendirerek kendi benliklerinden ayırmakta ve onları nasıl hissetmeleri gerektiği konusunda şartlandırmaktadır (Domenach, 1995: 48).

Diplomasi içeren politik çalışmalarda hedef, devlet ve hükümet iken, propaganda faaliyetlerinde hedef kitle halktır. Toplumu ikna sürecini içinde barındıran propaganda kavramında karşılıklı bir iletişim söz konusu olmadığından bu kavram analiz edilirken dikkat edilmesi gereken önemli bir hususta yapısıdır. Propagandanın yapısı, elde edilmek istenilen sonuç düşünüldüğünde, süreci yönlendirmede büyük rol oynadığı için sistemsel şekilde analiz edilmelidir.

Propaganda faaliyetleri kapsamında temele alınan kavramlardan ilki "ikna" olgusudur. İkna kavramı genellikle kamuoyunun gelgit yaşadığı ve şüpheyle yaklaştığı durumlarda propaganda planlamasının sistematik olarak temelini oluşturmuştur.

Propaganda faaliyetlerinin temeline alınan ikinci kavram "uyarı" olgusudur. Bu kavramla toplumun mantıklı temeller üzerine oturtturulan mesajlarla savaş boyunca sürebilecek ve iktidarı zarar uğratabilecek konular(casusluk, tasarruf) dâhilinde uyarılması hedeflenmektedir.

Propaganda faaliyetlerinde daha çok cephenin gerisinde ki psikolojik savaşı etkileyen üçüncü kavram ise "telkin" kavramıdır. Bu kavramın temele alındığı faaliyetlerde, kritik nokta kamuoyunun psikolojik durumunun propagandistler tarafından iyi değerlendirilmiş olması gerekliliğidir. Temele alınan bu üç kavramı içeren "istek ve arzu" olguları da propagandanın inanılırlığı yönünden önemli kavramlardandır.

Propaganda faaliyetlerinin birçok alanda kullanılması sistemsel olarak farklı türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dini, ticari, kültürel, askeri vb. birçok propaganda türünden bahsedilirken, genel anlamda propaganda türlerini üç temel başlıkta sınırlandırmak mümkündür (Çetin, 2014: 240). Kaynağın bilindiği ve doğrulardan bahsedilen propaganda türü "Beyaz propaganda "olarak adlandırılmaktadır. Beyaz propaganda da bilgiler teyit edilebilir olması yönünden dikkat çekmektedir. Hedef kitleyi ikna edebilmesi yönünden elverişli propaganda türlerinden biridir. Beyaz propagandanın aksine kaynağın ve mesajın net olmadığı doğruluğunun tartışıldığı propaganda türü ise "Gri propaganda" olarak adlandırılmaktadır. Gri propaganda da hedef kitle manipüle edilirken doğru bilgilerin yanında yanlış bilgilerde servis edilerek doğru ve yalan homojenize edilmektedir. Kaynağın bulanık olması ve üstün manipüle tekniğine sahip olması bakımından "Gri propaganda" tehlikeli propaganda olarak tanımlanmaktadır (Deneçli & Deneçli, 2014: 36). Kaynağı gizli tutularak yalan, iftira ve aşağılayıcı bilgi içeren kara propaganda türü ise özellikle savaş, darbe gibi toplumun genelini etkileyen durumlarda iktidarların sıklıkla başvurduğu propaganda türlerindendir.

Sanatın propaganda amaçlı kullanılmasında köklü bir geçmişten söz etmek mümkündür. Tarihsel açıdan incelendiğinde, imparatorlukların sanatı iktidarlarının altını çizmek ve zaferlerini yücelterek düşmana gözdağı vermek amacıyla kullandıkları bir gerçektir. Propaganda faaliyetleri kimi zaman kamusal alanlara yerleştirilen imparator heykelleri ile politik sembol olarak kullanılırken kimi zaman ünlü ressamların tuallerinde stilize edilmiştir. Özellikle Fransız devrimi sonrası politik ve estetik ideallerle birleşen sanat kavramı siyasi sorgulamalar adına yeni söylem alanları bulmuştur.

Propaganda kavramı 1622 yılında terimsel olarak ilk kez Roma Katolik kilisesi tarafından kullanılmıştır ve papa XV. Gregory "İmanın Propagandası" topluluğunu kurmuştur (Clark, 1997: 14).

Sanatın birçok dalı tarihsel süreç içerisinde propaganda faaliyetlerine zemin oluşturmuştur. Estetik kaygı taşımasıyla birlikte, bir iletişim aracı olarak da karşımıza çıkan afiş sanatı özellikle devrim ve savaş gibi dönemlerde sıklıkla kullanılan ikna yöntemlerinden olmuştur. Görsel dilin bireylerin duygusal tepkilerini nasıl şekillendirdiğini görmek için savaş dönemlerinde kullanılan afişler sembolizm bakımından zengin içeriğe sahip kitle propaganda araçlarındandır. Mesajını hedef kitleye etkili şekilde ulaştıran afişlerin hatırlatıcılık bakımından sosyal hayatın içinde olması ve kamusal iradeye hitap etmesi onu ikna gücü yüksek görsel bir silaha dönüştürmektedir.

Küresel bir savaş olmasıyla "Büyük Savaş " olarak anılan 1. Dünya savaşında Taraflar, tüm askeri güçlerini ve ekonomik kaynaklarını top yekün savaş için seferber ederken mutlak zafer için cephenin gerisinde ki sivillerin durumu da önem taşımaktadır. 1.Dünya savaşında afişlerin temel mesajı

Erkekleri silahaltına alırken kadınların fabrikalarda ve ordunun yer hizmetlerinde çalışmalarını sağlamak, halkı gıdalarını idareli kullanmaya sevk etmek, halkın moralini yükselterek devletin sattığı savaş bonolarının alınmasını teşvik eden öğretiler doğrultusunda tasarlanıp basılmışlardır.

1.Dünya savaşı afişlerinde temel amaç halkı savaş motivasyonuna güdülerken aynı zamanda vatanseverliğini etkilemektir. Tanıdık fikir ve imgeleri savaşın görsel tasvirleriyle birleştirerek tasarlanan afişlerde ki vurgu toplumun ihtiyacı olan duygusal tavırdır.

Savaş sürecinde afişleri en etkili kullanan İngiltere, Almanya ve Amerika olmuştur. İngiltere'nin savaş afişlerinde gönüllü askerlik kaydının artırılması, savaş ekonomisine destek, fabrikalarda kadın işçi gücü ve antialman propagandası dikkat çekerken, Almanya tarafından hazırlanan afişlerde ise asker olmayı özendiren afişlerle birlikte Alman üstün sanayi gücünün altı çizilmiştir.

Savaş dönemlerinde halkın moralini, yüksek tutmak ve karşı tarafın moralini bozmak gibi amaçlar üstlenen afiş çalışmalarında savaş motivasyonu göz önüne alınarak halk öncelikle psikolojik savaşa hazırlanmaktadır. Cephenin gerisinde devam eden bu savaşta zaferin kaçınılmaz olması için sadece askeri gücün değil halkın desteğinin de önemi vurgulanmaktadır. Dünya tarihinde ki en büyük savaş olarak anılan ve nükleer silahlarında kullanıldığı II. Dünya Savaşında, ise savaşa katılan birçok devlet afişlerin görsel gücünden yaralanarak savaşın toplumsal düzende ki etkisini yönlendirmeye çalışmıştır.

20. yüzyıl; iki büyük dünya savaşı ve devrimleriyle insanlık tarihinde, propagandanın en etkin olduğu dönemdir. 2. Dünya savaşı sırasında ABD 'ye yapılan Japon karşıtı propaganda afişleri dikkat çekerken Almanya'da ise ırksal propaganda afişleri ön plana çıkmaktadır. Almanların Ari ırk olarak tanımladıkları Alman halkı tasarımlarda yüceltilirken Yadudi halkını aşağılayıcı tutum birçok Nazi afişinde karşımıza çıkmaktadır.

Birçok ülkede etkili olan savaş afişlerinin temeline bakıldığında mesaj ve estetik kaygı dâhilinde tasarım aşamasında bazı noktalar dikkat çekmektedir.

2. Propaganda Afişlerinde Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Beden Politikası

Bireyin kişilik özelliklerini ve kimliğini oluşturan din, milliyet ve cinsiyet gibi faktörler kültürlerin öznelliği üzerinden değerlendirilmektedir. Bir toplumun kültürel kimliği ve buna bağlı gelişen toplumsal cinsiyet algısı o toplumun folklorunu etkilemektedir.

Farklı yaşam biçimlerinin üretildiği ve toplumsallaştırıldığı bir alan olan sanat kavramı cinsiyet ve cinsel yaklaşımlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Cinsiyet (sex) terimi kadın ve erkek arasındaki farkı ifade etmek üzere kullanılıyorken, toplumsal cinsiyet kavramı (gender) ise

bireylere kültürel kodlar üzerinden yüklenen ve en temelde "erkeksilik" ve "kadınsılık" olarak adlandırılan rolleri ifade etmek için kullanılmaktadır.

Fizyolojik farklara odaklanan cinsiyet kavramının ötesinde, normatif kültüre özgü davranış örüntülerini ifade eden toplumsal cinsiyet kavramının sanat tarihinde ki izleri mağara resimlerindeki eril figürlerin daha baskın oluşuna dayanmaktadır. Göçebe toplumlardan yerleşik ilkel hayata geçiş kadının annelik ve bakım rolünün baskın hale gelmesinin temelini oluşturmuştur.

Tarihsel zemin içerisinde değerlendirildiğinde, ilk çağ, orta çağ ve yeniçağda derebeylik idaresi, insanların sınıflandırılması, skolastik fikirler ve bunları takip eden birçok felsefi yaklaşım kadın ve erkek olmanın bedene yüklenen fonksiyonları üzerinden daha derinleşen bir boyuta ulaşmıştır.

Toplumsal cinsiyet kavramının Sosyolojik, psikolojik ve sosyo-kültürel bağlamda araştırılması ve yaygın kanıların oluşmasında, Robert Stoller'in 1968 tarihli "Sex and Gender" (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) ve Ann Oakley'in 1972 tarihli "Sex, Gender and Society" (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum) isimli çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Her iki çalışmada, biyolojik farklılıklar "sex" kavramı ile nitelendirilirken toplumsal cinsiyet kavramı iki yazarın yaklaşımında farklılık göstermektedir. Stoller toplumsal cinsiyeti genel olarak "gender" kavramıyla açıklarken, Oakley, toplumsal cinsiyet kavramını bir kültür meselesi olarak erkek ve kadınların sosyal anlamda kategorileştirilmesi üzerine temellendirmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, toplumsal cinsiyet kavramı rolleri belirlenmiş bir konum ve sosyal tanımlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu rolleri üstlenen bireylerin nasıl davranması gerekliliği ise, kültürel kodlamalarla oluşturulmuş reçeteler gibidir.

Toplumsal cinsiyet kavramı üzerine birçok çalışması bulunan Butler'e göre, toplumsal cinsiyet kavramı "eril ve dişil" rollerinin üretildiği ve doğallaştırıldığı bir mekanizmadır (2009: 75).

Sosyal yaptırımların üretimi olarak karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet kavramı karşılıklı etkileşimler içerisinde yapılanarak temel doğasına ulaşmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin sorumlulukları nedeniyle sosyal ilişkiler kuran bireyler içinde bulundukları kültürün ve diğer toplum bireylerinin toplumsal cinsiyet ile ilgili referans noktalarına dikkat etmeye başladıklarında kendilerini düzenleyen bir süreç içerisine girerler ve bu süreç bireylerin cinsiyet rolü üzerinden kimlik gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolünü onaylatma güdüsünde olan birey o role ait referans noktalarını baz alarak davranış ve tutumlarını düzenlemektedir.

Birbirleriyle ilişkili erkeklik ve kadınlık kavramları beden politikası kapsamında ve bedene özgü özellikler dâhilinde üretilse de toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda, hem erkekliğin hem de kadınlığın sosyal yapısı diğerinin referansı olmadan anlaşılamamaktadır. Anatomik ve

fizyolojik özelliklerin haricinde toplumsal bir anlam taşıyan toplumsal cinsiyet kavramı en temelde, erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıklarla alakalı yani kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün atfettiği beklentilerle ilişkilidir.

Doğumdan itibaren başlayan ve öğrenilmiş davranış kalıplarını içeren toplumsal cinsiyet kavramında, kadının cinsel farklılığından kaynaklandığı düşünülen duyarlılık, sezgi gücü, şefkat, annelik gibi kavramlar kadına özgü olduğu ileri sürülen erdemlerdir. Fakat bu erdemler toplumsal cinsiyet kavramında aslında toplum tarafından belirlenen ve çeşitli vasıtalarla kuşaktan kuşağa aktarılmakta olan cinsiyet kalıplarıdır. Cinsiyetlere atfedilen bu kalıpların birey tarafından öğrenilmesi kişinin toplumsallaşmasında önemli rol oynar. Bireyi toplumsal varlığına ulaştıran bu kalıplar ve değerler biyolojik olarak verili değildir ve bireyin yaşamsal süreci dâhilinde aile, okul, medya gibi birçok kurum tarafından yeniden üretilen ve sonradan öğrenilen, kadın ve erkek olma yönelimleridir. Bu pratikler ve atfedilen roller dâhilinde uygun erkek davranışı yönelimi "erkeksi" olmak ve kadınlarla birlikte olmak, uygun kadın davranışı yönelimi "kadınsı" olmak ve erkeklerle birlikte olmak düşüncesi üzerine temellendirilmektedir.

Cinsel kimliği beden üzerinden belirlenen bireyin sınırlılıkları beden içi ve beden dışı bir temsiliyet içermektedir. Beden kavramı sosyolojik açıdan, standartlaşmaya, kontrole ve düzenlemelere tabi tutulduğunda siyasallaştırılmaktadır(Işık, 1998: 29). Foucault'ya göre insan bedeni, toplumsal iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir ve toplumsal iktidar mücadelesi beden politikalarından hareketle şekillenmektedir. İktidar çıkarları söz konusu olduğunda biçimlendirilmekte olan, sahip olunmak istenen bir alandır (Foucault, 2003: 48).

İktidar kavramında ele alınan ve üzerine gidilen mikro alan tam olarak insan olarak karşımıza çıkar ve İktidar, ona "sahip olmayanlara" karşı bir mecburiyet ve de yasak olarak uygulanmadığından dolayı, toplumun derinlerine inerek, bedenlerden ve de çeşitli ilişkilerden geçerek onları incelemektedir (Foucault, 2003: 64).

Görsel ve işitsel medyanın henüz yaygınlık kazanmadığı savaş dönemlerinde kullanılan propaganda afişlerinin incelendiği bu çalışmada, savaş öncesinde geçerli olan toplumsal cinsiyet rollerinden yararlanılarak erkek ve kadınlara savaşa ilişkin çeşitli görevler yüklenirken söz konusu rollerin çeşitli görsel ve dilsel stratejilerle nasıl yeniden üretildiğine odaklanıldığında; propaganda afişlerinde beden politikası üzerinden yürütülen toplumsal cinsiyet rolleri ön plana çıkmaktadır. Bu toplumsal roller propaganda kavramı söz konusu olduğunda aynı ideolojik çerçeve içinde pekişirken kültürel kodlamalar içinde algısal kategoriler oluşturmuştur.

Savaş özelinde değerlendirilen propaganda afişlerinde, devletin güvenliğine ve bekasına ilişkin görevler erkeklere yüklenirken kadınlar da bu görevleri üstlenen erkeklere destek olmaya davet edilmektedir.

Savaş dönemlerinde erkeklerin asker olma durumlarıyla ilgili yaşanan işgücü kaybının telafisi cephenin gerisindeki faaliyetlerin devamlılığı ve savaşan erkelerin moral anlamında desteklenmesi gibi nedenlerle toplumsal cinsiyet rollerinin ön planda bulunduğu birçok afiş tasarlanmıştır. Özellikle 1. ve 2. Dünya savaşı dönemlerinde kullanılan propaganda afişlerinde ideolojik kurgu beden politikaları üzerinden şekillenmiştir.

1. Dünya savaşı yıllarında sistematik hale gelen bu afişlerde kadından istenen, erkeğe destek olması ve toplum içindeki ikincil konumunu pekiştiren gerektiğinde iyi bir eş ve anne olarak ataerkil rolleri yerine getirirken erkeklerin savaşa çağrılmasıyla artan işgücü ihtiyacını karşılamak üzere iş hayatına katılmasıdır. Birçok örneği bulunan bu afişler, bedensel özellikler üzerinden kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kodların çözümlenmesi için zengin bir malzeme sunmaktadır.

2. Dünya savaşı döneminde yürütülen propaganda afişlerinde ise beden politikası üzerinden saf ırk oluşturma idealleri empoze edilmiştir. Sağlıklı ve genç erkek bedenleri üzerinden yapılan bu propaganda çalışmalarında ideolojik kurgunun temeli imgesel stratejilerle toplumsal cinsiyet rollerinin kodlamalarına dayanmaktadır.

Propaganda afişleri genel olarak incelendiğinde, erkekler gücün, paranın, güvenliğin, idealleştirilmiş hayatın kurucusu ve sürdürücüsü iken kadınlar bu öngörülmüş hayatın sessiz katılımcıları olarak dikkat çekmektedir. Kültürel kodlamalara bağlı toplumsal temsil yükünde kadınlar, toplumun kimlik ve şerefinin, bireysel ve kolektif anlamda sembolik taşıyıcıları olarak görüldükleri için bu "temsil yükünü" taşımaları özellikle onlardan beklenmektedir" (Yuval, 2003: 94).

Toplumsal cinsiyet göndermelerinin dikkat çektiği afişler incelendiğinde; I. Dünya savaşında Amerika'da kullanılan Afişte "Erkek olmayı isterdim" ve "Donanmaya katılırdım" ifadesi yer almaktadır.(Görsel1) Toplumdaki geleneksel erkek ve kadın rolleri hakkındaki yargıları destekleyen bu afişte erkek olma durumuna özenen kadın imgesiyle özgürlük ve vatan için savaşan erkek bedenine öykünme ön plana çıkmaktadır.

Görsel 1: Howard Chandler Christy, "Hey! Bir Erkek Olmayı İsterdim, Donanmaya Katılırdım", 1917

I. Dünya Savaşı sırasında İngiltere'de savaşa teşvik için kurulan Asker Alma Komitesinin amacı, halkı savaş hizmetlerine kaydolmaya teşvik etmektir ve bu amaç doğrultusunda hazırlatılan afişlerde erkeklere asker olma güdüsünün aşılanması hedeflenmektedir. Vatanını ve yuvasını korumaya teşvik edilen erkekler ataerkil düzende erkek bedenine yüklenen baba, kahraman ve idol rolleri üzerinden güç ve iktidar simgesi olarak görselleştirilmiştir.

Alfred Everitt Orr tarafından "Ülke ve Ev İçin" ismiyle tasarlanan afişte kadın ve erkek bedenlerinin ev içerisindeki konumları toplumsal cinsiyet kodlamaları üzerinden görselleştirilmiştir. Afişte savaştan evine dönen babanın gururu ve huzuru betimlenmiştir. Afiş bu kullanımıyla duygusal bir çağrı yaparken hedef kitleyi sorumluluk almaya ve ülkesine hizmete davet etmektedir (Görsel 2).

Görsel 2: Alfred Everitt Orr, "Ev ve Ülke İçin", 1918

Georges Emile CAPON tarafından 1917 yılında Fransa için tasarlanan "Savaş Zamanında Fransız Kadınları" afişte farklı işlerle uğraşan üç kadın

imgesi dikkat çekmektedir. Soldaki kadın fabrikada çalışmakta, ortadaki temsil edinen kadın çocukları ile ilgilenmekte, sağdaki kadın ise tarlada çalışmaktadır. Afişin arka planında ise, güçlü bir tanrıça olduğu düşünülen mitolojik bir kadın silueti yer almaktadır. Yapıldığı dönem belli olmayan afişin üzerindeki yazı afişin savaş yıllarına ait olduğuna işaret etmektedir. Kadınların farklı işlerle meşgul olarak temsil edildiği bu afişte kadın işgücü için yeni bir zemin talebi ortaya çıkarken "topyekûn savaş" kavramına odaklanılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı açısından incelenen afişte, kadının geleneksel rolü olan çocuğa bakmanın yanında fabrikada ve tarlada çalışıyor şekilde resmedilmesi kadına savaş döneminde ikincil görevler yüklerken kadının muhafazakâr elbise ve saç stili kullanılmasıyla da kadınlıklarını ve cinsel cazibelerini vurgulamaktan kaçındıklarına işaret etmektedir (Görsel 3).

Kamusal uzamda görünür olmayan kadın imgesi propaganda afişlerinde kişisel özgürlüğünden çok kolektif sorumlulukta öne çıkan rolleriyle betimlenmektedir. İlk etapta dönemin ihtiyacı üzerine kolektif bilince hizmet ederek tasarlanan kadın bedeni zamanla yeniden şekillendirilmiş ve politik simge haline gelmiştir.

Görsel 3: Fransız Propaganda Afiş Örneği

Savaş sırasında ortaya çıkan ihtiyaçlara göre şekillenen propaganda afişleri toplumda var olan değerleri pekiştirdiği gibi bazı toplumsal değerlerin ve kültürel kodlamaların esnetilmesini de sağlamıştır.

Kamusal hayatta birincil konumda olan erkeklerin cephelere gönderilmesiyle fabrikalarda oluşan iş gücü boşluğunu kadınlarla kapatmanın uygun olduğu düşünülmüştür. Güzel ve güçlü görünen kadın imgeleriyle önceki dönemlerde erkeğe addedilen güçlü olma ve kendine güven duyguları zayıf ve korumaya muhtaç olarak algılanan kadınlara da ithaf edilmeye başlamıştır (Görsel 4).

Savaşın getirdiği yeni toplumsal talepler önceki dönemlerin kültürel kodlamalarını değiştirmiştir. Bu tür kültürel kodlamaların değiştirildiği afişlere en iyi örnek " We Can Do It" afişidir. Afişte kullanılan güçlü kadın

imgesi, beden politikası bağlamında ele alındığında, kadının yüz ifadesinde ki kararlılık ve erkek bedeninde gücü temsil ettiği düşünülen kolun ön plana çıkarılarak verilen pozun afişin iletmek istediği mesajla oldukça uyumlu olduğu görünmektedir.

Kadınlar için erkek bedenine atfedilen gücün sembolleştirildiği afişlerde toplumsal cinsiyet rolleri geri plana itilmiş gibi görünse de, aslında bu geri plana atılmışlık kültürel düzlemde geçicidir ve sadece savaş döneminde erkelerin yokluğunu telafi edecek şekilde kurgulanmıştır. Propaganda afişlerinde altı çizilen bu okumalar beden politikası ve feminist kuram derinliğinde incelendiğinde, kadınlar için özgürleşme çağrısından ziyade geçici bir konumlandırmayı içermektedir.

Görsel 4: J. Howard Miller, "We Can Do It", 1943

Faşist toplumların propaganda afişleri incelendiğinde özellikle Almanya örneği dikkat çekmektedir. Faşizm dalgasının kadın ve erkek olma durumuna yüklediği sorumluklar incelendiğinde, ataerkil tutum ön plana çıkmaktadır.

Bireyleri ideoloji ile bütünleştirmek adına yapılan propaganda faaliyetlerinde erkekliğin baskın olduğu Güç, fetih, gençlik, zindelik gibi konuların beden politikası kapsamında sıkça işlendiği gözlemlenmektedir.(Görsel 5) Ari ırk propagandasının yapıldığı Hitler hükümetinde arî ırkın devamlılığını sağlamak adına kadınlara baskıda dikkat çekmektedir. Kadına düşen, doğurganlık özelliği sebebi ile ulusuna "ulusa faydalı ve arî çocuklar" doğurmak kadının hem bedenini hem emeğini hem de hayatını propagandist söylemler yoluyla biçimlendirmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, beden politikasını görsel sanatlar üzerinden kullanan faşist rejim toplumsal yapının içindeki kültürel kodlamalara işaret etmektedir.

Görsel 5: Nazi Propaganda Afişi

Toplumsal dönüşüm projeleri içinde ulus-devlet inşa ederken cumhuriyetin yeni yurttaş vasfını kadın ve erkek kimlikleri üzerinden değerlendiren ülkemizde değer ve ahlak anlayışı kültürel kodlamaların beraberinde sunulduğu afişler üzerinden yapılmıştır. Devrimlerle kurulan yeni devletin inkılapları görsel empoze gücü yüksek afişlerle topluma tanıtılmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra ki süreçte erken cumhuriyet propagandası ulus kimlik inşasına yönelmiştir. Bu dönem afiş çalışmalarının öncü isimlerinden olan İhap Hulusi Görey'in çalışmalarında toplumsal cinsiyet kavramları ön plana çıkmaktadır.

Harf inkılabı, yerli malı kullanımı, ekonomik kalkınma gibi konuların ön planda olduğu afişlerde kadın geleneksel konumda erkeğine ve milletine destek verirken betimlenmiştir. Erkekler ise kültürel kodlamaların atfettiği şekilde ordu ve askeri güç ile betimlenmiştir.(Görsel 6)

Görsel 6: İhap Hulusi Görey Cumhuriyet Dönemi Afişi

Sonuç

Duygusal ve kültürel düzeyde karşılığı olan sanat eserleri içeriği itibariyle toplumsal bağlamda iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın iletişim gücü göz önünde bulundurulduğunda siyasi faaliyetlerde etkin biçimde kullanılması kaçınılmaz olmuştur.

Görünenin ötesinde gizil mesajları bünyesinde barındıran sanat eserleri mevcut siyasi erki meşrulaştırmanın veya eleştirmenin alternatif aracı olarak kullanıldığında, görsel ifade biçimleriyle evrensel bir düzeye ulaşmaktadır.

Anlatılmak istenen mesajı zihinde daha kalıcı hale getiren sanat yapıtları üretildiği dönemle ilgili referans noktalarını içinde barındırmaktadır. Toplumun bir parçası olarak var olan sanatçı içinde bulunduğu kültürü, sosyo-ekonomik koşulları, sınıf ilişkileri ve çatışmaları, dini, dolayısıyla da siyasi hayatı incelemekte ve salt estetik anlayışın ötesine geçerek görsel tarih anlatısına dönüşmektedir.

Tarihsel süreç içinde çeşitli amaçlar doğrultusunda tasarlanan afişler, stilize edilmiş görsel mesajları geniş kitlelere ulaştırması bakımından sadece estetik haz uyandıran bir grafik tasarım ürünü olmakla kalmamış aynı zamanda bir iletişim aracı rolü üstlenmiştir.

Savaş dönemlerinde toplumu istenilen herhangi bir duygu durumuna ikna edebilmek amacıyla kullanılan görsel iletişim araçları propaganda faaliyetlerinin temelini oluşturmuştur. Savaş dönemlerinde kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkan afişlerde kullanılan dil ve görsellikle savaşa ait semboller ve mitler oluşturulmuştur.

Dünya tarihini etkileyen birçok savaşa tanıklık eden 20. yüzyılda afişlerin propaganda aracı olarak kullanılması, silahlar vasıtasıyla devam eden savaşın, toplum uzantısında soğuk savaş olarak algılanmasını sağlamıştır. Ülkelerin kamuoyu desteği almak savaşa yönelik azim ve kararlılığı artırmak üzere kullanılan propaganda afişleri ikna mekanizmaları bakımından içinde barındırdıkları kültürel kodlarla yönlendirici bir rol üstlenmiştir. Ulusal politikalar kapsamında ikna ve algı yönetme aracı olarak kullanılan propaganda faaliyetleri iletişim sürecindeki iletinin amaca uygun olarak manipüle edilmesi amacına dayanmaktadır.

Toplumsal hayatın sarsıldığı olağanüstü kırılma dönemlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin kadın erkek kodlamaları üzerinden yeniden üretilmesi sistemin devamlılığı açısından önemli görülmektedir. Özellikle görsel okuryazarlık durumu göz önüne alındığında, propaganda amaçlı üretilen sanat eserlerinde toplumsal motivasyonu güdülemek amacıyla beden politikası üzerinden bir takım kodlamalar dikkat çekmektedir. Toplumsal cinsiyet kodlamalarında erkek ve kadın bedeninin bekasına ilişkin görevler savaş dönemlerinde toplumun beklentisine göre rol model olarak değişiklik göstermektedir.

İdeolojik arka plan incelendiğinde, toplumsal yaşamın her noktasında karşımıza çıkan cinsiyetçi söylemler sanat eserlerinin gizil kodlamalarını da etkilemektedir. Özellikle görsel ve işitsel medyanın henüz yaygınlık kazanmadığı 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen savaşlarda sanatsal propaganda yöntemi olarak kullanılan afişlerde kadın ve erkek toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilmiştir. Beden politikası üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini belirleyen bu afişlerde kadınların ikincil konumu ön plana çıkarılırken, erkeklerde belli rol kalıpları içerisine hapsedilerek tahakküm altına alınması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Butler J.(2009). Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri. (çev.: Begüm Kovulmaz), *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 58, 73-92.

Clark, T.(1997). *Sanat ve propaganda*, *Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çetin, B. (2014). Propaganda olgusu ve propagandanın Amerikanlaşması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 239-266.

Deneçli, S. - Deneçli, C. (2014). Propagandada iknanın yeri. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(28), 35-48.

Domenach,J M.(1995). *Politika ve propaganda*. (çev.: Tahsin Yücel), İstanbul: Varlık Yayınları.

Dülgeroğlu-Y. S. (2007). Sosyal içerikli grafik tasarım. *Grafik Tasarım Dergisi*, 4 (2), 68-72.

Foster, H.(2008). *Çağdaş sanatta siyasal kavram. Sanat/siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları

Foucault, M.(2000). *Büyük kapatılma*. (çev.: Işık Ergüden-Ferda Keskin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Işık E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kreft, L.(2008). Sanat ve siyaset: Sanatın siyaseti ve siyasetin sanatı. *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Politika ve Kültürel Politika*, (çev.: Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları

Yuval-D.N.(2003). *Cinsiyet ve millet*. (çev.: A. Bektaş), İstanbul: İletişim Yayınları.

Wolff, J. (1993). *The social production of art*. London: Macmillan.

Görsel Kaynakçası

Görsel1:Https://www.Alamy.Com/Stock-Photo/Howard-Chandler-Christy.Html?Sortby=Relevant (Erişim: 24.06.2024)

Görsel 2: Gür, N.(2024). Sanatta propaganda; Posterde bir metafor olarak ev. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(2), 753-762.

Görsel 3: Şık, M. (2015). - Eşitti, Ş. I. dünya savaşı propaganda afişlerinde kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet bağlamında göstergebilimsel incelenmesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 70(3), 655-682.

Görsel 4: Kimble, J. J.- Olson, L. C. (2006). Visual rhetoric representing rosie the riveter: Myth and misconception İn J. Howard Miller's 'We Can Do It!' Poster". *Rhetoric and Public Affairs*, 9(4), 533-569.

Görsel 5: Becerikli, U. B. (2019). *Erkeklik-iktidar ilişkisi: 1933-1945 arası Nazi Dönemi'nde gençlik ve beden politikalarının propaganda temelinde incelenmesi.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Görsel 6: https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/12/ihap-hulusi-gorey-afis-ornegi-02.jpg (Erişim: 20:08.2024)

Extended Summary

Considering the perceptual management style, the concept of propaganda, which appeals to both the individual and the masses, is a holistic, continuous, and organized persuasion mechanism that incorporates the general views and values of the time, engages with current events or situations, and utilizes them appropriately. Propaganda posters, effective in helping governments reproduce and shape ideological codes, have attracted attention as carriers of the political by transforming the individual's body into an object of representation and control within numerous ideological discourses throughout history. Propaganda posters created with cultural coding produce a visual language by being recreated through body representations.

The purpose of this article is to examine the concept of gender within the context of cultural codes and to question the discourses through which the body is transformed into a tool of political communication in propaganda posters. The research problem is to seek answers to the questions of how gender representations are shaped within the framework of each society's own norms and cultural values when the concept of gender, which cannot be reduced solely to biological differences, is examined within a cultural and ideological framework.

The study method used a comprehensive literature review; Visual and literary sources such as books, articles, interactive links, and photographs related to visual culture, gender, and body politics were researched using qualitative research methods, and the conceptual and imaginative dimensions of the topic were articulated through these sources. The article examines how gender representations were symbolized in propaganda posters using selected images and how this symbolization related to the socio-political conditions of the period. Propaganda posters, which not only convey political messages, reproduce gender roles through cultural codes and expectations. In propaganda posters, the female body is generally associated with concepts of motherhood, social fidelity, and belonging, while when necessary, it is symbolized by assuming labor duties typically considered male, emphasizing social well-being. The male body, on the other hand, is symbolized through its representation of strength, heroism, and the frontline. In this context, women stand out with their emotional and supportive representations, while men are visualized as more prominent and representative of power based on cultural codes.

In conclusion, while works of art that interact with society constitute cultural elements, the interaction that occurs is two-way. Social processes influence artistic production, and artistic productions, in turn, influence the transformation of societies. On a social level, visual culture, through its productive, preserving, and transforming nature, defends and legitimizes ideas and worldviews. It also sometimes opposes these views and expresses radical ideas. When analyzed in terms of social interaction and specifically in terms of body politics, propaganda posters highlight how the body becomes a political space and how the visual, in fact, influences the shaping of society. From this perspective, representations of the body, which serve as tools of ideological communication in propaganda posters, are not only represented but also become the political terrain through which gender roles are constructed. Body politics constructed through cultural codes and ideological structures draws attention as a dynamic social structure reproduced through forms of representation.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 13.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1582683
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1751-1771.

Derleme Makale
Compilation Article

ON ALTINCI YÜZYILDA TASARIDAN GERÇEĞE DÖNÜŞEN ZAMANSIZ İCADIYLA EL ÖRGÜSÜNÜ ENDÜSTRİYE DÖNÜŞTÜREN WILLIAM LEE

♦

WILLIAM LEE WHO TRANSFORMED HAND KNITTING INTO INDUSTRY WITH HIS TIMELESS INVENTION WHICH WAS TRANSFORMED FROM DESIGN INTO REALITY IN THE SIXTEENTH CENTURY

Arzu ARSLAN*

ÖZ: Örme, bir veya daha fazla iplikle oluşturulan ilmek serilerinin birbirleriyle kenetlenmesiyle elde edilen bir kumaş oluşturma yöntemidir. Örmenin en basit uygulama yöntemlerinden biri el örgüsüdür. El örgüsünün ilk olarak nerede ve kimler tarafından uygulandığı halen belirsizliğini korusa da Avrupa'ya geçişiyle birlikte dikkat çeken ve fark yaratan ürün üretim yöntemlerinden biri olmuştur. On altıncı yüzyılın başlarında İngiltere'de el örgüsü çoraplara karşı oluşan yoğun talebin karşılanabilmesi için kadınlar üretime dâhil olmuş, aile bütçelerine katkı en temel gerekçelerini oluşturmuştur. Bu noktadan hareketle bu çalışmanın amacı, el örgüsünün çerçeve örgüsüne dönüştüren William Lee'nin yaşamına, çerçevesine ve ölümünün ardından çerçevesine uygulanan yenilikleri ortaya koyan bir alanyazın taramasıdır. Çalışmada öncelikle William Lee'nin çerçeve tasarımına ilham olduğu düşünülen bazı ilmekli yapılar hakkında bilgi verilmiştir. Devamında, William Lee'nin yaşamına dair doğum yeri ve yılı, eğitim hayatı ve mesleği ile ekonomik durumu ve medeni hali ile ilgili konular alt başlıklar altında tartışılmıştır. Sonuç bölümünde araştırmadan elde edilen bilgiler değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Örme, Örme Tarihi, William Lee, El Örgüsü, Çorap Çerçevesi

ABSTRACT: *Knitting is a method of forming a fabric which is obtained by the interlacing of a series of loops formed with one or more types of yarn. One of the simplest application methods of knitting is hand knitting. Although where and by whom the hand knitting was used for the first time is still indefinite, it has been one of the remarkable and difference making product producing methods since its transition to Europe. Women participated in production in order to respond to the intense demand for hand knitted socks in England in early sixteenth century and their basic justification was contribution to the family budget. From this point of view, the aim of this study is to provide a literature review that reveals the innovations applied to the life, frame and posthumous frame of William Lee, who transformed hand knitting into frame knitting. Information about certain loop structures considered to be inspiration for the frame design of William Lee has been given at first sight in the paper. Subsequently, issues with respect to William Lee's life including the place and year of birth, education life and profession as well as his economic status and marital status have been discussed under sub-titles. The conclusion section is the evaluation and interpretation of the information from the research.*

Keywords: *Knitting, Knitting History, William Lee, Hand Knitting, Stocking Frame*

* Dr. Öğr. Üyesi-Giresun Üniversitesi Şebinkarahisar Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü/Giresun-arzu2867@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9231-934X)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Örme tekstil yüzeyi bir ipliğe şiş, iğne ya da tığ yardımcı araçlarıyla ilmek şeklinin verilmesiyle elde edilmektedir. Örme tekniğiyle bir kumaş üretebilmek için en az bir yardımcı aracın kullanılması, temelde tek bir öğe olan ipliğe ilmek formunun verilmesi, ilmeklerin boy yönünde hizalanması ve bir önceki sırada kendisine karşılık gelen ilmeği sabitlemesi gerekmektedir.

Tekstilde yenilik, tekniğin temel yapı taşları kullanılarak değişen durum ve koşullara cevap verebilen malzemelerin tasarlanması veya manipüle edilmesine bağlıdır. Bunun en güzel örneği iğneli örme tekniği nalbinding ile başlayan örme yüzey oluşturma sürecinin zamanla gelişim ve değişim göstererek el örgüsüne evrilmiş olmasıdır. Bunun yanında el örgüsünün temel aracı olan şiş veya tığ için ilk başlarda şemsiye teli ya da çalı bitkisinin düzgün dallarının kullanılması ve ilerleyen zamanlarda temel araçların daha sağlam malzemelerden daha düzgün şekilde üretilmesi tekniğin uygulanma yöntemi açısından günümüze değin sürdürülebilirliğini sağlanmıştır.

Temel ve yardımcı araçlara ulaşılabilirlik el örgüsünün düşük gelirli ailelerin bireyleri tarafından aile bütçesine katkı sağlayan ev tipi üretime dönüşmesine ve özelde kadınların ev içi sorumluluklarıyla birlikte yürütmeye çalıştıkları bir iş koluna dönüşmüştür. Bu araştırma on altıncı yüzyılın başlarında İngiltere'de el örgüsü çoraplara yönelik oluşan talep merkezinde William Lee'yi el örgüsünün yerine konulabilecek bir icada sürükleyen nedenlerin ortaya konulabilmesi noktasında Lee'nin hayatına, çerçevesine ve çerçevesine uygulanan yeniliklere odaklanmaktadır.

El örgüsü öğrenilmesi ve uygulanması kolay bir yöntem olarak görülse de tekniğin en bilindik olumsuz özelliği zaman alıcı ve zahmetli olmasıdır. Desenlerin kurulumunda sorunlar yaşanabilmekte, belirsiz uzunluktaki ip bittiğinde ton uyumsuzluğu yaşanabilmekte ve ürün üretim sayısı oldukça az olmaktadır. Bu ve benzeri olumsuz özellikler insanları yine arayışlara sürükleyerek makineyle üretim fikrinin düşünsel sürecini tetiklemiştir. William Lee'nin 1589 yılında icat ettiği ilk prototip çorap çerçevesi el örgüsünün kendi içinde devam etmesini sağlarken, daha hızlı ve kitlesel üretimin gerçekleşmesini sağlayacak bir endüstrinin de temellerini atmıştır. Bu argüman çorap çerçevesinin ilk tasarımcısı William Lee'nin yaşamıyla ilgili belirsizliklerin detaylı ele alınıp değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Araştırmanın amacı, el örgüsünü çerçeve örgüsüne dönüştüren William Lee'nin yaşamına, icadına ve ölümünün ardından çerçevesine uygulanan yenilikleri ortaya koymaya çalışan bir alanyazın taramasıdır.

Araştırma şu şekilde planlanmıştır. Giriş bölümünü takip eden birinci bölümde bilinen en yaygın ilmekli yüzeyler hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde William Lee'nin yaşamındaki belirsizlikler alt başlıklar altında irdelenmiş, üçüncü bölümde çerçevenin icat süreci ve sonrasında yaşananlar

alt başlıklar altında ele alınmıştır. Sonuç bölümde araştırmadan elde edilen bilgiler değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

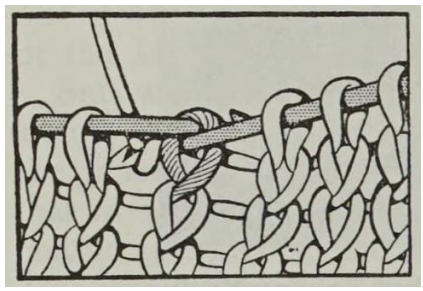
1. İlmekli Örme Yüzey Oluşturma Yöntemleri

1.1. Tek Kancalı Tığ İşi

İğne işi olarak ifade edilen tığ örücülüğünde tek ve sürekli bir iplikle iç içe geçmiş bir kumaş yapısı oluşturulmakta ve bu yönüyle örmeye benzetilmektedir (Leslie, 2007: 50). Can da Leslie'yi destekler yönde şiş ya da tığ işlerinin tek iplik sistemiyle örülerek oluşturulduğunu söylemektedir (2021:4). Fransızcada "kanca" anlamına gelen tığ işinde, farklı iplik ve boyutlardaki kancalarla üretilen iğne işi yüzey "tığ işi" olarak ifade edilmektedir (Leslie, 2007: 50). Leslie'ye (2007: 50) göre ipliğin ve kancaların numarası teknikle elde edilen ürünlerin sınıflandırmasında etkili değildir çünkü "tığ işi" terimi İskandinavya hariç tüm dünyada oldukça yaygın şekilde kullanılmaktadır.

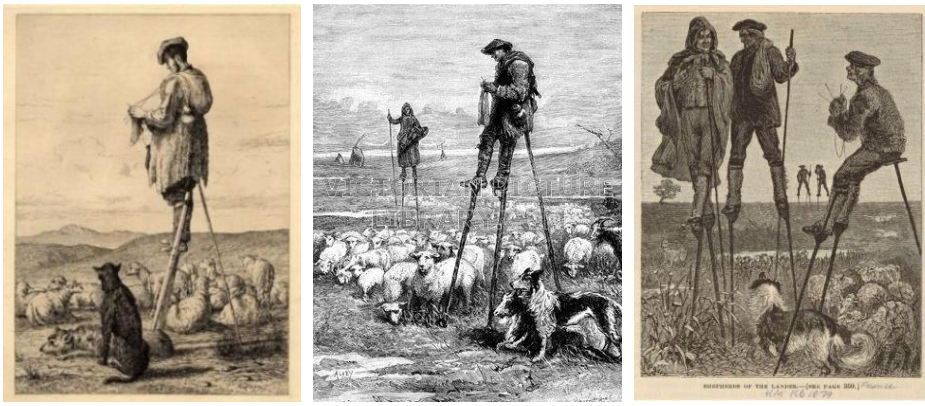
Tığ işi kalın iplerle yapılan çoğunlukla çocuk giysilerinde, kaşkol, bere, eldiven, patik, hırka ya da kazak yapımında tercih edilen, diğer tekniklerle karşılaştırıldığında daha kolay ve çabuk tamamlanan örmesi kolay bir tekniktir (URL–29). Dantel ise "her türlü iplikle örülen veya bir kumaşın kenarına işlenen, türlü biçimde ince ve ağ görünümünde örgü çeşididir" (URL–26). Dantel yapımında, mil olarak isimlendirilen tığ ile beyaz pamuklu iplikler kullanılmakta, delik dolgu biçiminde ve tırabzan olarak bilinen zincir çekilmekte ve tığla düğümler atılmaktadır (URL–32). Yıldız ve Öğüt dantelin teknik kökenini nakış işlemeleri ve örmecilikle ilişkilendirseler (2020:140) de Leslie (2007: 50) en az iki sivri uçlu şiş gerektiren örmenin aksine tığ işinin tek kanca ile gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır. Can da dantelin "tek ipliğin iğne veya tığ ile ilmeler halinde düğümlenmesine" dikkat çekerek Leslie'yi desteklemektedir (2021:4). Hills, tek kancalı tığ işi tekniğinin Lee'nin tezgâhına ilham veren yöntem olmadığını belirtmekte, uygulanma şekli üzerinden tekniği şöyle açıklamaktadır:

> "Tığ işinde iğne bir önceki ilmekten geçirilir ve iplik onun şaftına sarılır. Tığ, ilk ilmek boyunca geri çekilir ve yeni ilmeği oluşturmak için kancalı uçtan ipliği alır. Tığ işi yaparken kişi sık sık iğneyi orijinal ilmekteki delikten geçirmek için çevirir. Bu nedenle kancalı iğneler kullanmasına rağmen bu teknik Lee'nin icadının kökeninde pek olası görünmemektedir" (Hills, 1989:172) (Görsel 1).



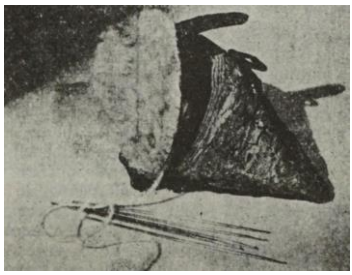
Görsel 1. Kancalı örgü tekniği (Thomas, 1938: 16)

Hills, erken dönem örgü şişlerinin çoğunun kancalı olduğunu, Landes çobanlarının kancalı örgü iğneleri kullandıklarının bilindiğini söylemektedir (1989:172) (Görsel 2, Görsel 3 ve Görsel 4). Hills'i destekler nitelikte Thomas da "Mary Thomas's Knitting Book" adlı kitabında en eski örgü şişlerinin tığ işi kancalara benzer şekilde bir ucunun kancalı olacak şekilde bakır telden yapıldığını, beş adedinin bir takım oluşturduğunu ve eski Araplar tarafından kullanıldığını ifade etmektedir. Yazara göre Görsel 5'te gösterilen kancalı iğneler moderndir ve Güney Fransa'da Landesli bir çoban tarafından eski şemsiye tellerinden yapılmıştır, "bu türdeki ilk şişler çalıların genç filizlerinden" de yapılmıştır (1938: 15).



Görsel 2, **Görsel 3** ve **Görsel 4** (soldan sağa). Büyük bacaklar olarak anılan bir çubuk metrelik ahşap ayaklılar üzerinde örgü ören Landesli çobanlar (URL–33)

Thomas (1938: 15) kitabında, Landes çobanlarının çok iyi örgü ördüklerini, koyunların çit veya çalı üzerinde bıraktıkları dağınık tutamlardan topladıkları yünleri kendilerinin eğirdiklerini söylerken bunun nedenini yün toplamanın bu bölgelerde henüz gerçek bir anlamı olmamasına bağlamaktadır. Thomas'ı destekler nitelikte 1856 tarihli anonim Endüstriyel El Kitabı"nda da tığ işi "yeni ismiyle moda olan bu iş eskiden 'Çoban Örmeciliği' olarak adlandırılmaktadır" şeklinde tanımlanmaktadır. El kitabına göre [tığ işi] özellikle Fransa'nın güneyinde koyunlarını dağlarda güderken bir dizi faydalı ve yaratıcı ürünler üreten bu sınıftaki insanların favori mesleğidir (URL–5: 26) (Görsel 6).



Görsel 5. Landes'ten (Fransa) örgü torbası ve kancalı örgü şişleri (Thomas, 1938: 15)

Görsel 6. Landesli çobanlar iplik eğirmektedir (URL–30)

1.2. Bir Çift Şişle Yapılan Örgü

Dünya genelinde atkılı örmenin bilinen en yaygın uygulanma şekli el örgüsüdür. Leslie (2007: 98), örmeyi "elastik bir kumaş oluşturmak için şişlerin kullanıldığı bir iğne işi tekniği" olarak tanımlamaktadır. Yazara göre bunun nedeni, örmenin Orta Çağ'a kadar Batı Avrupa'da yaygınlaşmaması, yeni bir iğne işi tekniği olarak kabul edilmesidir. Schumacker'a (1918: 1) göre zamanla örme ürünlere karşı oluşan talep, tekniğin "boş vakit geçirmek için arzu edilen bir beceri olmaktan çıkmasını sağlamış, sürekli şekilde hızlı ve ustalıkla yapılması gereken" şeylerden birine dönüştürmüştür. Bu durum örmenin dünya genelinde hem erkekler hem de kadınlar tarafından uygulanmasını sağlamıştır. Leslie (2007: 98) "evdeki annelerin, tarlalardaki çobanların ve açık denizlerdeki denizcilerin" de örgü örmeyi bildiklerini söyleyerek Schumacker'ı desteklemektedir (Görsel 7). Hills, el örgüsü tekniğini şöyle tarif etmektedir:

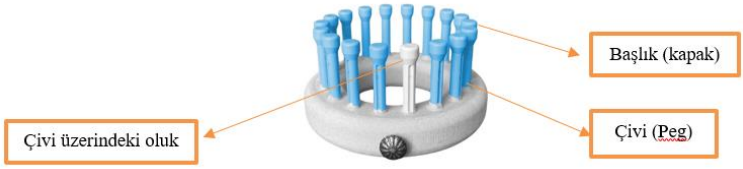
> "İki düz şişle yapılan örgüde ilmekler, tamamlanan kumaştan sarkacak şekilde bir şiş üzerinde saklanır. Örgücü ikinci şişe bir sonraki ilmeği geçirir, ipliği alarak uygun şişin etrafına sarar ve diğer [şişle] ipliğin üzerinden ilmeği kaldırarak kumaşta bir ilmek haline gelerek ikinci şişe aktarılır. Bu örgü türünde Lee'nin kullandığı prensiple bir benzerlik olsa da önceki ilmekler şiş boyunca kaydırılıp yeni ilmeklerin üzerine bırakılır, tüm örgü bir şişte saklanır ve ikinci bir şişe aktarılır" (Hills, 1989: 173).

Görsel 7. En basit el örgüsü (Schumacker, 1918:9)

1.3. Çivili Çerçeve ile Yapılan Örgü (Peg Frame)

Bu tekniğin doğru şekilde aktarılabilmesi için öncelikle terimin Türkçe karşılığının netliğe kavuşturulması gerekmektedir. "Peg frame" terimiyle

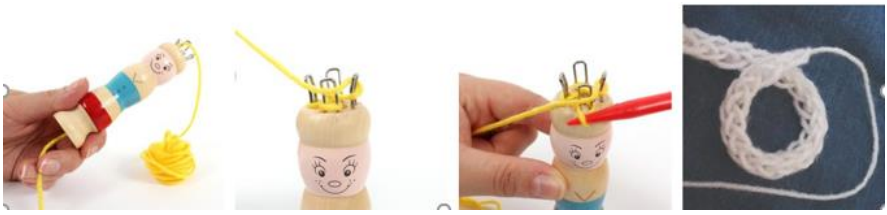
ilgili yapılan yerli ve yabancı alanyazın taramaları sonucunda Türkçe'ye "çivili çerçeve üzerinde yapılan örgü" olarak çevrilmesinin doğru olacağı kanaati oluşmuştur. Terimin Türkçe karşılığının gerekçesi ise "ilk ahşap çerçeveler üzerinde çivi şeklindeki ahşap çubukların kullanılmış olmasıdır". Peg, ipliğin ilmek oluşturmak için etrafına sarıldığı çivilere verilen addır. Çivilerin üst kısmında ilmeğin çivilerden kaçmasını önlemek amacıyla küçük bir başlık (kapak veya çengel şeklinde) olduğu görülmektedir. Çivilerin üzerinde bulunan oluk ise ilmeklerin örülmesini kolaylaştırmaktadır (URL–5). Geçmişte ahşaptan yapılan tezgâh günümüzde plastik malzemeden yapılmaktadır (Görsel 8).



Görsel 8. Tezgâh örneği ve parçaları (Arzu Arslan, 2024)

Teknik, yabancı literatürde farklı terimlere karşılık gelmektedir. Bilinen en yaygın karşılığı "loom knitting (örgü tezgâhı)" olup tekniğin çok eski zamanlardan beri uygulandığını göstermektedir (Güzel, 2018: 5). Bir kaynak çivili çerçeve üzerinde yapılan bu tekniğin makara (bobin) örgüsü (spool knitting), dokuma tezgâhı örgüsü (loom knitting), mantar tıpası örgüsü (corking), Fransız örgüsü (French knitting) veya (tomboy knitting?) terimleriyle de karşılık bulduğunu belirterek Güzel'i desteklemektedir (URL–25).

Çivili çerçeve üzerinde yapılan örgü yabancı literatürde farklı terimlerle ifade edilmiş olsa da tekniğin temelde uygulanma şekli her bir terim için aynıdır. Bu aşamada yapılan kaynak taramaları çivili çerçeve üzerinde yapılan örgünün temellerinin gerçekte "makara örgüsüne veya örgü bebeklerine" dayandığını göstermektedir (Görsel 9). Makara örgüsü; bir tüp veya kumaş tabakası üretmek için çemberin etrafındaki çok sayıda metal çivi veya kancayla birlikte bir makaranın kullanıldığı örgü şeklidir. Makara örgüsünde kullanılan araçların "örgü makaraları (knitting spools) örgü bebekleri (knitting nancys), örgü çerçevesi (knitting frame), örgü tezgâhı (knitting loom) veya Fransız örgücüleri (French knitters)" olarak adlandırıldığı görülmektedir (URL–25).



Görsel 9 (soldan sağa). Örgü Bebeği ile ilmek aşamaları (URL–10)

“Fransız Örgü Bebekleri” olarak da bilinen, tarihi 400 yıldan daha eskiye dayanan bebekler çoğunlukla ahşaptan yapılmaktadır (URL–12). Rutt ‘örgü makarası' veya 'örgü bebekleri'nin bazen çocuk oyuncağı olarak veya boru şeklinde kuşak yapımında kullanılanlar gibi, yuvarlak örgü çerçevenin basit bir şekli olduğunu belirtmektedir (1987: 22). Örgü bebek makaralarının yüzeyleri bazen bebeğe benzeyen bir figürle boyanarak ya da bebek figürleri ahşabın üzerine basılarak makaralar renklendirilmiştir (URL–25). Rutt, çivili çerçeve üzerinde yapılan örgüde örgü çerçevesinin sabit bir taban üzerinde bir dizi çividen oluştuğunu, çivilerin bir sıra veya halka halinde düzenlenebildiğini söylemektedir. Rutt’a (1987: 22) göre ilmekler her bir çivinin kumaştaki bir ilmek çubuğunun [elde edilmesi] için iğne olarak kullanılmasından oluşmaktadır. İlmekler ipliğin halka etrafına iki kez sarılması ve birinci ilmek sırası ipliğinin çivisinin ve ikinci ilmek sırası ipliğinin üzerine kaldırılmasıyla oluşturulmakta, birbirini takip eden her ilmek sırasında aynı süreç tekrarlanmaktadır (Görsel 10).

Görsel 10. Çivili çerçeve, 1963 yılı (URL–11)

Hills (1989: 173), çivili çerçevelerin oldukça karmaşık olabildiğini, dairesel, oval ve hatta düz formlarda bulunabildiğini ancak yöntemin muhtemelen bir çift iğneyle örmekten daha yavaş olduğuna belirtmektedir (Görsel 11).

Görsel 11 (soldan sağa). Çivili çerçeve örnekleri (URL–7)

2. William Lee’nin Hayatı

Çerçevenin efsanevi mucidi William Lee’nin hayatı birtakım hikâyelerle ilişkilendirilmiş olsa da bunların kaçının gerçek kaçının kurgu olduğu belirsizdir (URL–9). Spencer, Lee'nin hayatı, çabaları ve 1589 yılından önceki başarılarıyla ilgili “tarihli belgesel bir kanıtın olmadığını” (Spence, 2001: 9) yazmaktadır. Bir kaynak William Lee'nin hem Calverton Papazı hem de Kutsal Tarikatlarda olduğunu, çorap çerçevesini 1589 yılında icat ettiğiyle ilgili hiçbir “çağdaş kanıtın” (URL–24) olmadığını yazarak

Spencer'ı desteklemektedir. Aynı kaynak, ünlü hikâyenin daha romantik anlatımlarında icada ilham olduğu söylenen kız arkadaşı, nişanlısı veya karısının varlığı ile William Lee'nin sıklıkla tekrarlanan efsanesinde yer alan Kraliçe I. Elizabeth'in varlığıyla ilgili de bir kanıtın olmadığına dikkati çekmektedir. Başka bir kaynak da Lee'nin çorap örmek için bir makine veya çerçeve tasarlamaya neden karar verdiği hakkında kimsenin bir şey bilmediğini yazmaktadır (URL–19). Spencer (2001:9) da tüm bu belirsizliklerin çok daha sonraki yıllarda, yaratıcı tasvir ve resimlerde konuyla ilgili efsanevi ve kafa karıştırıcı perde arkası oluşmasına neden olduğuna dikkat çekmektedir. Spencer'ın ifade ettiği perde arkasıyla ilgili bilgilerin tarihsel akışa uygun biçimde bir araya getirilmesi özellikle örme dalında yapılacak akademik çalışmalar için önemli olduğunu düşündürmektedir.

2.1. Doğum Yeri ve Yılı

Lee'nin doğum yeriyle ilgili kaynakların çoğunluğu iki yerleşim yeri, Woodborough ve Calverton'ı belirtmektedir. Kaynaklara göre Lee, Nottinghamshire (kısaltılmış Notts) (URL–28), Woodborough (URL–2), Nottingham'ın hemen dışındaki Woodborough'ta (URL–20), "Nottingham'a yaklaşık yedi mil uzaklıktaki Woodborough köyünde" (URL–27) doğmuştur. Başka bir kaynak (URL–21) Lee'nin babası John Lee'nin Woodborough'ta yaşadığını ve hayatını kaybettikten sonra Woodborough mülkünü oğullarına bıraktığını belirtirken, başka bir kaynak bu bilgiyi destekler nitelikte William Lee'yi "Woodborough'un önemli sakinlerinden biri" olarak tanımlamaktadır (URL–17). Throsby, çorap çerçevesinin mucidinin "Nottingham kasabasından yaklaşık yedi mil uzakta, Nottinghamshire'ın bir köyü olan Woodborough'da doğan (…) Bay William Lee tarafından" şeklinde yazmaktadır (Throsby, 1795: 47). Throsby'ı destekler nitelikte Blackner, Lee'nin (…) "doğduğu yer olan ve Nottingham'dan yaklaşık yedi mil uzakta bulunan Woodborough'da küçük bir mülkün varisi" (1815:213) olduğunu belirtmektedir. Aiken, ilk örme makinesinin (…) "İngiltere'nin Woodborough kentinden William Lee tarafından icat edildiğini" (1861:6) söylemektedir. Page, "çorap ticaretinde devrim yaratacak olan İngiliz çerçeve örgüsü icadının bir zamanlar Calverton'un papazı olan Woodborough'lu William Lee'ye atfedildiğine" dikkat çekmektedir (Page, 1910:352).

Bazı kaynaklar ise Nottinghamshire, Calverton Köyü (URL–9), Nottinghamshire, Calverton (URL–18) olarak belirtmektedirler. Mellors'a (1924:175) göre Lee "Calverton'lu William Lee'nin en büyük oğludur". Robert Thoroton'un 1677'de yayınlanan Notts Tarihi adlı kitabından alıntı yapan kaynağa göre "Cambridge'den Sosyal Bilimler Master derecesine sahip, burada oldukça özgür bir mülkün varisi olan William Lee Calverton'da doğmuştur" demektedir (URL–23). Lee'nin Calverton'da doğduğuna dair kaynakların verdiği bilgilerin aksine Hills (1989: 169), bunun bir rivayet olduğunu öne sürmekte, "William Lee'nin Calverton'da doğduğu öne sürülür" demektedir. Başka bir kaynak Hills'i destekler yönde on yedinci

yüzyıla ait bu açıklamaları kafa karıştırıcı bulmakta, "1670'lerde Thoroton'un Lee'nin Nottinghamshire'daki Calverton'da doğduğu yönünde güçlü [algı] oluşturarak bu bilginin [doğruluğunun] kabul edilebilirliğinin sağladığına" dikkat çekmektedir (URL–24). Bu noktada Hills'in ve diğer kaynağın ifadelerini başka kaynaklar da farklı ifadelerle desteklemekte ve çorap çerçevesinin Calverton'da icat edildiğini vurgulamaktadırlar. Lancaster (1982:3) "William Lee'nin (…) Nottingham, Calverton köyünde çorap çerçevesini icat etmesi, sanayinin Doğu Midlands'daki coğrafi konumunda bir faktördür" derken, Francis ve Sparkes de "ilk örgü makinesi (veya çerçeve) (…) papaz William Lee tarafından Calverton, Nottinghamshire'da icat edildi" (2011: 56) şeklinde net bir ifade kullanmaktadırlar. Henson bu durumu farklı bir nedene bağlamakta, "örgü makinesinin icadı, kökeni, evrensel olarak kabul edildiği üzere (…) mucidin Nottingham ülkesindeki Calverton papazı rahip William Lee'nin hayal kırıklığına uğramış aşkına borçlu" (1831: 38) olduğunu belirtmektedir. Chamberlain and Quilter da "bir Nottinghamshire köyü olan Calverton'un papazı olan William Lee adında fakir bir din adamı (…) yoksulluk içindeki durumunu hafifletmeye çalıştı" (1919:1) diyerek Lee'nin ekonomik durumunun bu icada yol açtığını dolayısıyla Calverton'da çalıştığını ifade etmektedir. Bu iki yerleşim yeriyle ilgili bir kaynak ise Lee'nin doğum yeriyle ilgili belirsizliği şöyle sonlandırmaktadır:

> "Rahip William Lee'nin doğum yerinin neresi olduğuna dair hatırı sayılır şüpheler olsa da --- hem Calverton hem de Woodborough bu onuru üstlenmektedir" (URL–22).

Woodborough ve Calverton dışında farklı yerleşim yerleri de Lee'nin doğum yeri olarak kaynaklarda geçmektedir. Gibson-Roberts ve Robson "Cambridge'den William Lee tarafından bir örgü çerçevesi icat edildi" (2004: 24) şeklinde yazmaktadırlar. Bu bilginin yanında 1677 yılından önce, o dönemde yayınlanmamış olsa da, on yedinci yüzyıl dedikodularının ünlü koleksiyoncusu John Aubrey'nin Lee ve icadı hakkında 1656'lı yıllarda şu bilgiyi not etmektedir; "MA [Master of Arts / Sosyal Bilimler Master derecesine sahip] Bay William Lee Oxford'dandır". Aubrey'e göre Lee Sussex'te doğmuş veya orada yaşamıştır (URL–24).

Lee'nin doğum yılı ile ilgili kaynaklar 1563 yılını (URL–9), 1550? yılını (URL–18), 1563 yılını (URL–20) yazarken, Mellors'a göre Lee yaklaşık 1568'de doğmuştur (1924:175). Lee'nin doğum yerinin aksine doğum yılının 1563 olması noktasında kaynakların daha tutarlı olduğu söylenebilir.

2.2. Eğitim Hayatı ve Mesleği

Lee, 1579 yılında Cambridge Üniversitesi'nin kolejlerinden biri olan Christ's College'da öğrencidir (URL–9). 1583 de lisans derecesini almak için St. John's College'a geçiş yapmış, Latince dilbilgisi ve retorik gibi geleneksel skolastik konularda eğitim aldıktan sonra 1586 yılında (URL–19) St John's College'dan Sosyal Bilimler Master derecesi almıştır (URL–2). Bu kaynakların aksine Hills, 1819 tarihli bir ansiklopedide Lee'nin kolejin

tüzüğüne aykırı hareket ederek evlendiği için üniversiteden atıldığının yazıldığını yazmaktadır. Başka bir kaynak "yalnızca Tanrıçalarla evli olmakla yetinmek yerine bir kadınla evlenerek üniversite kurallarını ihlal ettiğini" belirterek Hills'i desteklemektedir. Aynı kaynak, William Lee'nin eğitimli bir adam olduğunu ancak yalan söylediği için İngiltere'nin Cambridge kentindeki St. John's College'dan atıldığını yazmaktadır (URL–6: 194). Bu belirsizliklerden dolayı Lee'nin üniversiteden mezun olup olmadığı ile Master derecesini alıp almadığı bilgisi net değildir (Hills, 1989: 169).

Lee'nin yürüttüğü görev de alanyazında farklılık göstermektedir. 1589 yılında William Lee Calverton'da çalışmaktadır (URL–20). Dölen'e göre Lee Nottingham yakınındaki Culverton köyünün papazıyken örgü makinesini icat etmiştir (1996:333). Bu kaynakları destekler yönde başka bir kaynak da Lee'nin Calverton'ın papazıyken çerçeveyi icat ettiğini yazmaktadır (URL–2). Francis ve Sparkes (2011:56) ve Chamberlain ve Quilter' göre papaz (1919: 1), Ray (2011:1) ve Spencer'a göre rahip (2001:9), başka bir kaynağa göre papaz yardımcısıdır (URL–2). Bir kaynak Lee'nin Calverton'a papaz yardımcısı olarak döndüğünü ifade etmektedir (URL–9). Bu kaynaklardan farklı olarak Lee, Hills'e göre Calverton cemaatinin başrahibidir (1989: 169). Üniversiteden mezun olan ya da atılan Lee'nin bu pozisyonlardan hangisini yürüttüğü net değildir (URL–9).

2.3. Ekonomik Durumu ve Medeni Hali

Lee'nin hayatıyla ilgili belirsizliğini koruyan diğer konular ekonomik durumu ve medeni halidir. Chamberlain ve Quilter'a göre Lee, el örgüsünden çok daha hızlı ören bir makine icat ederek "yoksulluk durumunu" hafifletmeye çalışırken (1919:1), başka bir kaynağa göre varlıklı bir çiftçi ailesinin oğludur (URL–19). Hills ise Lee'nin "evlendiğine dair hiçbir kanıt yoktur" demektedir (1989:169). Başka bir kaynağa göre evlendiği için üniversiteden atılan Lee geçimini karısının ördüğü çoraplardan sağlamaktadır (URL–6: 194). Ancak Chamberlain ve Quilter'a göre tarihçiler Lee'nin pozisyonu ve ekonomik durumuyla ilgili tasvirlerinde farklılık göstermekte (1919:1), Hills de Lee'nin ekonomik durumunun benzer hikâyeler ya da çeşitli efsanelerle örülü olduğunu (1989:169) belirterek Chamberlain ve Quilter'i desteklemektedir.

William Lee'yi 1589 yılında 2000 parçadan oluşan oldukça karmaşık bir çerçeveyi icat etmeye tam olarak neyin motive ettiği ile ilgili çok sayıda hikâye mevcuttur (Potočić Matković, 2010:125). Kaynağa göre Lee sevdiği kadını babasına çorap örmekten kurtarıp onunla evlenmesine izin vermesi (URL–14) için böyle bir sürece girmiştir. Başka bir kaynağa göre Lee'nin Calverton'daki genç bir kadını sevmesi, Onu her ziyaretinde örgüyle çok meşgul olması Lee'yi rahatsız etmiş, örgünün yerini alacak bir makine icat etmeye karar vermiştir. Aynı kaynak başka bir rivayette Lee'nin fakir bir papaz yardımcısı ve kalabalık bir aileye sahip olduğundan dolayı karısı, kendisi ve çocuklarıyla birlikte aile gelirini arttırmak için örgü örmek zorunda kaldıklarını belirtmektedir (URL–2). Hills'e göre diğer geçim

kaynaklarından habersiz, karısının çorap örerek kazandığıyla geçinme sıkıntısı (1989:169) Lee'yi bir arayışa sürüklemiştir. Tüm bilgilerin yanında Thomas, Lee'nin eşiyle ilgili bu gerçeği farklı şekilde değerlendirmekte ve Bayan Lee'nin harika bir örgücü olduğunu, bunun aynı zamanda "örgü örerek para kazandığı adıyla anılan bir kadının en eski kayıtlarından biri" olduğuna dikkat çekmektedir (1938:6).

Çerçevenin icadı, neşeli ve trajik aşkın farklı versiyonlarının yanında cemaat üyelerinin gelirlerini ve üretkenliğini artıracak bir girişim ya da olası bir motivasyon nedeni olarak da görülmektedir (Potočić Matković, 2010:126). Ancak en yaygın şekilde kabul göreni, Lee'nin daha hızlı bir örme yöntemi icat etmek için sevdiği insanın yaşamından ilham almasıdır (UR–9). Bu gerçek Lee'yi buluşa teşvik etmiş, örgüde şiş veya tığların hareketlerini dikkatlice gözlemleyerek [İngiltere'nin] örme imalat dalında benzersiz bir avantaja sahip olmasını sağlayacak çerçevenin modelini zihninde tasarlamasını sağlamıştır (Hills, 1989:169).

Hills "Calverton bölgesinde örme endüstrisiyle ilgili hiçbir kanıtın günümüze ulaşmadığını" (1989:169) belirtirken, bir kaynağa göre el örgüsü bölgede popülerdir ve Lee çocukluğundan itibaren örme tekniğine aşinadır (URL–9). Ancak bölgedeki tarım arazileri kalitesiz olduğu için birçok insan Sherwood Ormanı'nda çalışarak veya çevredeki fundalıklarda koyun yetiştirerek geçimlerini sağlamaktadır (URL–9). Hills, bu kaynağın bilgisini destekler yönde bölgeyle ilgili şunları söylemektedir:

> "Sherwood Ormanı kumlu fakir topraklar ile Bunter kumtaşları üzerinde yer almaktadır. Tarıma elverişli çiftçilik büyük ölçüde koyunların doğurganlığını korumaya bağlıdır. Bu nedenle Herefordshire'ın kumlu alçak arazilerinde Shropshire'ın Clun vadisinde ve Staffordshire'ın fundalıklarındaki [koyunlara] benzer yerel koyunlar kısa, ince bir yün sağlayan küçük funda ırkından olduğu varsayımını mantıklı kılmaktadır" (1989:169).

Hills'in aksine başka bir kaynak bölge koyunlarının "uzun lifli yapağılarıyla ünlü" olduğunu, "el örgüsü için uygun ve değerli ipliğin üretilmesinde" kullanıldığını ve "yerelde de iplik tedarikinin mevcut olduğunu" (URL–9) yazmaktadır. Yün lifinin fiziksel özellikleriyle ilgili fikir ayrılığı söz konusu olsa da Hills, yün lifinden elde edilen ipliğin yöre kadınları tarafından üretildiğini, kamgarndan oldukça yumuşak ancak kalın bir iplik eğirmiş olmalarının muhtemel olduğunu söylemektedir. Yazara göre ipliğin kalın olması "tüccarların bu bölgenin ürünlerine ilgilerinin az olmasına" neden olmuştur çünkü "bu ipliklerden örülen çoraplar yeterince dayanıklı değildir" (1989:169).

3. Çorap Çerçevesi

3.1. İcadın Tarihsel İlerleyişi ve İlk Prototip

Chamberlain ve Quilter (1919:2) temel icatların en mükemmel olarak kabul görülmesinde bir ihtiyaç durumunun söz konusu olduğunu söylemektedirler. Din adamı William Lee'nin örgü ören bir kadını izleme

hikâyesinde önemli olan şey, evde ateşin yanında oturan kadını geride bırakabilecek bir tezgâh geliştirmesi gerektiği düşüncesidir (Hills, 1989:169). Bu düşünceyi Hills şöyle açıklamaktadır:

> "Başarılı olması için makinesinde üretilen işin ya ekonomik veya teknik bir avantajı ya da her ikisinin birden olması gereklidir. Ya insanlar [makinede] belirli örgü türlerini elle olduğundan daha hızlı üretebilmeli ya da daha iyi kalitede, daha ince, birbirlerine daha yakın ilmekler gibi bazı avantajları olmalıdır. Kendi evinde oturan ve çok düşük ücretlerle çalışan bir kadından daha ucuza örebilecek bir makine icat etmek yeterli bir başarı olurdu" (1989:169).

Lee'nin hayatına yönelik pek çok ayrıntı belirsizliğini korusa da Hills'e göre şüphe duyulmayan tek şey buluşun tarihidir (1989:169). Fakat alanyazın taramasında kaynakların farklı bilgiler içerdiği belirlenmiştir. Ray, Lee'nin "çok sayıda iğne kullanarak ve daha hızlı bir şekilde örme işlemini ilerletebilmek için 1561 dolaylarında bir çerçeve geliştirmeye başladığını" (2011:1), Akçalı Lee'nin "1588 senesinde (…) basit aletler kullanarak" (2002:9) bir çorap çerçevesi yaptığını yazmaktadır. Hills ile aynı fikirde olan Spencer ile Francis ve Sparkes da William Lee'nin ana hatlarıyla "1589 da çorap çerçevesini icat ettiğini" (2001:9;2011:56) söylemektedirler. Henson "3 yıllık aşırı çalışmanın, sabrın ve emeğin sonunda Lee'nin bir ilmek sırası ya da çerçevenin örgü yapmasını" (1970:42) sağladığını belirtmektedir. Tüm bu bilgilerin aksine Ray, 1589 yılında çorap çerçevesinin daha da mükemmelleştirilerek "ticari görünümüne" (2011:1) ulaştığını vurgulamaktadır.

Hills'e göre Lee ilk çorap çerçevesi prototipini tamamladıktan sonra (papaz yardımcılığı) görevinden ayrılarak icadından yararlanmak için Londra'ya taşınmış, çerçeveyi tanıtmak için Bunhill Fields'de bir pansiyon odasında tezgâhını kurmuştur. Lee, Berwick Valisi ve aynı zamanda Kraliçe Elizabeth'in Vekili (URL–31) olan Lord Hunsdon'un (Henry Carey ya da Cary) oğlu Sir William Carey için de tezgâh kurmuştur (Hills, 1989:177). Yazara göre tezgâhtan çok etkilenen Lord Hunsdon, Lee'ye çerçevede örme sanatını (oğlu Sir William Carey'e) öğretmesi karşılığında icadına destek garantisi vermiştir (Hills, 1989:177).

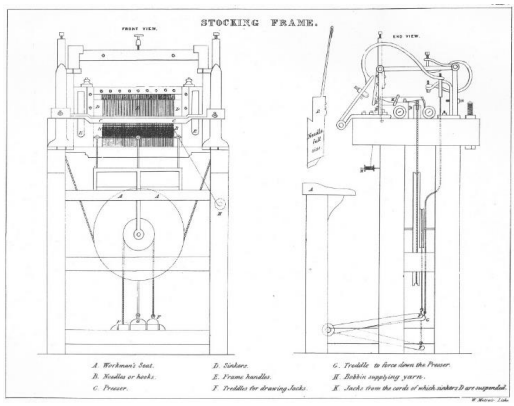
Spencer, çorap çerçevesinin mevcut ilk çizimlerinin 1656 yılında Fransız casus Hindret tarafından Jean Baptiste Colbert için çizildiğini ve mevcut en eski çorap çerçevelerinin yaklaşık 1750 yılından günümüze kadar ulaşabildiğini belirtmektedir (2001:9). Yazara göre çorap çerçevesinde kullanılan iğne ve platinlerin inceliği o yıllarda Avrupa Kıtası'nda var olmayan bir beceriye, ağırlıklı olarak İngiliz mekaniğinin becerilerine dayanmaktadır (2001:12). Konuyla ilgili bir kaynak ilk prototip çorap çerçevesinin çalışma prensibini şöyle açıklamaktadır:

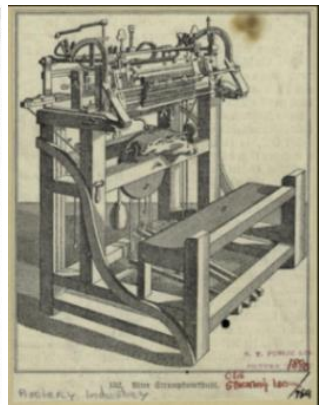
> "Lee'nin makinesi sağlam bir ahşap çerçeveden yapılmış, kumaşı tüp şeklinde değil düz [açık en] olarak üretmiştir. Her

ilmek için ayrı bir iğnesi vardır-uçlarının geri çekildiği ve bir oyuğa bastırılarak ilmeğin kapatılabileceği düşük karbonlu, çelik esnek uçlu iğnelerdir. İğneler, kullanıcıya doğru gidip-gelen, ileri-geri hareket eden bir iğne rayıyla desteklenmiştir. Esnek uçlu iğneler aynı anda bir baskı rayı tarafından bastırılmıştır" (URL–16).

Bir kadının örgü ördüğü sırada iğnelerin hareketlerini ve bunun bir makineyle mekaniksel hareketlerle tekrarlanarak nasıl yapılabileceğini tasarladığı (URL–3) ilk prototipin neye benzediği belirsizliğini korusa da Lee öncelikli olarak ilmek oluşum hızını arttırmaya odaklanmıştır (Ray, 2011:1). Marmaralı "on altı ilmek örmenin mümkün olduğunu" (2014:1), Wulfhorst "on altı kat daha fazla üretim yapılabildiğini" (2003:153) Ray "dakikada altı yüz ilmek hızında bir ilmek sırası" (2011:1) oluşturulduğunu yazmaktadır. Hills de [tezgâhın] "iyileştirilmiş yapısı ve örgücülerin sahip oldukları deneyim sayesinde bir çalışanın kamgarn iplikler kullanarak dakikada altı yüz altmış ilmek" yapabildiğini belirtmektedir (1989:177).

Tezgâh el örgüsüne kıyasla oldukça hızlı örme kumaş üretimi sağlamış olmasına rağmen orijinal çerçevenin yalnızca kaba kumaş üretmesi, inç başına sekiz iğneye sahip olması (URL–13) ve yalnızca kamgarn (iplik) için uygun olması (URL–16) dikkati çeken olumsuz özellikleridir. Çorap çerçevesinde el örgüsüne kıyasla istenilen hızda üretim gerçekleşmiş olsa da inç başına sekiz iğne ince ipliklerin kullanılmasını dolayısıyla narin kumaşların üretilmesine olanak sunmamıştır. Bu aşamada Lee çorap çerçevesini geliştirme çabalarına devam ederek inç başına iğne sayısını arttırmaya odaklanmıştır (Görsel 12 ve Görsel 13).





Görsel 12 (solda). Çorap çerçevesinin önden ve son görünüş teknik çizimi, 1867 yılı, yayımlanmış (URL–15)

Görsel 13 (sağda). William Lee'nin icat ettiği çorap çerçevesi (URL–4)

On sekizinci yüzyılın sonlarında tezgâha, operatörü için bir koltuk eklenirken ahşap çerçeve üzerinde 2000 kadar metal parça bulunmaktadır (URL–8: 2). Kare çerçevede üretilen düz [örme] kumaş (Aiken, 1910: 11) uygun uzunluklarda kesilerek çorap dikilmiştir (URL–6: 194). Dölen, Lee'nin orijinal ilkel çerçevesinde örülen "düz kumaşın iki kenarının dikilmesiyle

çorap elde edildiğini" (1996:333) belirtirken, bir kaynak çorabın "yalnızca arka alt kısmının" dikildiğine dikkat çekmektedir (URL–3).

Spencer'a göre elde edilen yünlü örme kumaş düşük kalitelidir ancak çorap üretimi tezgâhta gerçekleştirilmiştir (2001:9). Tezgâhta kullanılan yün lifinin özellikleriyle ilgili Sissons, Sherwood Ormanı'ndan gelen kısa, ince koyunyününden üretilen kaba örme çoraplar (2018: 11) makinenin tanıtımında olumsuz etkilere neden olmuştur (URL–2). Bundan dolayı 1750 yılına kadar [çerçevede örülmüş kumaşlardan yapılan] çoraplar şişle örülmüş çoraplarla kalite yönünden karşılaştırılabilir olarak kabul görmemiştir (Spencer, 2001: 12).

Kraliçe Elizabeth'ten patent alarak icadını korumak isteyen Lee (Johnson, 2008:9), Kraliçe Elizabeth'in el örgüsü endüstrisini tehlikeye atacağı endişesiyle ilk prototip çorap çerçevesine patent alamamıştır (Sissons, 2018:11). Bir kaynak, Kraliçe Elizabeth'in çorap çerçevesini kendi himayesine almak istediğini ancak başarılı olamadığını, Lee'nin üzgün şekilde Londra'dan Calverton'a döndüğünü yazmaktadır (URL–2). İlk çorap çerçevesi örme sürecini daha hızlı hale getirecek yenilikçi bir fikir olmasına rağmen İngiltere'de desteklenmemiştir (Potočić Matković, 2010:126).

3.2. Çorap Çerçevesinin Geliştirilmesi ve Patent Girişimi

William Lee'nin çorap çerçevesi örme endüstrisinde devrim yaratmış olsa da diğer birçok mucit gibi Lee de icadından oldukça az kazanç sağlamıştır. Gerçek endişesini belki de ortaya koyamayan, kalın çorap ördüğü gerekçesiyle icada patent vermeyen Kraliçe Elizabeth'in eleştirileri doğrultusunda Lee tezgâhında ileri düzeyde iyileştirmeler yapmaya (URL–2) odaklanmış, 1598 yılına kadar (URL–3) inç başına düşen iğne sayısını arttırmaya çalışmıştır. Bir kaynağa göre çerçevenin iyileştirmesinde "inç başına on altı iğne" (URL–16) kullanılmıştır. Ancak Sissons yeni makinede her iki buçuk santimetrede yirmi iğne (2018: 11) olduğunu vurgulamaktadır. Sissons'ı destekleyici yönde diğer kaynaklar; inç başına yirmi iğne (URL–13), sekiz iğneden yirmi iğneye (Johnson, 2008:9), inç başına yirmi iğne (Spencer, 2001: 12), Potočić Matković de dokuz yıl sonra "inç başına yirmi iğne içeren geliştirilmiş bir çerçeve" (2010:126) yaptığını belirtmiştir.

Çerçevede iğne sayısının arttırılması Kraliçe Elizabeth'in eleştirilerine olumlu yanıt olsa da daha narin, ince, pahalı ve şık ürünlerde "ipeğin kullanılmasını" uygun hale getirmesiyle (Sissons, 2018: 11) Lee 1596/1597 yılında bir çift ipek çorap örmüştür (Spencer, 2001: 12). Çerçevede daha ince bir kumaşın örülmesi başarısıyla Lord Hunsdon çorap çerçevesini ikinci kez Kraliçe'ye sunmuş ancak patent alma girişimi yine olumsuz sonuçlanmıştır (Johnson, 2008:9; URL–3). Spencer'a göre bu ilerlemeler dönemin koşul ve imkânları içinde oldukça iyi gelişmeler olsa da tezgâhın kullanımı sırasında iki kişiye ihtiyaç duyulması, ekonomik olarak kullanılabilir olmasındaki diğer engeldir (2001: 12).

İngilizlerin ilgisini çekemeyen Lee icadının değerinden ikna olmuş şekilde IV. Henry'nin "endüstrinin gelişimini aktif olarak teşvik ettiği" Fransa'ya gitmiştir (Johnson, 2008: 10). Lee'nin İngiltere'den Fransa'ya gidiş sürecini bir kaynak şöyle açıklamaktadır:

> "(…) Nottingham Parlemento Üyesi Richard Parkyns Lee'yi Fransız Büyükelçi'siyle tanıştırarak icadın Fransa Kralı IV. Henry'e iletilmesini sağladı. Fransa Kralı, Lee'ye şeref payesi ve ödülü vaadiyle Fransa'ya davet etti. Lee tezgâhları, ailesi ve dokuz işçisiyle birlikte Normandiya'daki Rouen'e gitti ve burada Kral'ın memnuniyeti için çalıştı" (URL–2).

Kardeşi James bu yolculukta Lee'ye eşlik etmiştir. Fransa yolculuğunu "dokuz işçi ve dokuz tezgâhla" yapan Lee, Fransa'da çorap üretimine başlamıştır. Lee, tezgâhları tedarik etmek ve çırak yetiştirmek amacıyla Pierre de Caux firmasıyla sözleşme imzalamasının ardından 26 Mart 1610 tarihinde üretime başlamıştır (Johnson, 2008: 10; URL–3). Ancak 1610 yılında IV. Henry'e düzenlenen suikastle Fransa'daki siyasi sahne hızla değişmiş (Johnson, 2008: 10) Lee'nin destekçileri paralarını geri istemişlerdir. Mekanizmasını satarak her şeyini kaybetmiş şekilde (URL–2) Paris'e giden Lee burada da destek görememiş ve yaklaşık 1614 yılında Fransa'da ölmüştür (Johnson, 2008: 10).

Lee'nin ölümünün ardından kardeşi James Lee, sekiz tezgâh ve yedi işçi ile Fransa'dan Londra'ya dönmüştür (Johnson, 2008: 10). Bir kaynak James'in Londra'ya dönerken Fransa'daki tezgâhların çoğunu sattığını, "Nottingham yakınlarındaki Thoroton'a taşındığını" belirtmektedir (URL–3). Johnson, James Lee'nin Londra'da kalan tezgâhları da ortadan kaldırdığını söylerken (2008: 10), başka bir kaynak İç Savaş'ın patlak vermesiyle kullanımda çok az çerçevenin var olduğunu, bunların da çoğunluğunun Londra bölgesinde olduğunu söylemektedir (URL–1).

James Lee, kardeşinin çerçevesini geliştirmek için Lee'nin "değirmenci çırağı Aston (veya Ashton)" ile çalışmaya başlamıştır. Çırak Aston Nottinghamshire'a geri dönerek (URL–3) tezgâh üzerinde iyileştirmelerine devam etmiş, "1620 yılında platinleri alternatif takımlara çevirerek beceri ve hassasiyetle ilmek uzunluğunun daha iyi üniformluluğunu, çok ince makine inceliklerini (24 geyc) ve 2000 parçadan oluşan tezgâhın daha kolay çalışmasını" sağlamıştır (Spencer, 2001: 12). Böylece çok daha ince kumaşların üretilebilmesini olanak sağlayan bu yenilikle çerçevenin daha başarılı olması" sağlamıştır (URL–1). William Lee icadının geldiği noktayı göremese de "James Lee'nin dönüş rotası biri eski tezgâhların yoğun olduğu Londra, diğeri yeni tezgâhların bulunduğu Nottingham olmak üzere iki örgü merkezinin kurulmasıyla" sonuçlanmıştır (Johnson, 2008: 10). İlerleyen yıllarda ise "Doğu Midlands'ta İngiltere'nin ikinci büyük çerçeveli örme merkezi kurulmaya" başlanmıştır (URL–3).

Sonuç

Örmenin köklerini hangi coğrafya, toplum ya da ülkede attığı hala tartışma konusu olsa da dünyanın her noktasının kendi içinde barındırdığı farklı zorluklar, yoksunluklar ve gereklilikler tekniğin insanoğluyla birlikte gelişmesini ve kendini yenilemesini sağlamıştır. Bu çalışmanın ilk bölümünde Lee'nin çerçevesini oluşturmasına kaynak ettiği düşünülen, dönemin yaygın ilmekli yapılarından bahsedilmiştir. Gelişme kısmında William Lee'nin hayatı incelenmiş, çerçevenin ortaya çıkış süreci detaylı şekilde irdelenmiştir.

Tek iğneli örme tekniği ile başlayan ilk uygulamalar iki ve daha fazla iğne (şiş) kullanımıyla devam etmiştir. İğne sayısındaki artış beraberinde teknik açıdan farklı birçok ürününün el örgüsüyle üretilebilmesini sağlamıştır. On altıncı yüzyılın sonlarına doğru din görevlisi William Lee'nin farklı pek çok hikâyenin altındaki temel gerçekten, ekonomik zorluklarından dolayı el örgüsünün daha hızlı yapılabilmesi düşüncesinden yola çıkarak tasarladığı çerçeve, tekstil endüstrisinin dallarından biri olan örmenin mekanik dönüşümüne öncülük etmiştir.

William Lee'nin yaşamı çeşitli kaynaklarda oldukça karmaşık şekilde ortaya konulmuştur. Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilere dayanarak Lee'nin ailesinin yerleşim yerinin Nottingham, Woodborough olmasından dolayı Woodborough'da doğduğu sonucu daha kuvvetlidir. Lee üniversiteye gitmiştir ancak mezun olup olmadığı belirsizdir. Üniversite hayatının sonrasında Calverton'da çalışmaya başlayan Lee'nin yürüttüğü görev kaynaklarda farklı unvanlarla ifade edildiğinden "din görevlisi" tanımının daha uygun olduğu düşünülmektedir. Lee'nin evli olduğu bilgisi kaynaklarda daha belirgin olmasına rağmen bekâr olduğunu ifade eden kaynaklar da mevcuttur. Ekonomik durumunun belirleyici etmeni medeni halidir ancak evli ya da bekâr olan Lee'nin yoksulluk içinde olduğu gerçektir. On altıncı yüzyılda İngiltere'de el örgüsü özellikle gelir seviyesi düşük aileler tarafından, cinsiyet fark etmeksizin, gelir elde etmek amacıyla uygulanmıştır. Lee'nin el örgüsü bildiği varsayımdan hareketle kendisi de "yoksul insanların sorununa çözüm odaklı yaklaşmış olduğunu" düşündürmektedir.

Lee'nin on altıncı yüzyılın sonlarında yoğun talep gören el örgüsü çorap üretimini hızlandırmak amacıyla çıktığı bu süreç 1589 yılında amacına ulaşmıştır. Teknik açıdan karmaşık, hantal ve ağır ilk tasarım çerçevede açık en üretilen örme kumaşın gerekli kısımları dikilerek ilk çorap elde edilmiştir. Ancak çerçevede kamgarn ipliğin kullanılması, inç başına iğne sayısının sekizle sınırlı olması, kumaşın dolayısıyla çorabın kalın ve kaba olmasıyla sonuçlanmıştır.

İlerleyen süreçte ipek gibi daha ince ipliklerin kullanılması, daha narin ve ince çorapların üretiminin sağlanabilmesi için Lee çerçevesini geliştirmeye devam etmiştir. Ölümünün ardından kardeşi ve çırağı, ilmek uzunluğu ve makine inceliğini de geliştirerek çerçeveyi yeni bir noktaya

taşımıştır. Bu yenilikler ilerleyen yıllarda ürün bazında çorap endüstrisinin kurulmasını sağlarken, örme ürünlerde makinede tasarımın uygulanması yönünde çalışmaların devam etmesini sağlamıştır. Çorap endüstrisi, örmenin yeni bir tekstil dalı olarak kabul görmesi ve yaygınlaşmasındaki ilk kurucu sektör olarak dünya tekstil tarihinde yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Aiken, J. B. (1861). *Treatise art of knitting history of the knitting loom: Comprising an interesting account of its origin, and of its recent wonderful improvements.* Franklin, N. H. :Published By The Inventor.

Akçalı, İ. (2002). *Türkiye trikotaj sektörü ve gelişimi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.

Blackner, J. (1815). *The history of Nottingham, embracing its antiquities, trate, and manufactures, from the earliest authentic records, to the present reriod*. Nottingham: Printed by Sutton and Son, Bridlesmith-Gate and Sold By Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row; and B. and R. Crosby and Co-Stationers-Court, London.

Can, M. (2021). 20. yüzyıla ait ürünlerden örneklerle ülkemizde dekoratif tığ danteli örücülüğü: Kocaeli örneği. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(1), 1–10.

Chamberlain, J. - Quilter, J. H. (1919). *Knitted fabrics*. London: Pitman's Common Commodaties and Industries.

Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

Francis, N. - Sparkes, B. (2011). *Knitted textile design. Textile design principles, advances and applications*. (ed.: A. Briggs-Goode - K.Townsend), USA: Woodhead Publishing Limited.

Gibson-Roberts, P. A. - Robson, D. (2004*). Knitting in the old ways design &techniques from ethnic sweaters.* Colorado: Nomad Press Fort Collins.

Güzel, S. (2018). *Örgü tezgâhında örgü el kitabı*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Henson, G. (1831). *The civil, political, and mechanical history of the framework - knitters, in Europe and America*. Vol. 1, Nottingham: Printed by Richard Sutton, Bridlesmith – Gate.

Hills, R. L. (1989). William Lee and his knitting machine. *The Journal of The Textile Institute*, 80(I.2), 169-184.

Johnson, H. (2008). *Introduction to knitting technology*. Delhi: Bharat Bhushan Abhishek Publications.

Lancaster, W. (1982). *Radicalism to socialism: The leicester working class 1860–1906.* Submitted in fulfilment of the Regulations for the Degree of Ph. D in History, University of Warwick.

Leslie, C. A. (2007). *Needlework through history an encyclopedia.* London: Greenwood Press Westport, Connecticut.

Mellors, R. (1924). *Men of Nottingham and Nottinghamshire*. Nottingham: J. & H. Bell Ld., Printers.

Page, W. (1910). *The Victoria history of the county of Nottingham.* Vol. 2, London: Constable and Company Limited.

Potočić Matković, V. M. (2010). The power of fashion: The influence of knitting design on the development of knitting technology. *Textile The Journal of Cloth and Culture*, 8(I.2), 22–147.

Ray, S. C. (2011). *Fundamentals and advances in knitting technology*. England: Woodhead Publishing India Pvt. Ltd.

Rutt, R. (1987). *A history of hand knitting*. London: B T Batsford Ltd.

Sissons, J. (2018). *Moda tasarımında triko.* (çev.: Nilgün Altınay), İstanbul: Literatür Yayınları.

Spencer, D. J. (2001). *Knitting technology a comprehensive handbook and practical guide*. England: Woodhead Publishing Limited and Technomic Publishing Company Inc.

Schumacker, A. (1918). *The Columbia book of yarns -containing a manual of knitting and crocheting*. Philadelphia:Published by the Manufacturers of Columbia Yarns.

Thomas, M. (1938). *Mary Thomas's knitting book.* New York: Dover Publications.

Throsby, J. (1795). *The history and antiquities of the town and county of the town of Nottingham; Containing the whole of Thororon's account of that place, and all that is valuable in deering*. Sold By Burbage And Stretton, Tupman, Wilson, and Sutton, Nottingham and The Booksellers in Town and Country.

Wulfhorst, B. (2003). *Tekstil üretim yöntemleri*. (çev.: Ali Demir - Ahmet Refah Torun), İstanbul: Şan Ofset.

Yıldız, G. - Öğüt, L. (2020). Tanım, terim ve kavramları ile dantel. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 126–142.

Elektronik Kaynaklar

URL–1: https://www.burtoncotesprestwoldparishcouncil.org.uk/framework-knitting-in-burton-on (Erişim: 10.02.2021).

URL–2: http://www.nottshistory.org.uk/books/mellors1908/stockingframe.htm (Erişim: 22.02.2021).

URL–3: http://story-of-sheer-hosiery.blogspot.com/2015/06/this-was-really-firstbig-innovationfor.html (Erişim: 22.02.2021).

URL–4: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-2648-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=05fdaa10-c554-012f-3387-58d385a7bc34#page/1/mode/2up (Erişim:15.04.2020).

URL–5: "*The industrial handbook"* (1856). *London: Printed for the Society for Promoting Christian Knowledge.* https://ia801201.us.archive.org/3/items/krl00376337/krl00376337.pdf, Erişim: 05.06.2024.

URL–6: Knitting Machines (Bilinmiyor). https://www2.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/giu_knit.pdf (Erişim: 26.11.2023).

URL–7: https://knitty.com/ISSUEspring07/FEATloomknitting.html (Erişim: 18.01.2024).

URL–8: Candee, R. M. (Bilinmiyor). *Portsmouth N.H. and New England's Knitting Industry 1832 – 1875.* Boston University. https://ppolinks.com/athenaeum/51021.pdf (Erişim: 09.03.2024)

URL–9: https://www.knittingtogether.org.uk/behind-the-scenes/the-people/william-lee-1563-1614/ (Erişim: 14.04.2022).

URL–10: https://www.stitchpiecenpurl.com/spool-knitting-french-knitting.htm (Erişim tarihi: 18.01.2024).

URL–11: https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co44628/peg-frame-knitting-frame (Erişim: 18.01.2024).

URL–12: https://undertherowantrees.co.uk/blogs/blog/how-to-use-a-knitting-nancy (Erişim: 14.01.2024).

URL–13: https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3634 (Erişim: 29.05.2022).

URL–14: https://www.belpernorthmill.org.uk/collections/our-favourite-things/the-knitting-frame/ (Erişim: 29.05.2022).

URL–15: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Lee%27s_knitting_frame.jpg (Erişim: 29.05.2022).

URL–16: https://en.wikipedia.org/wiki/Stocking_frame#/media/File:Stocking_Frame.jpg (Erişim: 29.05.2022).

URL–17: https://www.gedling.gov.uk/media/gedlingboroughcouncil/documents/planningpolicy/conservationareas/Final%20version%20WOODBOROUGH%20CONSERVATION%20AREA%2011102017.pdf (Erişim: 14.06.2023).

URL–18: https://www.britannica.com/biography/William-Lee (Erişim: 02.06.2022).

URL–19: https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/william-lee-and-stocking-knitting-frame-micro-and-macroinventions (Erişim: 02.06.2022).

URL–20: https://www.bbc.co.uk/nottingham/content/articles/2009/07/20/william_lee_knitting_frame_feature.shtml (Erişim: 10.06.2023).

URL–21: https://www.woodborough-heritage.org.uk/leewilliam.html (Erişim: 10.06.2023).

URL–22: https://www.calvertonvillage.com/william-lee (Erişim: 25.11.2023).

URL–23: https://www.woodborough-heritage.org.uk/chapterx-williamlee.thestockingframe.html (Erişim: 14.06.2023).

URL–24: https://www.woodborough-heritage.org.uk/williamlee.sknittinginventionbynegleyharte.html (Erişim: 16.06.2023).

URL–25: https://en.wikipedia.org/wiki/Spool_knitting (Erişim: 14.01.2024).

URL–26: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dantel (Erişim: 04.01.2024).

URL–27: https://victorianweb.org/technology/inventors/lee.html (Erişim: 25.11.2023).

URL–28: https://en.wikipedia.org/wiki/Nottinghamshire#:~:text=Nottinghamshire

%20(%2F%CB%88n%C9%92t,city%20of%20Nottingham%20(323%2C632). (Erişim: 12.11.2023).

URL–29: https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C4%B1%C4%9F_i%C5%9Fi (Erişim: 04.01.2024).

URL–30: https://loopholes.blog/2018/04/stilted-hooked-knitting/ (Erişim: 01.01.2024).

URL–31: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/104041/lord-hunsdon (Erişim: 10.12.2023).

URL–32: http://www.idesanat.com/68-icerik-Tentene-Dantel.html (Erişim: 28.12.2023).

URL–33: https://woolallianceforsocialagency.blog/2018/10/24/shepherds-on-stilts/ (Erişim: 31.12.2023).

Extended Summary

One of the simplest application methods of knitting is hand knitting. Yarn is given a stitch form using a needle in hand knitting, and the stitches lined up alongside are tied to each other on the needle and a surface made of hand knitting is obtained. Although where and by whom the hand knitting was used for the first time is still indefinite, it has been one of the remarkable and difference making product producing methods since its transition to Europe. At this stage, hats of different forms started to be produced in line with the increase in the number of needles used in the technique together with gloves the first product produced with hand knitting in Europe. The contribution of each product that could be produced to hand knitting in technical terms allowed producing hand-knitted socks as well. However women participated in production in order to respond to the intense demand for hand knitted socks in England in early sixteenth century and they tried to support the family budget. Nevertheless, William Lee, a religious official remarked that hand knitting was a laborious and time consuming practice and he considered transforming hand knitting into a mechanized process.

The information related to the place and year of birth, education life and profession as well as his economic status and marital status contained in the local and foreign resources differ in the researches conducted with respect to William Lee's life. The question of what the reasons which prompted Lee to designing a knitting machine were in real terms is not discussed in the papers. In addition to this, the issues of the initial innovations applied to Lee's frame after his death and how those innovations were reflected to his invention are discussed incompletely. The incorrect or missing information is repeated since the mistakes of translation from foreign languages rendered the issue further complicated and the citations were used in papers without checking the main resources. Based on this need, the purpose of this paper is a literature review revealing the life, frame of William Lee who transformed hand knitting into frame knitting and the innovations applied to his frame. The paper reveals the abovementioned deficiencies holistically and it is important for those interested in the branch of knitting for assessing William Lee's life, invention and the developments that occurred afterwards.

The data given in this paper have mostly been obtained from online access to the foreign books discussing English History, printed local books, printed dictionaries of textile terms, internet pages accessed over the key words written in the search engine, and local and foreign articles written in connection with the subject. The paper titled "William Lee and His Knitting Machine" written in 1989 by R. L. Hills with respect to William Lee's life and frame has been taken as the reference resource. This paper focuses on the inventor's life whereas Hills mostly focuses in his paper on the structural features of Lee's invention. Knowing the life of William Lee, the designer of the invention is important for correctly understanding and transferring the developments that occur afterwards.

The paper primarily provides information about the techniques of knitting with single hook considered to have inspired William Lee's frame design, the knitting performed with a pair of needles and the knitting performed on frame with nails and explains the methods of application. This process progressing in the form of domestic production in houses was added as a new work and responsibility in the existing familial responsibilities of women. The issues with respect to William Lee's life including the place and year of birth, education life and profession as well as his economic status and marital status have been discussed under sub-titles. The structural features and negative aspects of the first prototype frame embodied on the basis of the reality of sock production by women were explained and the justification of two patent attempts which had failed has been presented.

The technique which became the source for the design of the frame in 16th century England where hand knitting was practiced intensely is the knitting performed on a frame with nails. The smallest structure unit of the knitting performed on a frame with nails, one of the methods of producing knitted textile surface is stitch. The method of application of this knitting is the technique which most resembles the design principles of William Lee's frame.

Assessing the information obtained from the resources related to Lee's life, the assertion that Lee was born in Woodborough, worked in Calverton has strengthened. It is not clear whether he was a university graduate; based on the differences in titles mentioned in the sources related to his profession, it is considered more accurate to define him as a 'religious official'. Although it is more definite in the resources that Lee was married, resources stating that he was single are available as well. Although the determining factor of economic status is his marital status, it is a reality that Lee suffered from poverty regardless of whether he was married or single.

Lee's reality of poverty is the fundamental reality behind the idea of transforming the hand knitting practiced by women in the sixteenth century into mechanized power. The frame which is a design of a quite advanced level considering the means available in that period constituted the fundamental operating principles of the knitting machines of the present period as well. Although the knitted fabric produced with the firstly designed frame was rough and failed to meet the expectation, the hand knitting was transformed into mechanized power. When assessed from this aspect, the frame succeeded in meeting the expectations in terms of fundamental operating principles. However the concern of dispossessing the poor people of England of its means of livelihood resulted in the failure of two patent attempts of Lee in the era of Elizabeth I. The improvements that his brother and apprentice made after Lee who had failed to secure his frame died advanced the frame to a higher level.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 13.10.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 15.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1584932
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1772-1787.

Araştırma Makalesi
Research Article

TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ III. AHMED KİTAPLIĞINA AİT "SİTTE-İ ATTAR" ADLI YAZMA ESERİN CİLT TEZYİNATI

♦

THE BINDING ORNAMENTS OF THE MANUSCRIPT, ENTITLED "SITTE-I ATTAR," HOUSED IN THE LIBRARY OF AHMED III LOCATED WITHIN THE TOPKAPI PALACE MUSEUM

Şener KÜÇÜKTEPE*

ÖZ: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi sanat değeri çok yüksek yazma koleksiyonuna sahip bir ihtisas kütüphanesidir. III. Ahmed Kitaplığı da bu koleksiyonun bir parçasıdır. Kitabın yapraklarını dağılmaktan koruyan bir yapı olan cilt, genellikle mukavva üzerine kaplanan deri ile oluşturulmuştur. Kitabın kabı kullanılan malzemeye göre sınıflandırılır ve süsleme tekniklerine göre incelenirler. III. Ahmed Kitaplığında yer alan A.3059 envanter numarası ile kayıtlı bulunan "Sitte-i Attar" isimli eserin cildi, cilt sanatında az rastlanan tezyinata sahiptir. Bu araştırmada, "Sitte-i Attar" isimli eserin cildinin, cilt malzemesi, kullanılan renkler, yapım teknikleri, bezeme özellikleri bakımından betimsel araştırma yöntemi kullanılarak incelenmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır. Cilt sanatında önemli bir yer edinen bezemelerin incelenmesi, yapılan çalışmalardaki eksiklikleri gidermek, dönem özelliklerini belgelemek açısından oldukça önemlidir. "Sitte-i Attar" isimli eserin cildinin alt-üst dış kap tezyinatı birbirinden farklı, soğuk baskı tekniğinde yapılmış tam zeminli soğuk cilttir. Üst kap ve miklep farklı türden figürlerin tasviri ile oluşturulurken, alt kap çoğunlukta rumi motifi ile oluşturulmuştur. Müşebbek şemse olan üst-alt kapların iç tezyinatı da birbirinden farklıdır. Üst kabın içi ve miklep içi tezyinatta da farklı türden figürler yer alırken alt kapta rumi motifler görülür. Bütün bu özellikleriyle bu araştırma kapsamında incelenen cilt 15. yüzyıl özellikleri taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Topkapı Sarayı, III. Ahmed, Sanat, Cilt, Tezyinat

ABSTRACT: The Topkapi Palace Museum Library is a specialized library with a collection of *manuscripts of very high artistic value. The Library of Ahmed III is also a part of this collection. The manuscript, titled "Sitte-i Attar" and registered under inventory number A.3059 in the Ahmed III Library, features ornamentation that is exceptionally rare in the art of bookbinding. The objective of this study is to examine and introduce the bookbinding techniques employed in the work titled "Sitte-i Attar" through an examination of binding materials, color palettes, fabrication methods, and decorative elements via a descriptive research method. The analysis of decoration, which is of significant importance in the art of bookbinding, plays a pivotal role in addressing the deficiencies in existing studies and documenting the characteristics of the respective period. The upper and lower outer cover ornaments of the "Sitte-i Attar" differ from each other, and the binding is executed using a fully textured cold binding technique employing the cold stamping method. The upper cover and the miklep feature an array of figurative elements, while the lower cover predominantly exhibits rumi motifs. The interior ornament of the upper and lower covers decorated with müsebbek rosette ornament is also different from*

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı/Kayseri-skucuktepe38@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5224-8479)

This article was checked by Turnitin.

each other. The binder in question, with all these features, bears the characteristics of the 15th century.
Keywords: *Topkapı Palace, Ahmed III, Art, Binding, Ornament*

Giriş

Topkapı Sarayı, 15. yüzyıldan 19. yüzyılın birinci yarısına kadar devamlı büyümüş, çağların üsluplarını kapsayan büyük bir yapı kompleksidir (Kuban, 2017: 162). Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra, 3 Nisan 1924 tarihinde müze hâline getirilen Topkapı Sarayı, Cumhuriyet'in ilk müzesi olma özelliğini taşır (URL-1).

Topkapı Sarayı, müzeye dönüştürüldükten sonra on dört ayrı kitaplık oluşturulmuştur (Türkmen, 2020: 36). Bunlar; III. Ahmed Kitaplığı, Hazine Kitaplığı, Emanet Hazinesi Kitaplığı, Hırka-i Saadet Kitaplığı, Medine Kitaplığı, Revan Kitaplığı, Bağdat Kitaplığı, Koğuşlar Kitaplığı, Mehmet Reşat-Tiryal Hanım Kitaplığı, Gayr-ı İslami Eserler Kitaplığı, Nadir Basmalar Kitaplığı, Yeni Yazmalar Kitaplığı, Halil Ethem Arda Kitaplığı, İsfendiyaroğulları Kitaplığı'dır (URL-1).

III. Ahmed Kitaplığı: Topkapı Sarayı üçüncü avlu veya Enderun meydanında, Arz Odası'nın arka cephesinde bir kütüphane yapılmıştır. Tamamen beyaz mermerden ve üzeri kurşun kubbe örtülü başlı başına bir abidedir. Birçok mimari unsura sahip olan binanın, mermer, alçı kabartma, kalem işi ve çini süslemeleri çok zengindir. Kütüphane kalın payeler ve çapraz tonozlarla boşluk halindedir (Aslanapa, 2004: 437). Altta dikdörtgen, üstte sivri kemerli iki sıra pencerelerle aydınlık bir mekân sağlandığı gibi kitapların nemden korunması amaçlanmıştır (Açıkgözoğlu ve Yurdakul, 2022: 66)

Kütüphanenin inşa tarihi ve bânisini sunan en önemli belge, kitabesidir. Kitabesine göre; H.1131/ M.1719 senesinde, III. Ahmed döneminin Topkapı Sarayı'nda hazinede birikmiş olan kitapların kullanılabilmesi amacıyla inşa ettirilmiştir (Eyice, 1989: 40). III. Ahmed'in hazırlattığı vakıfnamenin yanında kataloğu da düzenlenmiştir. Vakfiyenin hükümleri içerisinde binanın yapılışı, kütüphanenin açık-kapalı olduğu günler, kimlerin hâfız-ı kütüb olacağı (Binark, 1981: 714-743), idari düzenlemeler, kitapların ciltlenmesi, tamir ve bakımlarının yapılması belgelerde görülmektedir (Erünsal, 2020: 231).

Araştırmada, III. Ahmed Kitaplığı kataloğundaki 15. yüzyıla ait deri ciltler incelenmiş olmakla birlikte A.3059 envanter numarası ile kayıtlı olan "Sitte-i Attar" isimli eserin cilt tezyinatı çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Ciltler, teknik özelliklerinden çok malzemelerine ve tezyinatlarına göre birbirinden ayrılmakta ve ortaya çıkan üsluplar daha çok ait oldukları kültürün adıyla anılmaktadır (Arıtan, 2008: 84). Tezyinatında, rumi, hatayi

veya geometrik desenler yerine, hayvan resimleri bulunan ciltlere genel olarak Acemkârî cilt adı verilmiştir (Özen, 2017: 24). Hayvan figürlü ciltlere Herat üslubunda üretilen ciltlerde rastlanır. Timurlular zamanında (1370-1506), başta Herat, Tebriz, İsfahan ve Şiraz gibi kentlerde önemli sanat merkezleri açılmış (Mahir, 2005: 99) ve İran'lı ustalar tarafından yeni bir sentez oluşturulmuşsa da (Uluç, 2010: 30-33) Herat en büyük merkez ve asıl kaynak olmuştur. Timurlu Emîrler ve Herat'dan gelen ustalarla Herat üslubu diğer eyalet ve merkezlere dağılmıştır (Aslanapa, 1995: 508).

Yazma eserlerde doğada görülen aslan, kartal, boğa, at, kurt, geyik, koç gibi figürlerin dışında simurg, ejderha, grifon gibi mitolojik figürlere de rastlanmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014: 117). Tek başına tasvir edilen figürler, bazen durağan (Çoruhlu, 2013: 163), bazen de figürlerin hareketli ve dinamik olarak tasvir edilmesi, desenlerdeki kıvrım ve yuvarlak hatların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır (Mülayim, 1999: 112). Figürler zamanla bazı değişikliklere uğrayarak hayvan mücadele sahneleri, av sahneleri gibi örneklerle karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2013: 163).

Bu araştırmada, III. Ahmed Kitaplığı kataloğunda yer alan "Sitte-i Attar" isimli eserin kabı; kullanılan malzeme, kullanılan renkler, yapım teknikleri, bezeme özellikleri gibi niteliksel özellikleri bakımından betimsel araştırma yöntemi kullanılarak incelenmiş ve tanıtılması amaçlanmıştır. Bu makalede ele alınan yazma esere ilişkin bilgiler ve fotoğrafları Milli Saraylar İdaresi Başkanlığından izin alınarak ve kayıtlı arşiv envanterinde bulunan veriler esas alınarak düzenlenmiştir. Seçilen yazma eser cildi, 1935 yılında Mehmet Ağaoğlu'nun *Persian Book Bindings* kitabında ve Oktay Aslanapa'nın 1979 tarihli "The Art of Bookbinding" adlı makalesinde yayınlanmıştır.

A.3059 Envanter Numarası ile Kayıtlı Bulunan "Sitte-i Attar" İsimli Eserin Cilt Tezyinatı

Araştırma kapsamında incelenen yazma eser Ebu Hamid Muhammed b. İbrahim Feridüddin Attar tarafından yazılmış, M.1438 yılında Abdülmelik (D.?-Ö.?) tarafından istinsah edilmiştir. Yazma eseri kaplayan kahverengi deri cildin mücellidi belli değildir. Farsça yazılan eser 18x28 cm. ebadındadır. Cildin üst ve alt kap tezyinatı birbirinden farklı tasarlanmıştır. Cildin üst ve alt kabı, miklebi soğuk kalıp baskı tekniğinde yapılmıştır.

Fotoğraf 1. Sitte-i Attar'ın Cildinin Dış Kabı ve Miklebi (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Üst kap ve miklebin kenarları dış pervaz yaklaşık 1cm genişliğinde bir bordürden oluşmaktadır. Bordürün içerisinde tek iplik üzerinde penç, gonca ve yapraklardan oluşan bitkisel motif kompozisyonu hakimdir. Bordürün etrafında cetveller, cetvellerin etrafı ise S sarmal şeklinde zencirekler ile çerçevelenmiştir.

Cildin üst kabı tam zeminlidir ve orman manzarası ile tezyin edilmiştir. Cildin sol alt köşesinde kurumuş ağaç gövdesi ve çalılar arasında iki ejderin mücadele sahnesi vardır. Hareket halindeki ejderlerden biri kurumuş ağaca tutunmuş ve diğer ejderle yüzleri birbirine bakacak şekilde düzenlenmiştir (Fotoğraf 2).

Fotoğraf 2. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Cildin sağ alt köşesinde ise ince gövdeli yapraklı bir ağaç, ağacın yanında doğadaki gibi doğal halleri ile otlar vaziyette geyik figürü görülür (Fotoğraf 3).

Fotoğraf 3. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Geyik figürünün üzerinde ince gövdeli ve beş yapraklı çiçekleri bulunan bir ağaç yer almaktadır. Ağacın dalına konmuş bir kuş ve ağaca doğru uçan bir kuş da resmedilmiş görülmektedir. Ağacın hemen altında ise başı geriye dönmüş halde kurt mücadelesini izleyen ceylan figürü bulunmaktadır. Kurtlar karşılıklı yerleştirilmiş ve saldırıya uğrayan kurt, arkadan gelen saldırıya müdahale etmek için başını düşmanın saldırdığı yöne doğru çevirmiştir (Fotoğraf 4).

Fotoğraf 4. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kurtların sol tarafında da ince gövdeli bir ağaç mevcuttur. Ağacın üzerinde yine aynı ağacın fidanı görülmektedir. Fidanın yanında dişi ve erkek ceylan figürü biri oturur, diğeri yürür vaziyette karşılıklı tezyin edilmiştir. Oturan geyik ayakta duran geyiğe bakarken, ayaktaki geyik başını arkaya çevirmiş maymunlara bakmaktadır (Fotoğraf 5).

Fotoğraf 5. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Hareketli haldeki iki maymundan biri eliyle bir şey işaret ederken diğer maymun ona elini uzatıyor şekilde tezyin edilmiştir. Gökyüzünde bulut motiflerinin arasında uçan kaz figürlerine de yer verilmiştir. Cildin yüzeyi ayrıca boşluk kalmayacak şekilde aralara yerleştirilmiş bulut, çiçek ve yaprak motifleri ile bezenmiştir (Fotoğraf 6).

Fotoğraf 6. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Cildin alt kap tezyinatı, üst kap tezyinatından farklıdır. Dışta cetveller arasında sarmal S şeklinde zincirek ile çerçevelenen ciltte, dış pervaz iki ayrı bordürden oluşmaktadır. Dışta yer alan bordür tek iplik üzerine penç ve yaprak motifleri ile oluşturulmuştur. İçte yer alan bordür dikdörtgen kartuşlara ayrılmıştır. Kartuşların içleri geometrik geçmelerle bezenmiştir. Bordürden sonra cetveller arasında yine zincirek motifi ile cilt çevrilmiştir (Fotoğraf 7).

Fotoğraf 7. Sitte-i Attar'ın Cildinin Alt Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Cilt yüzeyi paftalara ayrılmıştır. Dıştaki pafta yüzeyde bordür oluşturur gibi çift iplik üzerinde penç motifleri, goncalar ve yapraklar ile bezenmiştir. Diğer pafta yüzeylerinde rumi motifi uygulanmıştır (Fotoğraf 7). Cildin merkezindeki paftada penç, gonca, yaprak motifleri arasında tavşan ve ceylan figürü karşılıklıdır. Ceylanın ön ayakları yere çökmüş, arka ayakları yere basar durumda, tavşan ise başını geriye çevirmiş ceylana bakar şekilde tezyin edilmiştir (Fotoğraf 8).

Fotoğraf 8. Sitte-i Attar'ın Cildinin Alt Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Miklep yüzeyinde ince gövdeli ve beş yapraklı çiçekleri bulunan iki adet ağaç yer almaktadır. Bu ağaçların hemen altında boğaların mücadele sahnesi görülmektedir. Boğalar birbirine hızla koşar vaziyettedirler. Boğaların arasında alev hüzmesi görülmektedir. Miklebin köşelerinde arka ayakları üzerine oturmuş, başını düşmanın saldırdığı yöne doğru çevirmiş, yüzlerinde kızgınlık ifadesi olan boğa figürleri bulunmaktadır. Miklep yüzeyi bulut motifleri ile tezyin edilmiştir (Fotoğraf 9).

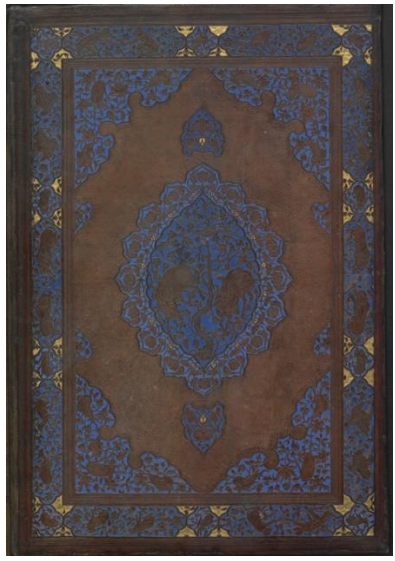
Fotoğraf 9. Sitte-i Attar'ın Cildinin ½ Miklep Kapağı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Sertab; zencirek, bordür, alt kap tezyinatı ile aynıdır. Alt kap iç bordürde paftalara ayrılan tezyinat, sertab yüzeyinde paftalara ayrılmadan uygulanmıştır. Sertab yüzeyinde orijinal nesih kitabesinin okunuşu "Li hızati's sultani'l a'zami muınüd dünya ve'd dini Şahruh Bahadır hullide mülküh", "dünyanın ve dinin en büyük Sultanı Şahruh'un hazinesi için ölümsüzleştirildi" şeklindedir. Cildin sırt bölümünde tezyinat bulunmamaktadır (Fotoğraf 10).

Fotoğraf 10. Sitte-i Attar'ın Cildinin Sertab Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

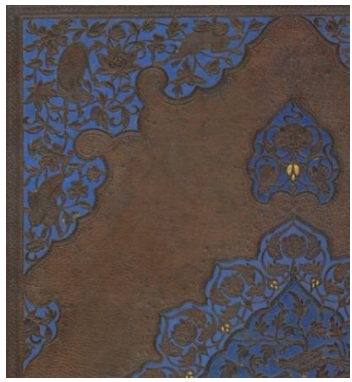
Deri oyma olarak yapılan müşebbek şemsede zemin murakka bırakılır veya zemin boyanarak kullanılmıştır. Sitte-i Attar'ın kap içi tezyinatında müşebbek şemse uygulaması yer alır. Kap içi kahverengi deri ile kaplanmıştır. Üst ve alt kap içi tezyinatı birbirinden farklıdır. Bordür dikdörtgen ve kare şeklinde uçları dilimli küçük kartuşlardan meydana

gelmiştir. Kare şeklindeki kartuşların içinde kıvrım dallar üzerinde yapraklar arasında tavşan figürü bir paftada daire oluşturacak şekilde kıvrılmış görülürken, diğer paftada arka ayakları üstüne oturmuş görülür. Bir paftada ön ayaklarını çapraz atmış halde bulunurken diğer paftada başını geriye çevirmiş haldedir. Dikdörtgen formdaki kartuşlarda da helezonlar üzerinde penç, gonca ve yaprakların arasında ellerini birbirine uzatan maymunlar; karşılıklı durumdaki iki ceylandan biri oturur, diğerinin yürür olması; karşılıklı oturmuş iki kaplandan birinin ön ayaklarını çapraz yapması, kanadını açmış arka arkaya uçmaya hazırlanan kuşlar; arka arkaya oturmuş tilki figüründe öndeki tilkinin başını arkaya çevirmesi ile tezyin edilmiştir. Bordürlerin etrafı cetvel ve sarmal zencirek ile çerçevelenmiştir. Dikdörtgen ve kare paftaların arasında kalan boşluk gonca ve yaprak motifleri ile bezenmiş, altınlanmıştır (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst İç Kabı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Köşebent içeriye doğru yuvarlak kıvrımlıdır. Köşebent yüzeyinde helezon üzerinde hatayi, penç, gonca motifleri arasında tavşan ve ceylan figürü tasvir edilmiştir. Tavşan koşar vaziyette, ceylan ayakta koşan tavşana doğru başını çevirmiş haldedir. Köşebentlerin uçlarına yarım salbek eklenmiş, salbek yüzeyi hatayi motifinin yarısı ile bezenmiştir. Köşebentlerin etrafına soğuk tahrir ve tığ çekilmiştir (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst İç Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Kap içi merkezinde salbekli ve kenarları dilimli oval şemse bulunmaktadır. Şemsenin etrafı, dilimli ve bezemeli bir kuşakla çerçevelenmiştir. Merkezdeki şemse yüzeyi at, geyik ve tavşan başından çıkan ince ağaç gövdesi, dal ve yaprakları ile tezyin edilmiştir. Ağacın üzerine konmuş sülün, ağacın altında ise geyiklerin mücadele sahnesi yer alır. Geyiklerden birinin sırtı yere gelmiş diğeri ise ayakta birbirlerine bakar vaziyette tasvir edilmiştir (Fotoğraf 13). Merkezdeki şemseyi kuşatan dilimlerin içerisinde ise kapalı form oluşturan balık figürü ve kurt başı şeklinde figür bulunur. Balık ve kurt başı olan figürün ortasında aslan başı tasvir edilmiştir. Salbek palmet formda, şemseye bitişik yerleştirilmiştir. Salbek yüzeyi kapalı form oluşturan balık figürü ve koç başı figürünün ortasında aslan başı ile tezyin edilmiştir. Şemse ve salbek etrafına soğuk tahrir ve tığ uygulanmıştır (Fotoğraf 12).

Fotoğraf 13. Sitte-i Attar'ın Cildinin Üst İç Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Alt kap içi bordür, köşebent ve salbekli şemse lacivert zemin üzerine müşebbek şemsedir. Zencirekler arasındaki bordürde tek iplik üzerine hatayi, penç, gonca ve yaprak motiflerinden oluşan bitkisel tezyinat görülür.

Fotoğraf 14. Sitte-i Attar'ın Cildinin Alt İç Kabı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Köşebent klasik tarza yakın ortadan içeriye doğru palmet şeklinde çekilmiştir. Köşebent içerisinde palmet şeklinde kartuşlara ayrılmış, rumi motifi ile tezyin edilmiştir. Şemse oval formda, dilimli ve kompozisyonu ¼ simetridir. Şemse içerisinde haçvari bir pafta bulunmaktadır. Şemse yüzeyi rumi motifleri ile tezyin edilmiştir. Salbek palmet formda rumi motifi ile süslenmiştir. Ortabağ ile şemseye bağlanmıştır. Şemse, salbek etrafında soğuk baskı tekniğinde tahrir bulunmaktadır (Fotoğraf 14).

Miklep içi dış pervaz kompozisyonunda zencirekler arasında bordür bulunmaktadır. Bordür kompozisyonu ½ simetridir. Bordür deseni, kıvrım dallar üzerinde hatayi, penç, gonca ve yaprak motiflerinin arasında sıra halinde beş adet maymun figürünün hareket halinde tasvir edilmesi şeklinde oluşturulmuştur. Maymunlardan biri koşarken başını geriye çevirmiş, onu takip eden maymun ise koşan maymunun kuyruğunu eliyle tutmuş şekilde görülmektedir. Köşedeki maymun daire oluşturacak şekilde kıvrılmış, bir diğeri yürürken başını eğik vaziyette köşedeki maymuna bakmakta, öbürü dala oturmuş halde köşedeki maymuna bakar şekilde tasvir edilmiştir.

Fotoğraf 15. Sitte-i Attar'ın Cildinin İç Miklep Kabı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Miklebin üçgen alanında ise, ince gövdeli üç adet ağaç belli aralıklarla ortasına ve kenarlarına yerleştirilmiştir. Ağaç yaprakları ve çiçekleri zemini ve boşlukları doldurarak miklep yüzeyini kaplamıştır. Ağaçların altında hayvan mücadele sahneleri bulunmaktadır. Ortadaki ağacın altında aslandan kaçmakta olan tavşan görülmektedir. Mücadele sahnesindeki bir diğer tavşan oturmuş ve başını arkasındaki aslana çevirmiş durumdadır. Aslan kaçan tavşanın peşini bırakmış, durağan vaziyetteki tavşana başını çevirmiş şekilde resmedilmiştir. Bu mücadeleden korkan bir kuş da ağaçtan havalanmış halde sahnedeki yerini almıştır. Miklebin sağ tarafında eğri ağaç gövdesinin altında iki geyiğin mücadelesi görülmektedir. Geyiklerden birinin ön ayakları çökmüş arka ayakları yere basar durumda ve başını düşmanın saldırdığı yöne doğru çevirmiştir. Yenilgiye uğrayan geyiğin ise baş kısmı ön ayaklarının üzerine düşmüş ve aynı anda vücudunun diğer kısımları daire oluşturacak şekilde kıvrılmış pozisyondadır. Miklebin sol tarafındaki ağacın önünde başını geriye doğru çevirmiş grifonun avı olan kuşu sağ arka ayağı pençeleri arasında sıkıca tuttuğu ve bulut motifinin grifonun gövdesi, ön ayakları etrafında düğüm yaptığı görülür (Fotoğraf 15).

Sertab yüzeyinin alt-üst kare, orta kısım dikdörtgen şeklinde cetvellerle alanlara ayrılmıştır. Ortadaki alan içerisinde haçvari şeklinde iki şemse ve şemse uçlarına yerleştirilen dört dilimli küçük kartuşlar bulunur. Şemselerin ortasında sekiz kollu yıldız ve bu yıldızdan çıkan palmet-rumilerle bezenmiştir. Küçük kartuş yüzeyi helezon üzerinde penç, yaprak ve merkezinde kurt figürü tasvir edilmiştir. Kartuşlar arasında kalan boşluk kıvrım dallar arasında hatayi, gonca, penç ve yaprakların oluşturduğu motiflerle süslenmiştir. Kare alan merkezinde tek başına duran başını geriye çevirmiş olan hareketli simurg figürü ve simurgun etrafında helezonlar üzerinde hatayi, gonca, penç, yaprak motifleri yer alır (Fotoğraf 16).

Fotoğraf 16. Sitte-i Attar'ın Cildinin İç Sertab Kap Detayı (TSMK, III. Ahmed Kitaplığı)

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada, M.1438 yılında Abdülmelik tarafından istinsah edilmiş olan "Sitte-i Attar" isimli eserin cilt kabının tezyinatının tanıtılması amaçlanmış ve bu amaçla deri cilt; malzeme, kullanılan renkler, yapım teknikleri, bezeme özellikleri bakımından betimsel araştırma yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen yazma eser cildinin içi ve dışı kahverengi deri ile kaplanmıştır. 12. yüzyıl ortalarından itibaren deri cilt kaplarında kahverengi ve tonları kullanıldığı bilinmektedir (Arıtan, 2008: 80). Eserin yapıldığı yer ve mücellit ile ilgili bilgiye rastlanmamıştır.

İncelenen dış kapta baskı tekniği ile cetvel ve zencirek uygulaması mevcuttur, zencirek S sarmal şeklindedir. Dış pervaz bezemelerinde soğuk baskı tekniği uygulanmış olduğu, tezyinatında ise bitkisel ve geometrik motif kullanıldığı görülür. Dış kaplarda köşebent bezemesi bulunmamaktadır. Üst ve alt kap tezyinatı birbirinden farklı olmakla beraber cilt yüzeyinde soğuk baskı tekniği uygulanmıştır. Üst kap tezyinatı orman manzarası ile bezenmiştir ve figürler tüm yüzeyi kaplayacak şekilde yer almıştır. Cilt yüzeyinde mitolojik hayvan figürü sayılan ejderin yanında doğada rastladığımız geyik, ceylan, kuş, kaz, kurt ve maymun figürlerine de yer verilmiştir. Alt kap rumi motifi ile bezenmiş, bitkisel motiflerin arasına tavşan ve ceylan figürü yerleştirilmiştir. Miklep yüzeyinde de boğaların mücadele sahnesi görülmektedir. Kaplarda kullanılan bitkisel bezemeler, çeşitli çiçekler, bitkiler, ağaçlar ve bulut motifleri zemin oluşturmak, tabiat ortamını yansıtmak için kullanılmıştır. Cildin sertab bölümünde ise nesih yazı bulunmaktadır. Sırt bölümünde desen yer almamaktadır.

Üst ve alt kap içi, derinin oyulması suretiyle müşebbek şemse tekniği uygulanarak yapılmıştır. Üst ve alt kap içi tezyinatı birbirinden farklıdır. İç kaplarda baskı tekniği ile cetvel ve zencirek uygulaması mevcuttur, zencirek S sarmal şeklindedir. Üst kap içi bordürde bitkisel motif, tavşan, maymun, ceylan, kaplan, kuş ve tilki figürleri görülür. Köşebent içeriye doğru yuvarlak kıvrımlıdır. Köşebent yüzeyinde hatayi, penç, gonca, yaprak motifleri ile, tavşan ve ceylan figürü tasvir edilmiştir. Üst kap içi merkezi dilimli oval şemsedir. Şemse yüzeyinde geyik, sülün, balık figürleri kullanılmış ayrıca şemse yüzeyinde at, geyik, tavşan, kurt, aslan, koç başı figürleri de görülmektedir. Salbek palmet formundadır. Salbek yüzeyinde balık figürü, koç ve aslan başı figürleri yer alır. Alt kap içi bordürü de hatayi, penç, gonca ve yaprak motifleri ile süslenmiştir. Köşebent klasik tarza yakın ortadan içeriye doğru palmet şeklinde çekilmiş, rumi motif ile tezyin edilmiştir. Şemse oval ve dilimli, salbek palmet formundadır. Şemse ve salbek rumi motif ile bezenmiştir. İç kap miklep bordüründe hatayi, penç, gonca, yapraktan oluşan bitkisel motifler ve maymun figürü uygulanmıştır. Miklep yüzeyinde aslan, tavşan, geyik, grifon figürlerinin mücadele sahneleri, kuş figürünün hareketli hali tasvir edilmiştir. İç kap sertab bölümünde bitkisel motifler ve rumi, kurt, simurg figürleri yer alır.

A.3059 envanter numarada kayıtlı "Sitte-i Attar" ın cildi M.1438 yılında Abdülmelik (D.?-Ö.?) tarafından istinsah edilmiştir. "Sitte-i Attar" ın cilt kabında kullanılan bezeme, yapım teknikleri incelendiğinde, kitabın yazım tarihiyle aynı zamanda yapıldığını söylemek mümkündür. "Sitte-i Attar" isimli eserin cilt kabı ile benzerlik gösteren, Konya Mevlâna Müzesi Müzelik Yazma Eserler Kütüphanesi'nde 2857 envanter numarada bulunan "Mesnevi" isimli eser 1471 tarihinde ketebe kaydına göre Kâtip Hasan ibn

Muhammed tarafından istinsah edilmiştir (Kara, 2015: 59). Tam zeminli, soğuk cildin üst dış kabında, hayvan mücadelesinin de yer aldığı son derece hareketli farklı figürlerin tasviri ile oluşturulmuş orman manzarası yer alır. Üst-alt iç kap müşebbek şemse olan cilt rumi motifi ile bezenmiştir (Kara, 2018: 184). "Mesnevi"nin üst kabı ve üst-alt kap içi benzer özellikler gösterirken, eserin yapım tekniği de "Sitte-i Attar" ile aynıdır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan 1440-1443 tarihli "Nizami Hamsesi" kap bezemesi orman içinde insan ve hayvan figürleri ile benzer özelliktedir (Özbek, 2005: 268). Topkapı Sarayı Kütüphanesi E.H. 1637 envanter numarada kayıtlı "Divan" isimli eser Şir Ali tarafından 1452 tarihinde istinsah edilmiştir. Herat'ta hazırlanan eserin miklepli cildi üst ve alt dış kap salbekli şemse yüzey tasvirlerinde oldukça hareketli ayı, geyik, maymun, tilki, aslan figürleri ve gökyüzünde uçan kuşlar yer alır. Dış kap yüzeyinde miklep içinde ağaçlar arasında koşan geyik, tavşan; tilki ve tavşanlara saldıran geyik figürü hayvan mücadele sahnesi olarak görülür. Kitabın iç kapları ise müşebbek tekniğinde bitkiler arasında hareketli maymun, uçan kaz ve ejder figürleriyle oluşturulmuştur (TSMK, Emanet Hazinesi Kitaplığı). "Divan" adlı eserin bezemeleri ile "Sitte-i Attar"ın bezemeleri benzer özellikler gösterirken, yapım teknikleri de aynıdır.

"Sitte-i Attar" isimli eserin cilt tezyinatının incelendiği bu çalışmada çeşitli tespitlere ulaşılmıştır. "Sitte-i Attar"ın cildi 15. yüzyıl dönem özellikleri göstermekle birlikte, cildin iç ve dış kapları kahverengi deri ile kaplanmıştır. Selçuklu ciltlerinde olduğu gibi dış kaplar tam zeminli soğuk cilttir. Ciltte zencirekler S sarmal şeklindedir. Bordürler alt dış kapta iki sıra, diğer bölümlerde bir sıradır. Üst dış/iç kap ve dış/iç miklep, iç kap sertab Herat üslubu etkisiyle hayvan figürlüdür. Alt dış kap ise rumi ve hayvan figürlü olarak tezyin edilmiştir. Dış kap sertab bölümünde yazının yer alması da oldukça dikkat çekicidir. İç kap müşebbek tekniğinde yapılmıştır. Üst/alt iç kap köşebent, klasik tarza yakın olmakla birlikte alt iç kap şemsesi rumi motifi ile bezenmiştir. Cilt sanatında önemli bir tasarım ögesi olan hayvan figürüne, doğada rastladığımız hayvanlar dışında mitolojik hayvanlar şeklinde de rastlanmaktadır. Bitkisel motiflerin doğal ortam oluşturduğu zeminde figürler, canlı, hareketli ve son derece gerçekçi tasvir edilmişlerdir. "Sitte-i Attar" isimli eser; malzeme, renk, teknik ve bezeme özellikleri bakımından incelenmiş, kütüphanelerdeki diğer örneklerle de karşılaştırılmıştır. "Sitte-i Attar" isimli eser 15. yüzyıl tezyinat ve üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Yapılan bu çalışma ile taşınabilir bir kültür varlığı olan "Sitte-i Attar" isimli eserin kabında bulunan ve literatürde az karşılaştığımız figürlü tezyinatın tanıtılması ve bu sayede alan literatürüne katkı sağlamak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açıkgözoğlu, S.-Yurdakul E. (2022). III. Ahmed kütüphanesi'nde kâğıt oyma tezyinatlı Fener, *Millî Saraylar,* 2, 64-79.

Arıtan, A.S. (2008). *Türk kitap medeniyeti*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Aslanapa, O. (1995). Orta Asya'da cild sanatı. *Erdem*, 20, 505-517.

Aslanapa, O. (2004). *Osmanlı devri mimarisi.* İstanbul: İnkılap.

Binark, İ. (1981). Topkapı sarayı müzesi kütüphanesi ve kütüphane koleksiyonları ile İstanbul kütüphaneleri hakkında yerli yabancı kaynaklar bibliyografyası, *Vakıflar Dergisi*, 13, 714-743.

Çoruhlu, Y. (2013*). Erken devir Türk sanatı İç Asya'da Türk sanatının doğuşu ve gelişimi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erünsal, İ.E. (2020). *Osmanlılarda kütüphaneler ve kütüphanecilik*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Eyice, S. (1989). Ahmed III. kütüphanesi. *İslâm Ansiklopedisi,* C. 2, 40-41, İstanbul: TDV Yayınları.

Kara, H. (2015). *Konya Mevlâna müzesi müzelik eserler bölümünde bulunan Osmanlı dönemi ciltler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kara, H. (2018). Konya Mevlâna müzesi'nde bulunan figürlü ciltler. *Tarihin Peşinde*, 20, 177-210.

Kuban, D. (2017). *Çağlar boyunca Türkiye sanatının anahatları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mahir, F.B. (2005). Minyatür. *İslam Ansiklopedisi*, C. 30, 118-123, İstanbul: TDV Yayınları.

Mülayim, S. (2015). *Türk sanatında ikonografik dönüşümler değişimin tanıkları.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Özbek, Y. (2005). *Kayseri Raşit Efendi kütüphanesindeki kitap kapakları*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayını.

Özen, M. E. (2017). *Türk cilt sanatı*. Ankara: İşaret Yayınları.

Özkeçeci İ. - Özkeçeci Ş.B. (2014). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Yazı Gen Yayıncılık.

Türkmen, E. (2020). *Topkapı sarayı müzesi hazine koleksiyonundaki Süleymanname eserinin cildi ve yeni uygulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uluç, L. (2010). On altıncı yüzyılda Osmanlı-Safevi kültürel ilişkileri çerçevesinde nakkaşhanenin önemi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 54, 23-60.

Arşiv Kaynakları

Arşiv-1: TSMK, III. Ahmed Kitablığı, Ebu Hamid Muhammed b. İbrahim Feridüddin Attar, *Sitte-i Attar, Hazine*, 1438.

Arşiv-2: TSMK, Emanet Hazinesi Kitaplığı, Şir Ali, *Divan*, Hazine, 1452.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Topkapı sarayı. https://www.millisaraylar.gov.tr. (Erişim: 11.02.2025)

Extended Summary

Topkapi Palace is a large building complex that grew continuously from the 15th century to the first half of the 19th century, encompassing the styles of the ages. Topkapı Palace, which was converted into a museum on April 3, 1924 after the establishment of the Republic of Turkey, is the first museum of the Republic period.

After Topkapi Palace was converted into a museum, fourteen different libraries were established. These are Library of Ahmed III, Treasury Library, Safety Deposit Treasury Library, Hırka-i Saadet Library, Medina Library, Revan Library, Baghdad Library, Wards Library, Library of Mehmet Reşat-Tiryal Hanım, Non-Islamic Works Library, Rare Prints Library, New Manuscripts Library, Library of Halil Ethem Arda, Library of Isfendiyaroğulları.

Library of Ahmed III: A library was built in the third courtyard or Enderun square of Topkapi Palace, on the back facade of the Council Chamber. It is a monument in itself, made entirely of white marble and covered with a lead dome. The building, which has many architectural elements, is rich in marble, plaster reliefs, engravings and tile decorations. The library resembles a hollow space with thick pillars and cross vaults. Rectangular windows at the bottom and two rows of windows with pointed arches at the top provide a bright space and protect the books from moisture.

The most important document presenting the construction date and the owner of the library is the inscription. According to the inscription, it was built in H.1131/M.1719 in order to use the books accumulated in the treasury in Topkapi Palace during the reign of Ahmed III. In addition to the foundation document prepared by Ahmed III, a catalog was also prepared. Documents show the construction of the building, the days when the library was open and closed, who was to be the library's keeper, administrative arrangements, bookbinding, repair and maintenance of the books in the provisions of the foundation.

Although the 15th century leather bindings in the catalog of the Library of Ahmed III have been examined, the bookbinding ornamentation of the work titled “Sitte-i Attar” registered with the inventory number A.3059 constitutes the subject of the study.

This study aims to examine and introduce the bookbinding techniques employed in the work titled “Sitte-i Attar” in the catalogue of the Library of Ahmed III by using descriptive research method in terms of qualitative features such as materials used, colors palettes, fabrication methods, and decorative elements. The information and photographs of the manuscript discussed in this article were arranged with the permission of the National Palaces Administration and based on the data in the registered archive inventory.

Bookbindings are differentiated from each other according to their materials and ornamentation rather than their technical characteristics, and the resulting styles are often referred to by the name of the culture to which they belong. Instead of rumi, hatayi or geometric patterns, bookbindings with animal figures in their ornamentation are generally called Persian bookbindings. Bookbindings with animal figures are found on those produced in the Herat style. During the Timurid period (1370-1506), important art centers were opened in cities such as Herat, Tabriz, Isfahan and Shiraz, and although a new synthesis was created by Iranian masters, Herat was the biggest center and the main source. Timurid emirs and masters from Herat spread the Herat style to other provinces and centers.

Besides figures seen in nature such as lions, eagles, bulls, horses, wolves, deer, rams, mythological figures such as simurg, dragons and griffons are also found in manuscripts. The figures depicted alone, sometimes static, and sometimes moving and dynamic depictions of the figures lead to the emergence of curves and rounded lines in the patterns. The figures undergo some changes over time and appear in examples such as animal struggle scenes and hunting scenes.

This study, which examines the bookbinding ornamentation of the work titled “Sitte-i Attar”, has reached various findings. The bookbinding of the “Sitte-i Attar” shows 15th century period characteristics, and the inner and outer cover boards of the bookbinding are covered with brown leather. As in Seljuk bookbindings, the outer board are full-ground cold press bookbinding. The zigzags in the bookbinding are in the form of an S-shaped spiral. The borders are two rows on the lower outer cover and one row in the other sections. The upper

outer/inner cover and outer/inner miklep and the inner cover sertab are decorated with animal figures in the Herat style. The lower outer cover is decorated with rumi and animal figures. The inscription in the sertab section of the outer cover is also quite remarkable. The inner cover is made in the müşebbek technique. The upper/lower inner cover gusset is close to the classical style, while the lower inner cover shams is decorated with a rumi motif. The animal figure, which is an important design element in the art of bookbinding, is found in the form of mythological animals as well as the animals we encounter in nature. On the ground where vegetal motifs create a natural environment, the figures are depicted vividly, animated and extremely realistic. The work titled "Sitte-i Attar" was examined in terms of material, color, technique and ornamentation, and compared with other examples in libraries. The work titled "Sitte-i Attar" reflects the 15th century ornamentation and style characteristics. The aim of this study is to present the figural ornamentation found on the cover of the "Sitte-i Attar", a movable cultural property, which is rarely found in the literature, and thus to contribute to the literature in this 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/*Permissions and Ethics Committee Certificate*: Görsel Kullanım İzin Belgesi T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Müzecilik ve Tanıtım Dairesi Başkanlığı'ndan alınmıştır. Sayı:E-61534870-430.01.02- 0000157605 Tarih:23.12.2024/ Visual Use Permit Certificate Issued by the Presidency of the Republic of Turkey, Directorate General of National Palaces, Directorate of Museums and Promotion. Number: E-61534870-430.01.02-0000157605 Date: 12/23/2024

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. */ The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1601871
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1788-1809.

Araştırma Makalesi
Research Article

THREE DIMENSIONALITY ON TEXTILE SURFACES WITH THE SHIBORI TECHNIQUE

◆

SHİBORİ TEKNİĞİ İLE TEKSTİL YÜZEYLERİNDE ÜÇ BOYUTLULUK

Dilber YILDIZ*

ABSTRACT: Providing aesthetic and functional diversity through surface manipulations in textile design is becoming increasingly important. Three-dimensional effects can be achieved using on textile surfaces using the Shibori technique, a traditional Japanese folding, puckering, and binding method. The primary aim of this study was to obtain three-dimensional and richly textured surfaces by using different variations of the Shibori technique on cotton fabric surfaces. Thus, it is an experimental study that both contributes to the integration of traditional handicrafts into contemporary textile design and explores innovative surface design possibilities. In the applications, the combination of Shibori, originating from East Asia, and traditional motifs specific to Anatolia have created new and original designs. The intervention of Shibori techniques into the fabric's structural form has enabled the colors to gain depth and the surface to take on a dynamic and lively appearance. The study sought answers to the questions of whether the Shibori technique is an effective method for creating three-dimensional visual and tactile effects on textile surfaces and to what extent the Shibori technique is effective in creating a three-dimensional aesthetic and cultural expression on textile surfaces when synthesized with traditional Anatolian motifs. As a result, six three-dimensional textile surfaces that carry both aesthetic and cultural value have been created by combining traditional techniques with contemporary design understanding.

Keywords: Shibori, Japan, Three-Dimensionality, Pattern, Fabric Surface

ÖZ: *Tekstil tasarımında yüzey manipülasyonları ile estetik ve işlevsel çeşitlilik sağlamak giderek önem kazanmaktadır. Geleneksel Japon katlama, büzme ve bağlama yöntemi olan Shibori tekniğini kullanarak tekstil yüzeylerinde üç boyutlu efektler elde edilmektedir. Bu çalışmada, pamuklu kumaş yüzeylerinde Shibori tekniğinin farklı varyasyonları kullanılarak üç boyutlu ve zengin dokulu yüzeyler elde etmek amaçlanmıştır. Böylelikle hem geleneksel el sanatlarının çağdaş tekstil tasarımına entegrasyonuna katkı sağlamayı hem de yenilikçi yüzey tasarımı olanaklarını araştıran deneysel bir çalışmadır. Yapılan uygulamalarda, Doğu Asya kökenli Shibori ile Anadolu'ya özgü geleneksel motiflerin birleşimi, yeni ve özgün tasarımlar ortaya koymuştur. Shibori tekniklerinin kumaşın yapısal formuna müdahalesi, renklerin derinlik kazanmasını ve yüzeyin hareketli, dinamik bir görünüme bürünmesini sağlamıştır.* Shibori tekniği, tekstil yüzeylerinde üç boyutlu görsel ve dokunsal etkiler oluşturmak için etkili bir yöntem midir ve *Shibori tekniği, geleneksel Anadolu motifleriyle sentezlendiğinde tekstil yüzeylerinde üç boyutlu bir estetik ve kültürel ifade yaratmada ne derece etkili olmaktadır sorularına yanıt aramıştır. Sonuç olarak, geleneksel tekniklerin çağdaş tasarım anlayışıyla*

* Doç.- Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tekstil GiyimAyakkabı ve Deri Bölümü/Tekirdağ-dyildiz@nku.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2211-061X)

This article was checked by Turnitin.

buluşturularak hem estetik hem de kültürel değer taşıyan üç boyutlu altı adet tekstil yüzeyi oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Shibori, Japonya, Üç Boyutluluk, Desen, Kumaş Yüzeyi*

Introduction

Coloring and patterning of fabrics, dyeing different fabrics, and have personal embellishment been going on since ancient times. Humanity has always been in an effort to improve and beautify its life. Shibori, a tradition that has existed for centuries, is also practiced in Western countries, particularly in Japan. Used as a method of dyeing and patterning fabric, shibori art is crucial in the textile industry.

The term Shibori originates from Japanese, meaning turning, squeezing and pressing. It is a dyeing process that aims to create different patterns by binding the fabric before dyeing, reducing the penetration of dye into the bound areas. Shibori is a dyeing method that adds dimension to the fabric. It is done in Japan, India, China, South America and some parts of the Asian continent (Fıçıcıoğlu, 2015: 185).

Shibori gives a three-dimensional appearance as well as coloring the fabric surface (Halaçeli, 2011: 32). The important feature of shibori is that the edges of the pattern are blurry and soft. This differs from the sharp-edged appearances obtained with stencils or wax in batik. The pattern is formed in an undyed space. The pattern is not controlled, the color spreads on its own. The patterns are created freely and beautifully (Cousın, 2014: 1).

Shibori is also known as batik dyeing in Turkey. This traditional art, which has a long history, has been the starting point of batik dyeing fashion since the 60s. The techniques used in Shibori applications such as bending, squeezing, binding, sewing, folding, wrapping. Do not allow the dye to penetrate, creating different and unique patterns and giving the fabric a three-dimensional form.

The successful results of these techniques are also related to the quality of the dye used and the use of cellulose fiber fabrics such as silk, cotton, wool, and linen. Today, Shibori fabrics are used to make clothes, curtains, shawls, pillows, and home decoration products. Shibori is also artistic with its labor-intensive production and unique feature of being a one-of-a-kind."

At its core, Shibori is a technique that; shibori has the potential to create shaped and dyed designs. It is the result of the pressure created by the thread that tightens the shape by dipping the fabric into the dye. The fabric reacts to the pressure and the pressure created on the fabric is a product of the memory of the shape (Wada, 2002: 9).

Purpose of the Research

This study investigates the potential of Shibori, a traditional Japanese dyeing technique, to generate three-dimensional effects on textile surfaces.

This article aims to adapt traditional applications of the Shibori technique to modern textile design, achieving aesthetically and functionally enriched results on fabric surfaces. When combined with Anatolian motifs, the aim is to create three-dimensional surface effects on fabric surfaces.

In this context, the research question is: To examine to what extent the Shibori technique is effective in creating three-dimensional effects on textile surfaces.

The hypothesis is that when the shibori technique is applied by folding, bending, and squeezing the fabric, it creates visual and tactile depth in textiles, especially on cotton fabrics, by applying different colors and creating distinct three-dimensional surface textures.

Materials and Methods

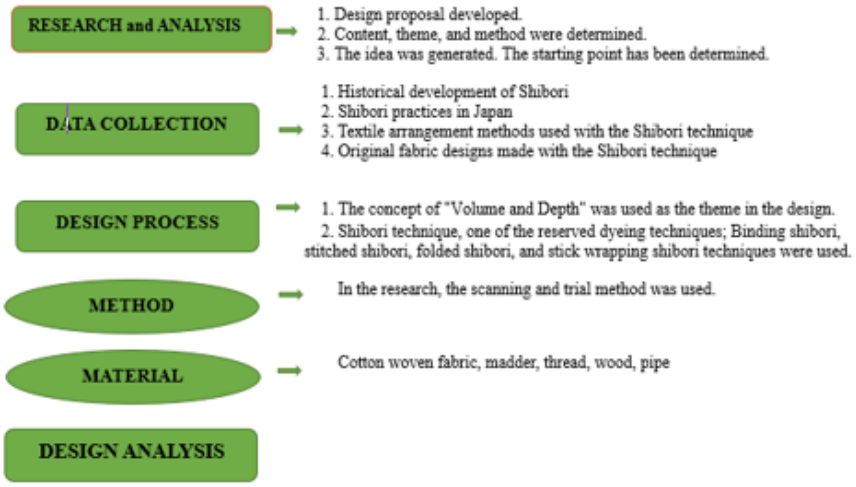
This study employed the traditional Shibori technique as the primary method. Patterns were created on cotton fabric surfaces using processes such as bending, stitching, folding, and compressing. These resist patterns were then developed through immersion dyeing.

100% cotton white fabric was used in Shibori applications. Fabric was washed, purified, and dried with natural olive oil soap and white vinegar. The fabric was shaped with various methods and then dipped in dye (5-10 min) to create unique patterns. Dyeing time, temperature, and environmental conditions are explained in detail in the application stages. The success of Shibori depends on the fabric used, the type of dye, the binding technique, and the dyeing process.

This research is an experimental study. Information supporting the research was obtained by scanning the literature on the subject. Shibori can be made in many colors as well as in a single color. The traditional dye used is indigo. In this study, fabrics were dyed using natural plant-based dyes in many colors. In this study, fabrics were dyed using colored root powder dyes. This technique was used to increase the aesthetic value of the fabric and to develop innovative approaches in design.

The effects of the different shibori techniques used on each fabric were observed. Color transitions and shape differences were observed in the experimental studies. Three-dimensionality was evaluated visually on fabric surfaces. Different patterns were formed on the fabric surface and a three-dimensional appearance was obtained.

Design Methodology



1. Format Features: In addition to coloring the fabric by compression and root dyeing, the fabric surface is also provided with a three-dimensional appearance.

2. Figure Features: Shapes emerged with the binding, stitching, folding, and wrapping techniques applied on the ground, and affected the visual perception in terms of the shape-ground relationship. As a result of the applied shibori techniques, shaped and amorphous (shapeless), smooth spots were formed. Large and small spots have set an example for conservation with the relationship between big and small. The surface is shaped, and volume and depth are added. Superficial coloring and patterning are created.

RESULT EVALUATION

1. The application was evaluated for an effective result.

2. Using the experimental method, nine textile surfaces were created with the Shibori technique. The pattern, color, and texture that are dominant on the face of the fabric, with aesthetic features that contribute to volumetric formation, have been added to the fabric surface. By highlighting natural textures, original results have been achieved in fabric design and artistic creativity has been developed with the innovations brought by textile materials.

Historical Development of Shibori

The history of Shibori in Japan dates back to thefrom the 6th to the 8th century. It is estimated that it was believed to have been influenced by Chinese textile practices. Remains made with the shibori technique were found in wooden architecture of the Todaiji Temple. The oldest examples made with the resist dyeing technique, inherited from the former emperor Shomo, are still preserved today. Although the history of Shibori started in Japan, it is not an art that belongs only to the Japanese. It is practiced in China, India, Indonesia, the Americas, Malaysia, Korea, Europe, and Africa (Gunner, 2007: 11)

"Toshiko Itō" states in her work "Tsujigahana", which means the flower of Japanese textiles, that the use of the reserve dyeing technique dates back to the Prehistoric period. It is estimated that the Japanese have known the technique of binding certain parts of fabrics to prevent dye penetration since those times. This idea is supported by Alfred Bühler, a Swiss anthropologist who has conducted an in-depth study on reserve dyeing. Bühler thinks that this technique is based on the early technological development of man, has a natural origin that this technique has found the

opportunity to develop in much more detail in places where it is suitable for development. Later, more advanced methods were developed through trade and other relationships between people (Kırmızı, 2005: 4).

Wada states that the tie-dye reserve technique is 'Yuhata' in Japanese. He states that textiles produced with the tie-dye method date back to the 3rd century AD, but that the widespread use of these textiles dates back to the 6th century AD. Especially during the Heian Period (794–1185) clothes produced with the shibori technique were worn by upper-class women. It was widely used by soldiers and middle-class people from the 10th century onwards, and especially silk shibori was was taxed as a luxury item by the empire, and is recorded in historical records. Shibori has undergone cultural and aesthetic changes throughout the historical period. It is stated that textiles produced with the shibori technique were widely used in religious ceremonies in Buddhist temples between the 15th and 18th centuries. Textiles for religious purposes were made using many different techniques. Embroidery and stencil application techniques, reserved techniques, and painting with brush techniques were used (Wada, 2002: 37).

The development of Shibori art in Japan dates back to the 6th century. Although Shibori originated in China, it developed within Japanese culture. The fabrics, which were dyed using three different techniques, are works left by Emperor Shömu. They were made with the "roketsu", "kōketsu", "kyōketsu". techniques. The word "kechi" means "reserve" in Chinese. For this reason, it is possible that the Shibori technique actually emerged in China. The techniques used in Japan and China are roketsu (wax reserve dyeing), köketsu (binding), and kyöketsu (compression) (Yoshiko et al., 1983: 15). By the mid-1000s, when some of the warehouses of the Todai-ji temple suffered from deteriorationfeature, pieces of Buddhist rituals thought to have been used in the opening ceremony, where Emperor Shömu stated that it existed to serve the Buddha, were moved to the undamaged southern façade of the Shōsōin building (Yoshiko et al., 1983: 136).

Dyeing, which is the process of coloring the textile materials, is thought to be as old as the history of weaving. Learning the methods of spinning yarn, the beginning of the act of weaving, and the use of color pigments obtained from nature coincide at the same time. Archaeological textiles show that in the first weaving samples, the yarns were undyed, and later woven fabrics or yarns were dyed with natural dyes. It is known that societies used reserve dyeing techniques in the adventure of dyeing textile surfaces (Ercivan, 2016: 88). With the increase in trade between China and Japan, cultural exchange developed with Japan's acceptance of Buddhism in the 7th and 8th centuries. China has become one of the culturally richest countries in the Far East, and Shibori is of Japanese origin, but developed under Chinese influence. Japanese missionaries sent to China examined the developments in many fields there and transferred some of them to their own country. This situation has increased the interaction between countries (Alptekin, 2020: 6).

Shibori Applications

Shibori application methods are categorized into five main groups, as listed below: stitched shibori, folded shibori, tied shibori, pole-wrapped shibori and mixed shibori.

In this study, four main Shibori techniques were applied: Stitching Shibori, Folding Shibori, Binding Shibori, and Pole-Wrapping Shibori. Each technique is characterized by distinct surface effects and dye-resist methods

Table 1. We can list 5 main groups of Shibori application methods.

1.Stitching Shibori	2.Folding Shibori	3.Binding Shibori	4.Pole Wrapping Shibori	5.Mixed Shibori Techniques
Ori-nui	Itajime (folding and molding)	Kanoko Shibori	Arashi Shibori	
Mokume nui	Cloth pleated and bound	Kumo Shibori		
Karamatsu	Cloth pleated and stitching	Miura Shibori		
Tsujıgahana				

(Dilber Yildiz, 2025)

Stitching Shibori

This technique involves folding or freehand basting of the fabric to form patterns before dyeing. The stitches act as resist zones where dye penetration is limited. Subtypes include:

-Ori-nui: Simple running stitches along a folded edge.

-Mokume-nui: Parallel rows of running stitches that resemble wood grain.

-Karamatsu: Circular motifs resembling pine rings.

-Tsujigahana: A historical technique combining resist dyeing with hand painting and embroidery.

Folding Shibori

The fabric is accordion-folded into geometric shapes (squares, triangles, rectangles), placed between wooden blocks or sticks, and tightly bound with rope. This produces symmetrical, blurred-edge patterns after dyeing.

Sub-techniques:

-Itajime: Folding and pressing with clamps or boards.

-Pleated and Bound: Folded fabric is bound with string or rubber bands.

-Pleated and Stitched: Folded fabric is stitched before dyeing.

Binding Shibori

This technique involves tightly binding small sections of the fabric by hand to form resist areas. After dyeing, these bindings are removed to reveal circular or linear patterns. Variants include:

-Kanoko Shibori: Similar to the Western “tie-dye” look.

-Kumo Shibori: Spiderweb-like pleats and bindings.

-Miura Shibori: Looping and hooking with a needle instead of knots.

Pole Wrapping Shibori (Arashi)

The fabric is diagonally wrapped around a cylindrical object (usually a PVC or wooden pipe), then compressed and dyed. This produces diagonal linear patterns resembling rain, hence the name *Arashi* ("storm").

Mixed Shibori Techniques

In some applications, two or more Shibori techniques were combined to achieve more complex and multi-layered patterns

Application Findings

As part of the surface preparation, 100% cotton white fabric was pre-washed using grated olive oil soap (half a bar per 2 meters of fabric) and 1 cup of white vinegar at 60°C to remove chemicals and soften the fibers. In the Folding Shibori applications, fabrics were folded in different styles—accordion, triangular, and rectangular—then tied and dyed. By compressing specific areas, geometric patterns such as squares and triangles were obtained. These applications produced rich, layered surfaces with distinct three-dimensionality.

Folding Shibori

In the folded shibori technique, the fabric is folded in different ways and the dyeing process is done. The fabric is tied lengthwise, thin, and thick. The fabric is also folded in an accordion style and geometric shapes are obtained. The fabric is folded, tied, compressed in some parts, and dyed, thus giving the desired pattern to the fabric. It is a technique that produces geometric shapes such as triangles and squares by folding the fabric lengthwise in an accordion style. The Folded Shibori technique was used in the applications made in the article.

Figure 1. (Dilber Yildiz, Fabric Folding Work, 2023)

Stitching Shibori

In the Shibori stitching technique, a pattern is drawn onto the fabric. The stitches are basted along the drawn lines. The stitches are made in straight, curved, and zigzag patterns. After the sewing process, the beginning and end are tightly tied. The threads are pulled and tightened and the dyeing is applied. The fabric is rinsed, after it dries, the threads are removed, the pattern is revealed, and rinsed in vinegar water to fix the dye and soften the texture. Creating a dynamic surface with raised, textured patterns.

Figure 2. (Dilber Yildiz, Fabric Sewing Work, 2023)

Pipe Wrapping Technique in Shibori

In the wrapping technique, as implied by its name, the fabric is wrapped around the pipe. It is tightly wrapped and tied with ropes to prevent it from opening. The fabric is gathered in the middle of the tube and shrunk. During the dyeing process, the fabric can be dipped in and out of dye as it is, or it may be preferred to dye only certain areas of the fabric. After the dyeing process is completed, the fabric is kept on the stick until it dries. After it dries, it is removed from the stick by cutting the threads, creating a pattern on the fabric. The wrapping technique produces a striped pattern reminiscent of stormy rain. The Pipe Wrapping techniques were used in the applications in the article.

Figure 3. (Dilber Yildiz, Fabric Wrapping on Pipe, 2023)

Binding Shibori

The binding technique has been applied in the art of shibori for centuries. The areas where patterns are expected must be well determined and wrapped. It is formed by pulling and wrapping the pattern on the fabric

from certain points. The materials used to create the pattern, such as stones, beans, chickpeas, marbles, screws, soda caps, affect the size and shape of the pattern to be made. These materials compress certain parts of the fabric and thus ensure that the compressed areas do not absorb dye during the dyeing process and reveal the pattern. As the locations and shapes of the knots and bindings we tie on the fabric change, different patterns will emerge. Strings are used to tie fabric. The tying technique produces a spider-like looped pattern. The pattern is generally circular, reticulated, and radiates from a center. The "spider" metaphor comes from its appearance of branching outward from the center. It is a technique that involves wrapping fabric around objects and tying them to create small rings.

Figure 4. Dilber Yildiz, Fabric Binding Work, 2023

Shibori Dyeing Processes

Fabric dyes are prepared in different colors. The selection of root powder dye is compatible with cotton fabrics in terms of both color saturation and absorbency. However, the fixing process of these dyes is critical in terms of color fastness. The dye, which penetrates the fabric during the dyeing process, adheres permanently to the fabric through the fixing process. Otherwise, the dye may bleed during the first wash. Colors will fade, and patterns will become indistinct. In this study, natural fixatives such as vinegar and salt were used.

The initial immersion time for dyeing was set between 5 to 10 minutes, allowing the fabric to absorb the dye adequately in unbound areas. Upon removal from the dye bath, the fabric was exposed to oxidation in open air for an additional 5 to 10 minutes, a critical step that contributes to the development of color intensity, especially when using natural dyes. Subsequent immersions in different color baths were conducted following this oxidation phase, depending on the desired multi-tonal surface effect. The dyeing process was carried out in warm water conditions at 30–40°C. To ensure optimal results, the process was performed in well-ventilated and shaded environments, avoiding direct sunlight which may cause uneven fading. It was also observed that high humidity levels in the environment prolonged drying time and could alter the final hue and saturation of the dyed fabric.

Figure 5. (Dilber Yildiz, Fabric Dyeing Work, 2023)

Drying Process of Shibori

Drying stages are important to prevent colors from mixing. In multiple dyeing processes, the color order should be from light to dark.

Figure 6. (Dilber Yildiz, Fabric Drying Study, 2023)

The Re-tying Process of Shibori

After the fabric is completely dried, the same dyeing procedures were repeated using new binding configurations to apply additional colors. This re-tying process enables the creation of multi-layered and complex patterns by preventing subsequent dye applications from reaching previously dyed or bound areas. Each re-binding introduces variation in form and color, contributing to the overall dimensional and aesthetic richness of the textile surface.

Figure 7. (Dilber Yildiz, Fabric Re-tying Work, 2023)

Shibori Disassembly Process

After the dyeing process, the fabric was thoroughly rinsed under running water to remove any excess dye and ensure color stabilization. Once the washing stage was completed, the fabric was air-dried. Following the drying process, all knots and bindings were carefully removed to reveal the patterned surface. To enhance the dimensional structure and ensure the durability of the dye on the fabric, a surface fixation technique was applied using heat and pressure through ironing. This process contributes to the visual clarity, texture retention, and long-term color fastness of the textile surface.

Figure 8. (Dilber Yildiz, Fabric Dismantling Work, 2023)

World-Famous Artists Using Shibori Technique

The historical origin of the Shibori technique is debated, with both Chinese and Japanese traditions claiming influence.

Shibori is widely featured in global art platforms. These works have also influenced textile and fashion designers, and shibori applications, a resist dyeing technique, have also found their way onto fabric surfaces. Japanese designers such as Issey Miyake and Reiko Sudo have created a three-dimensional appearance on fabric surfaces (Halaçeli, 2011: 33).

It lost its importance after Japan, which had a bad time during the Second World War, gave up some of its traditions and began to emulate the traditions of the Western world. Shibori, which started to receive the value it deserved again in the third quarter of the 1900s, was accepted as an important craft. Shibori, which is used by famous fashion designers around the world with different methods on different fabrics, continues to exist in workshops in many countries today (Gunner, 2007: 15-16). Some artists practice shibori, a fabric dyeing technique used in countries such as Africa, Nigeria, India, Indonesia, Yemen, Uzbekistan, and Russia, as well as in some parts of Europe, in different countries of the world. Artists of Japanese and Chinese origin; Kanezo Suziki, Karren Brito, Mascha Mioni, Sandy Wagner, Barbara Shapiro, Katy Dolk, , Mie Iwatsubo (Alptekin, 2020: 24). Shibori is also practiced in Far Eastern countries, the United States, and Middle Eastern countries; There are artists and their works who apply the Shibori technique in wearable art products. India Flint, Norihisa Miura, Kensuke Ogura, Pam Scheinman, Itchiku Kubota, Michelle Jonas, Karren K.Brito and Barbara Schey.

Mie Iwatsubo (Japan), Mascha Mioni (Switzerland), PockeTee (USA), Jay Rich (USA), Angelina DeAntonis, Lesley Nishigawara Ana Lisa Hedstrom Marian Clayden, Héléne Soubeyran, Geneviéve Dion, Michelle Griffiths Elisa Joan McGee, Ligon Asha Sarabhai, Karen Urbanek (USA), Margaret Barnett, Judith content, Marie-Helene Guelton, Trine Mauritz-Eriksen, Jaon Morris, Michele Ratte Junco Sato Pollack, Inga Blix, Keiko Amenomori- Linda Lee Kerr Carter Smit Patricia Black (Australia), Karren K. Brito(USA), Barbara Shapiro, Katherine Westphal, Katy Dolk, Yoshiko Iwamato Wada, Mary Kellogg Rice, Jurgen Lehl'ichi Arai, Emily DuBois, Candiss Cole (USA), Michael Davis (USA), Genevieve Dion (Canada/USA), Carter Smith (USA),Barbara Rogers (Australia), Barbara Schey (Australia) (Yıldız 2017: 16).

With the return to the homeland movement in America in the 1960s, the rise of shibori craft emerged and a revival against folk arts began. Shibori, a reserved dyeing technique originating from the Far East, has also influenced the world of artistic textile design (Halaçeli, 2011: 33). Shibori, which started to attract international attention, became a craft in the early 1980s and its popularity was proven (Gunner, 2007: 15).

Adding Three Dimensions to the Fabric with the Shibori Technique

The Shibori technique enables the transformation of fabric from a flat, two-dimensional surface into a three-dimensional form through methods such as folding, pleating, and crumpling (Fıçıcıoğlu, 2015: 186). Through fabric manipulation and dyeing, Shibori techniques can yield three-dimensional pattern effects (Halaçeli, 2011: 32). These techniques, which add three dimensions to the fabric, are made with materials such as achieved through the use of small objects-such as stones, marbles, or buttons-which act as resist points during dyeing. The main purpose of Shibori techniques is to shape the fabric from a two-dimensional surface to a three-dimensional surface by folding, rotating, and bending it. Washing and purifying the material with olive oil soap and white vinegar affected the permanence and appearance of three-dimensionality on the fabric surface. As the number of colors applied increases, excessive layering of colors can visually obscure the perceived depth and spatial distinction. Within the scope of this study, in addition to three-dimensional textures, patterns were created on the fabric surface. Patterns and a three-dimensional surface were created with the compression and reserve dyeing technique.

Shibori, one of the dyeing arts that enriches the aesthetic values of fabric-type materials, is a surface-oriented coloring and patterning techniques. Textile artists develop this shaping process. Forming and dyeing the fabric in different shapes with various binding techniques, untying the ties of the fabric, and revealing unique patterns cause three-dimensional features to emerge in the fabric. Textile artists develop this shaping process and create original designs using personal methods to create voluminous textile works.

Original Fabric Designs Made with Shibori Technique

Design 1

Technical: Stitching Shibori

Size: 2 m

Colors used: Purple, yellow, green, blue “Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony.”

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. The traditional Anatolian motif "star" was drawn on the fabric. Stitching Shibori was applied directly onto the motif outlines. Basting is applied on the background. Following the stitching process, the fabric was dyed using natural root dyes. As a result of the basting process, star motifs, and formations are formed, producing star patterns that appeared in lighter shades than the surrounding compressed areas. The star motif, one of the rich cultural motifs of Anatolia, has been skillfully blended with modern Shibori techniques to create a unique three-dimensionality on textile surfaces. The resulting works bring together the fascinating texture of traditional Anatolian aesthetics and the unique touch of Shibori, thereby creating a dynamic textile surface characterized by tactile depth and visual movement.

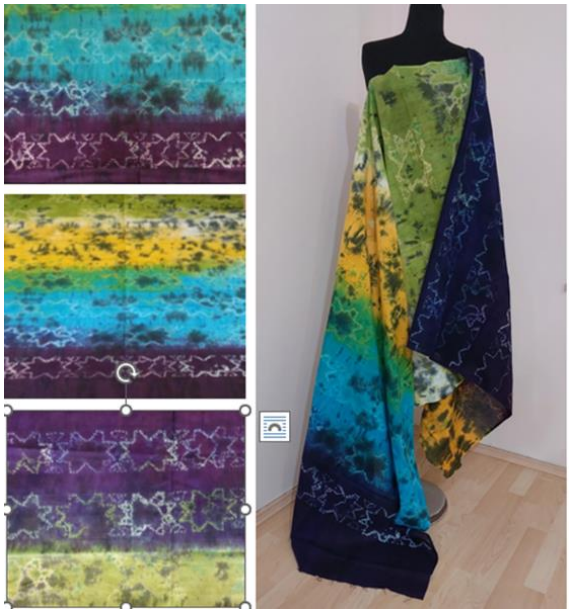


Figure 9. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Design 2

Technical: Stitching Shibori

Size: 2 m

Colors used: Purple, yellow, green "Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony."

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. The "six-dog-foot motif" used in traditional Tekirdağ Karacakılavuz twill weavings was drawn on the fabric. Stitched shibori was applied to the motifs. The motifs were basted and then pulled tight with cotton thread. Since the dye could not penetrate the knots, when the knots were dissolved, resulting in patterns formed by the contrast between dyed and resist-protected areas. There are light-colored patterns and stains compared to the ground. The application of Shibori techniques on three-dimensional surfaces by synthesizing the "abundance six-dog foot motif" from Anatolian motifs has enriched textile design both visually and symbolically. This creative approach brings a new perspective to textile design, while offers a novel visual and conceptual approach by bridging heritage with innovation.

Figure 10. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Design 3

Technical: Binding Shibori

Size: 2 m

Colors used: Purple, yellow, green "Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony."

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. One of the oldest known Shibori techniques the Shibori binding technique, was applied to the fabric. Chickpeas were tied very tightly around the points that would form the design on the fabric with white cotton thread and the fabric was dyed with madder. Since the dye could not penetrate the knots, resulting in patterns where the dye was resisted by tight bindings in the dyed and undyed areas. As a result of compressing certain areas of the fabric, the dye did not get into the compressed areas during the dyeing process, allowing the pattern to emerge. Offered not only a visual but also a tactile aesthetic different patterns emerged. Circular color fluctuations and natural textures were obtained on the fabric. Three-dimensional and richly textured visual effects were obtained using the Shibori binding technique. This method was blended with a modern approach, creating a sense of depth and movement on the surfaces of the fabrics. The motifs that emerged by combining the natural texture of the cotton fabric with the vibrant and permanent colors of the powder dyes offered not only a visual but also a tactile aesthetic.

Figure 11. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Design 4

Technical: Folding Shibori

Size: 2 m

Colors used: Purple, yellow, green, black "Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony."

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. Folding shibori technique was applied and the fabric was dyed with madder. The fabric was folded lengthwise in accordion style, triangularly folded with the help of an iron, and compressed and secured using cotton thread. The fabric is folded, tied, compressed in certain areas, and dyed, and the desired pattern is given to the fabric. Provided both aesthetic richness and a perceptual sense of dimensionality are formed compared to the ground. The lines of the design elements on the surface appear in different tones and thicknesses. Compared to the ground, dark patterns and linear stains were formed. The distribution of colors in the texture, different tone transitions, and the decrease in color intensity in places, brought the dynamism and organic structure of Shibori techniques to the fore. Not only an aesthetic richness was provided in the fabric, but also the surfaces gained a three-dimensional structure in terms of textural and perceptual aspects.

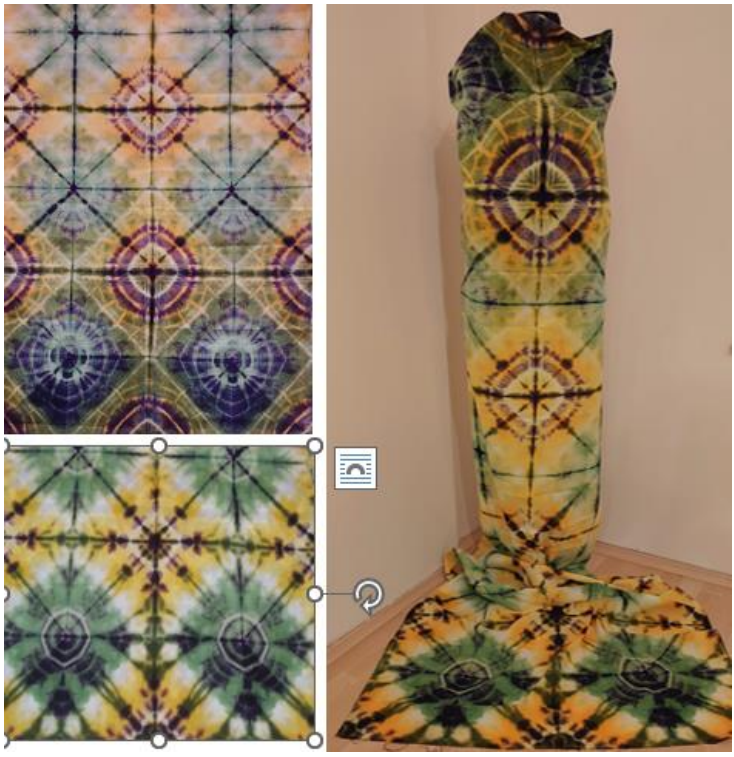


Figure 12. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Design 5

Technical: Folding Shibori

Size: 2 m

Colors used: Yellow, brown, green "Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony."

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. The folding technique was applied to the shibori fabric, and the fabric was dyed with madder. The fabric was folded in an accordion style lengthwise, shaped into squares through ironing and tied with cotton thread by compressing it. The fabric was folded and tied, certain areas were compressed and the dyeing process was done, and resulting in structured, geometric surface designs. Dark and smooth linear patterns were formed according to the background. On the surface, the design elements of the line have emerged in different tones and thicknesses. Dark-colored patterns and linear spots have been formed according to the ground. With this method, three-dimensional effects were achieved on fabric surfaces, both texturally and visually, beyond traditional two-dimensional prints. The intervention of the Shibori technique into the structural form of the fabric allowed the colors to gain depth and the surface to take on a dynamic and lively appearance. In addition, the controlled use of powder paint created richness in color densities and transitions.

Figure 13. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Design 6

Technical: Stitching Shibori

Size: 2 m

Colors used: Purple, yellow, green "Both cold and warm tones were employed to enrich the color harmony."

The raw fabric was washed with olive oil soap and white vinegar. The "ram's horn motif" used in traditional Tekirdağ Karacakılavuz twill weavings was drawn on the fabric. Basted shibori was applied to the motifs. The patterns were stitched and tightened with cotton thread and the fabric was dyed using root dye. Since the dye could not penetrate the knots, when the knots were untied, a "pattern" was obtained in the dyed and undyed areas. Curved and zigzag forms emerged on the surface of the fabric. The geometric, stylized, or symbolic structure of the ram's horn motif from Anatolian motifs; created a striking contrast with the organic, fluid spotted forms of shibori. The integration of Shibori technique with these motifs and the fact that the motif appeared in its blurred and abstracted form also added a separate layer.

Figure 14. (Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2023, Shibori Work, 2m/Tekirdag)

Table 2 Fabric Structure, Material, Color Transition, and Three-Dimensionality Relationship

	Fabric Knitting and Type	Shibori Technique	Color Transitivity	Fabric Image	Color Effects	Three Dimensionality Degree
1	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Stitching Patterned Shibori	Green Yellow Blue Purple		Middle	Middle
2	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Stitching Patterned Shibori	Purple Yellow Purple Yellow Green		Little	Little
3	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Binding Shibori	Yellow Purple Green		High	High
4	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Folding Shibori	Purple Yellow Green Black		High	High
5	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Stitching Patterned Shibori	Purple Yellow Green		High	High
6	Cotton Plain Marbleshahi 2m	Square Folding Shibori	Yellow Brown Green		High	High

(Dilber Yildiz, Fabric Design Work, 2024, Shibori Work)

Discussion and Conclusion

The Shibori technique is a unique method for capturing three-dimensionality and creating visual depth on textile surfaces. In this study, the Shibori technique, a traditional Japanese fabric dyeing method, is synthesized with motifs reflecting the rich cultural heritage of Anatolia and addressed with an innovative approach.

The experimental applications conducted in this study were evaluated through visual analysis based on formal, chromatic, and textural criteria. Experimental applications were made in the article using different techniques of Shibori, a traditional Japanese fabric dyeing method. These techniques created three-dimensional and organic patterns by preventing the dye from adhering to certain parts of the fabric. The combination of Shibori, a technique of Japanese origin, with motifs specific to Anatolian culture created a contemporary interpretation that blends both Eastern and Western textile heritage.

The use of color and transitions in the applications, the harmony of the colors used, whether they create contrast, and whether the color transitions are soft or sharp were evaluated. The variety of patterns, forms, and techniques, as the variety and distinguishability of the patterns formed as a

result of the shibori techniques used such as folding, bending, binding, and sewing were examined. Regular and symmetrical formations reinforce depth perception and rhythm, whereas irregular patterns evoke a more organic and natural sensibility, enhancing the tactile experience. The three-dimensional effect; whether surface movements such as bulges, indentations, and protrusions on the fabric create a three-dimensional feeling was evaluated.

The use of different colors added visual variety to the work. Different color transitions were achieved with powder paints. The fabric was partially dipped into the paint, each time a little deeper to create a tonal difference. Patterned transitions were obtained by exposing the folds and binding areas to the paint at different rates. Complementary colors such as blue-orange, red-green, contrasting tones provided a more striking and contrasting appearance. Strong contrasts were created due to the pattern structure of shibori. The white areas formed in areas where the fabric did not absorb the paint with techniques such as folding, bending, and knotting created a sharp contrast with the painted areas.

Cotton fabric preference has been one of the most suitable fabric types for Shibori because it has high dye absorbency and good shape retention. Color transitions were clear and distinct. It preserved its form in processes such as folding, shrinking, wrapping. Applications were carried out using various Shibori techniques (folding, bending, stitching, etc.) on cotton fabric. The use of powder paint in different colors and various Shibori applications on cotton fabric has produced rich results in both textural and aesthetic terms.

The regular patterns formed in Shibori applications are repetitive and symmetrical structures and create a sense of depth and a perception of movement or relief. The lines resulting from the way the fabric is folded reinforce the texture and increase the three-dimensional effect. Irregular patterns are generally improvised and random formations. The transitions and fluctuations in color intensity create a soft three-dimensional effect, evoking natural landscapes. By making the surface appear wavy, the fabric in the patterns appears to be curling or twisting. Since irregularity is seen as a structure belonging to nature, a warm and natural three-dimensional perception is created.

The bulges, indentations, and contractions in the fabrics created a visible and tangible textural movement on the surface. These tactile features caused it to gain a three-dimensional appearance. The bulges and depressions created shadows as the light hit the surface from different angles, which increased the perception of depth. The puckers and folds created an organic structure in the fabric, making the surface appear mobile and lively rather than fixed. The Shibori technique has become an effective method for creating three-dimensional visual and tactile effects on textile surfaces.

The blending of Anatolian symbolic patterns with a three-dimensional surface effect ensures that the designs carry not only an aesthetic but also a cultural narrative power. In this respect, the study has created a unique example where traditional techniques are reworked with contemporary interpretations and provide added value to textile art. The reinterpretation of Anatolian motifs in design processes ensures that local cultural values are kept alive in a current and universal language. In addition, this study has also contributed to cultural sustainability. The combination of Shibori and Anatolian motifs has served to revive and preserve traditional arts that have been forgotten. When the Shibori technique is synthesized with traditional Anatolian motifs, it has been effective in creating a three-dimensional aesthetic and cultural expression on textile surfaces.

Three-dimensional textile surfaces obtained with shibori techniques not only create color and texture on the fabric; they have also become a living art form that brings together the past and the future, tradition and innovation, and manual labor and technology. This method has created a sustainable and soulful aesthetic that is far from the artificiality of fashion by adding the warmth of the human touch to textile design. When evaluated from a technical and visual perspective, it can be said that the works remain both loyal to the traditional Shibori understanding and include contemporary interpretations. Beyond adding a new dimension to textile design, these findings also constitute an important example in terms of the meeting of cultural heritage with modern design techniques.

Based on the findings obtained throughout this study, the following conclusions can be drawn:

These findings open new horizons in terms of originality and functionality in textile design. Three-dimensional surface textures are not only an aesthetic innovation; they have also expanded the creativity area of designers by enriching the tactile and wearing experience of garments. Different technical combinations of Shibori have allowed for unique products, thus exhibiting an original stance against the monotony of mass production.

In the field of textile education, the practical application of shibori techniques allows students to establish a connection with traditional handicrafts and prepares the ground for developing experimental designs blended with modern textile technologies.

Shibori, as a technique with historical and cultural depth, is an important heritage that should be kept alive in the modern textile world. In this study, the blending of traditional techniques with contemporary design understanding served the sustainability of cultural identity. At the same time, the preservation of local handicrafts ensured the continuity of cultural diversity and richness. This experimental study shows how creative and original designs can be created when traditional techniques are combined

with modern materials. It has been an inspiring source for designers who want to create a sense of depth and movement in fabric surface design.

REFERENCES

Alptekin, S. (2020). *Shibori sanatı tekniğinin dijital baskı uygulamaları kapsamında giyilebilir sanat ürünü ile ifade edilmesi.* İstanbul: Beykent University Graduate School of Education Unpublished Master's Thesis.

Cousin, F. (2014). Chemis de couleurs. *Proceedings of the 9th International Shibori Symposium: Resist Dye on the Silk Road, Shibori, Clamp Resist, and Ikat.* (eds.: A. Luximon et al), 1–4, Hangzhou, China.

Ercivan, G. B. (2017). Rezerve boyalı tekstillerin gelenekten modern tekstil tasarımları ve uygulamalarına dönüşüm süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 17, 87–101.

Fıçıcıoğlu, A. (2015). *Tokat yazmacılığı ve shibori sentezi ile çağdaş uygulamalar.* İstanbul: Haliç University Institute of Social Sciences Unpublished Master's Thesis in Art.

Gunner J. (2007). *Shibori for textile artists*. New York: Kodansha America.

Halaçeli, H. (2011). Dokuma-sıkıştırma-rezerve boyama tekniği ile kumaş yüzeylerinde üç boyutluluk araştırmaları. *TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası*, 84, 32-37.

Kırmızı, G. M. (2005). *Giyilebilir sanat bağlamında gelenekselden güncele shibori tekniği uygulamaları.* İzmir: Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts Department of Textiles Unpublished Bachelor's Thesis.

Wada, Y., at al. (1983). *Shibori: The inventive art of Japanese shaped resist dyeing*. New York: Kodansha International.

Wada, Y. I. (2002). *Memory on cloth: Shibori now*. New York: Kodansha International Ltd.

Yıldız, E. (2016). *Tekstilde shibori ve stencil baskı tekniğinin sanatsal uygulamaları.* İstanbul: Istanbul Aydın University Institute of Social Sciences Published Master's Thesis.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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 tezden üretilmemiştir. Herhangi bir yerde sözlü bildiri olarak sunulmamıştır./ *The article has not been derived from a thesis. It has not been presented as an oral presentation anywhere.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1602253
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1810-1831.

Araştırma Makalesi
Research Article

FEMİNİZMDEN FEMVERTISING'E: GRAFİK TASARIM VE MÜZİK DİSİPLİNLERİ BAĞLAMINDA REKLAMLARDA FEMİNİST BELLEK OLGUSU

♦

FROM FEMINISM TO FEMVERTISING: THE PHENOMENON OF FEMINIST MEMORY IN ADVERTISING WITHIN THE CONTEXT OF GRAPHIC DESIGN AND MUSIC DISCIPLNES

Hülya DEMİR*-Fülya AÇIKSÖZ**

ÖZ: Feminizm, toplumsal cinsiyet eşitliğini hedefleyen köklü bir toplumsal hareket olarak, sanat, tasarım ve reklamcılık gibi yaratıcı alanlarda derin etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda kadın odaklı reklamcılık olarak tanımlanan femvertising, feminist değerlerin görsel ve işitsel stratejilerle topluma iletilmesini amaçlayan bir iletişim yaklaşımıdır. Bu çalışma, feminist hareketlerden feminist belleğin oluşumuna uzanan süreçte grafik tasarım ve müziğin kolektif hafıza üzerindeki etkisini incelemektedir. Feminist tarih boyunca görsel ve işitsel unsurların toplumsal cinsiyet algılarının dönüşümündeki rolü, estetik ve stratejik boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Bu amaçla, nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; doküman analizi tekniğiyle seçilen dört reklam kampanyası görsel ve işitsel bileşenleri bakımından incelenmiştir. Araştırmada, özellikle Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da ikinci dalga feminizmin etkisiyle ortaya çıkan ve 2000 sonrası dönemde üretilmiş olan dört reklam kampanyası örneği üzerinden feminist bellek temsilleri analiz edilmiştir. Grafik tasarımda kullanılan tipografi, renk ve kompozisyon gibi görsel öğeler ile müziğin ritim, söz, armonik yapı, enstrümantasyon ve atmosfer gibi işitsel bileşenleri, feminist ideolojilerin toplumsal bellekte görünürlük kazanmasında etkili birer araç olarak öne çıkmaktadır. Araştırma bulguları, femvertising kampanyalarının estetik bir ifade biçimi sunduğunu, toplumsal cinsiyet eşitliğini destekleyen politik söylemleri güçlendirdiğini ve kadınların temsiline dair pedagojik bir farkındalık yarattığını ortaya koymuştur. Diğer bir açıdan, feminist değerlerin reklam stratejileri aracılığıyla metalaştırılması ve incelenen kampanyalarda toplumsal cinsiyet rollerinin yüzeysel temsillerle yeniden üretilmesi, femvertising'e yönelik eleştirel yaklaşımları da gündeme getirmektedir. Bu çerçevede, grafik tasarım ve müziğin birlikte kullanımı, feminist belleğin hem duygusal hem de kültürel boyutlarda yeniden inşasını mümkün kılmakta; bu iki disiplinin kesişiminde gelişen anlatılar, gelecekte yapılacak disiplinler arası çalışmalara kuramsal bir zemin sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Femvertising, Grafik Tasarım, Müzik, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT: *Feminism, as a longstanding social movement aiming to achieve gender equality, has created profound impacts across creative fields such as art, design, and advertising. In this*

* Doç. Dr.-Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü/Samsun-hulya.demir@omu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9505-0347)
** Doç. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü/Samsun-faciksoz@omu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3063-7830)

This article was checked by Turnitin.

context, Femvertising refers to a communication approach that seeks to convey feminist values to the public through visual and auditory strategies. This study examines the influence of graphic design and music on collective memory within the historical trajectory from feminist movements to the formation of feminist memory. Throughout feminist history, visual and auditory elements have played a significant role in transforming gender perceptions and have been evaluated within both aesthetic and strategic dimensions. To this end, a qualitative research method was adopted, and four advertising campaigns were analyzed in terms of their visual and auditory components through document analysis. The selected examples focus on campaigns produced after 2000, shaped by second-wave feminism in Western Europe and North America. Visual components such as typography, color, and composition in graphic design, along with rhythm, lyrics, harmony, instrumentation and atmosphere in music, emerge as effective tools in enhancing the visibility of feminist ideologies within social memory. The findings reveal that femvertising campaigns not only offer aesthetic expressions but also reinforce political discourse supporting gender equality and generate pedagogical awareness regarding the representation of women. On the other hand, the commodification of feminist values through advertising strategies and the reproduction of gender roles via superficial representations in the analyzed campaigns invite critical perspectives on femvertising. In this framework, the combined use of graphic design and music enables the emotional and cultural reconstruction of feminist memory, and the narratives emerging at the intersection of these two disciplines provide a theoretical foundation for future interdisciplinary studies.

Keywords: *Feminism, Femvertising, Graphic Design, Music, Gender*

Giriş

Feminist bellek, kadınların tarihsel mücadelelerini, deneyimlerini ve kolektif dayanışmalarını toplumsal hafızada görünür kılmayı amaçlayan bir yapı olarak, kültürel, görsel ve işitsel araçlar aracılığıyla şekillenen dinamik bir kavramdır. Feminist bellek inşası, geçmişte kadınların hak mücadelelerini görünür kılmak için posterler, pankartlar ve broşürler gibi fiziksel araçlarla başlamış, toplumsal hafızayı dönüştüren güçlü simgeler oluşturmuştur. İkinci dalga feminizmle birlikte, görsel ve işitsel araçlar estetik ve ideolojik bir boyut kazanmış, özellikle müzik videoları ve grafik tasarımlar aracılığıyla kadın dayanışması ve özgürleşme mesajları yayılmıştır. Günümüzde ise dijital platformlar ve sosyal medya, feminist belleği küresel ölçekte paylaşılabilir ve hızla yayılabilir hale getirerek inşa sürecine yeni bir boyut katmıştır. Ancak bu eylemlerin toplumsal cinsiyet eşitliği vurgusunun samimiyetle mi, yoksa yalnızca ticari bir strateji olarak mı kullanıldığı sorusu hala tartışmaya açıktır.

Feminist bellek, estetik ve stratejik boyutlarının yanı sıra kapsayıcı ve etik bir çerçevede ele alınması gereken bir konudur. Feminizmin anlatısı farklı kimlik ve kültürleri temsil eden mesajların dahil edilmesini, ticari kaygılardan bağımsız bir toplumsal dönüşümün odak alınmasını ve samimi bir yaklaşımı gerektirmektedir. Bu temel gerekçelere dayanarak araştırmada grafik tasarım ve müziğin feminist belleğin inşasında nasıl bir stratejik ve estetik araç olarak kullanılabileceğini ele almak ve feminist hareketin görsel ve işitsel temsilinin toplumsal cinsiyet eşitliği üzerindeki etkilerini incelemek amaçlanmıştır.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, nitel içerik analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Mayring'in (2000) ve Schreier'in (2012) içerik analizine dair yaklaşımları doğrultusunda, feminist değerleri temsil eden reklam videoları ve müzikal/görsel ürünler tematik başlıklar altında incelenmiştir. Analiz sürecinde feminist bellekle ilişkili üç temel tema (güçlenme söylemi, beden politikası, dayanışma temsilleri) belirlenmiş, her bir örnek bu temalar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Görsel analiz tekniği ise destekleyici bir yöntem olarak kullanılmış, grafik tasarım unsurlarının estetik tercihleri yorumlanmıştır.

Reklamların çözümlemesinde içerik analizi, görsel analiz, müzikal analiz, karşılaştırmalı analiz ve eleştirel söylem analizi yöntemleri kullanılmıştır. İçerik ve görsel analiz, feminist mesajların metin, slogan, renk, tipografi ve kompozisyonla iletimini incelemiştir. Müzikal analizde müziklerin feminist ideolojiyle ilişkisi ritim, sözler, armonik ve melodik yapı, enstrümantasyon ve duygusal etki bağlamında değerlendirilmiştir. Karşılaştırmalı analiz, kampanyalar arasındaki tematik ve hedef kitle stratejilerindeki benzerlik ve farkları ortaya koymuştur. Eleştirel söylem analizi ise, reklamlardaki dil ve görsel temsillerin toplumsal cinsiyet algılarına etkisini incelemiştir.

İncelenen görsel ve işitsel araçlar, sınırlı feminist hareketler ve kampanyalara odaklanmış; özellikle Batı merkezli dört reklam kampanyasındaki grafik tasarım ve müzik örnekleri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda çalışma Nike-Dream Crazier, H&M- She's a Lady, P&G - Thank You, Mom ve Under Armour - I Will What I Want reklam kampanyalarıyla sınırlı tutlmuştur.

1. Feminist Tarihte Grafik Tasarım ve Müzik

Feminizm, 18. yüzyılın sonlarında aydınlanma düşüncesiyle birlikte ortaya çıkan birey hakları, eşitlik ve özgürlük ideallerinin bir parçası olarak şekillenmiş bir düşünü sistemidir. İlk feminist hareketler, özellikle kadınların eğitim, mülkiyet ve oy hakkı gibi temel haklarının eksikliğine karşı bir tepki olarak doğmuştur (Hooks,2000). Mary Wollstonecraft'ın *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) adlı eseri, modern feminizmin temellerini atan ilk önemli metinlerden biri olarak kabul görmektedir. Bu dönem, kadınların erkeklerle eşit statüye ulaşması gerektiği fikrini savunan erken feministler tarafından şekillendirilmiştir.

Tarihsel olarak dört ana dalga etrafında şekillenen Feminizm'de *Birinci Dalga* (19. Yüzyıl sonları-20. Yüzyıl başları) kadınların temel hakları (oy, mülkiyet, eğitim, çalışma hayatına katılım), *İkinci Dalga* (1960'lar-1980'ler) cinsiyet eşitliği, toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi, üreme hakları ve cinsel özgürlük, *Üçüncü Dalga* (1990'lar-2000'ler) çeşitlilik ve kimlik temelli feminizm (ırk, sınıf, cinsellik ve etnik kökenin feminist analizlere dahil edilmesi), *Dördüncü Dalga* (2010'lar ve sonrası) ise dijital aktivizm, cinsiyete dayalı şiddet ve çevrimiçi feminist kampanyalar odaklı

çalışmalar içermektedir. ABD, feminizm hareketinde tarihi bir merkezdir. 1848'deki Seneca Falls Konvansiyonu hareketin başlangıcı sayılırken, 1920'de kadınlara tanınan oy hakkı küresel ölçekte ilham vermiştir. İkinci Dalga feminizmin doğuşunda, Betty Friedan'ın *The Feminine Mystique* kitabı (1963) ve National Organization for Women (NOW) gibi örgütler, kadınların toplumsal cinsiyet eşitliği taleplerini güçlendirmiştir. Ayrıca, Roe v. Wade davasıyla üreme hakları tanınmış ve feminist teoriler akademik bir disiplin olarak gelişmiştir. Medya gücü ve kültürel etkisi sayesinde ABD, feminizmin küresel düzeyde yayılmasına ve şekillenmesine katkı sağlayarak lider bir konumda yer almıştır. Aslında ABD'nde bir kadın hareketinin kurulması doğrudan 1800'lerin kölelik karşıtı hareketiyle bağlantılıdır. Deckard (1983), kölelik karşıtı hareketin birçok kadının özgürleşmeye aktif katılımını tetiklediğini ve bu katılımın onlara "ilk siyasi deneyimlerini" kazandırdığını belirtmektedir.

19. yüzyılda birinci dalga feminizm, kadınların oy hakkına odaklanmış; bu mücadele, 20. yüzyıldaki ikinci dalga feminizmin toplumsal cinsiyet eşitliği, iş gücüne katılım ve bireysel özgürlük taleplerine zemin hazırlamıştır. Ancak 19. ve 20. yüzyıllar arasındaki feminist retorik üzerine çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Brenda Dervin (1987) ve Kathy Davis'e (1992) göre bunun nedeni, feminist araştırmaların iletişim alanına katkısının "çok az" olarak değerlendirilmesidir. Davis, 1987'ye kadar bu alanda bir kategori olmadığını ve çalışmaların görünmez kaldığını vurgular. Feminist çalışmalar, birçok iletişim araştırmacısı tarafından değersiz, duygusal ve önemsiz görülmüştür (Sara, 2009; Åhäll, 2018).

Feminist hareket, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde grafik tasarım ve müziği etkili bir araç olarak kullanmıştır. Poster, afiş, broşür ve albüm kapakları feminist ideolojilerin görsel temsili olurken; marşlar ve şarkılar duygusal etki yaratarak toplumsal farkındalığı artırmıştır. Özellikle ikinci dalga feminizmle birlikte bu araçlar, feminist değerlerin kültürel ve politik alanda görünür olmasına katkı sağlamıştır. ABD'de ilk feminist görseller, eşitlik mücadelesini duyurmak amacıyla posterler, broşürler ve simgeler şeklinde ortaya çıkmıştır (Görsel 1).

Betty Friedan, The Feminine Mystique (1963) adlı eserinde, kadınların eş ve anne rolleriyle sınırlandırılmasının bireysel kimliklerini gerçekleştirmelerini engellediğini belirtir. Bu rollerin, kadınlar tarafından konformist biçimde kabul edildiğine dikkat çeker. Bell Hooks, Ms. Magazine'de verdiği röportajda, feminist hareketin yalnızca kitaplar aracılığıyla yayılmasının yetersiz olduğunu vurgular: "Eğer fikirlerimizi yalnızca kitaplar aracılığıyla paylaşan bir feminist hareketle sınırlı kalırsak... hiçbir zaman geniş bir kitleye hitap eden bir hareket oluşturamayız" (URL-5). Topini'ye göre ise kadınların ideal kimlik algısı medya, reklamcılık ve kadın dergileri tarafından şekillendirilmiştir (URL-4). Bu dergiler ev içi temalara odaklanarak, kadınları sınırlı temsillerle özdeşleştirmiştir. Friedan'ın eleştirisi, bu kalıplaşmış temsillerin sorgulanması açısından önemlidir.

Friedan'ın feminist söylemleri, medya ve reklamların yanı sıra müzik ve grafik tasarım gibi yaratıcı alanlardaki kadın temsillerini de eleştirel biçimde değerlendirmeye olanak tanır. Grafik tasarımda kadın figürünün metalaştırılması ve müzikte kadının salt ilham kaynağı olarak konumlandırılması, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimine katkı sağlamaktadır. Friedan, yaratıcı alanlarda daha kapsayıcı ve çoğulcu bir feminist belleğin inşa edilmesi gereğini vurgular. Bu bağlamda femvertising, etik tasarım ve feminist estetik ilkeleriyle birleşerek feminist belleğin sürdürülebilirliğine katkıda bulunabilir. Tasarım ürünlerinin bireyler üzerindeki etkisi, bu belleğin toplumsal hafızada yer edinmesini sağlar. Örneğin, ikinci dalga feminizmin simgelerinden "We Can Do It!" posteri (Görsel 2), bir propaganda unsuru olmasının yanı sıra güçlü ve üretken kadın imajını yansıtan kültürel bir ikon haline gelmiştir. Rosie the Riveter figürü; duruşu, renk kullanımı ve tipografisiyle feminist söylemi görsel olarak pekiştirmektedir.

Feminizmin farklı dalgaları, tasarım ürünlerinin estetik, içerik ve strateji bakımından dönüşümünü şekillendirmiştir. İkinci dalga feminizmde 'Sisterhood is Blooming!' posteri (Görsel 3) gibi semboller kadın dayanışmasının ve gücünün ikonik temsillerine dönüşmüştür. Üçüncü dalga, kimlik ve çeşitlilik temalarını öne çıkararak tasarımlarda farklı ırk, sınıf ve cinsiyet kimliklerini daha görünür kılarken, dördüncü dalga feminizm dijital platformları kullanarak sosyal medya kampanyalarıyla feminist belleği geniş kitlelere taşımıştır. Özellikle Tarana Burke'nin 2006'da sosyal medyada başlattığı '#MeToo' hareketi için üretilen görseller, femvertising'in toplumsal hafızadaki yerini daha da güçlendirmiştir.

Cook'a (1998:3) göre reklamcılar müziği, sözcüklerle ifade edilmesi güç ya da inandırıcılıktan yoksun anlamları iletmek için kullanır. Sağduyulu reklamcılar ise müziği, özlem ve kendini gerçekleştirme arzusunun güçlü bir simgesi olarak görür. Müzik disiplini açısından feminist hareketler, müziği sıkça bir dayanışma aracı olarak kullanmıştır. Helen Reddy'nin I Am Woman (1972) adlı şarkısı, feminist ideolojiyi güçlendiren bir marş niteliğindedir ve Grammy ödülü kazanarak bu alandaki etkisini pekiştirmiştir (URL-1). Şarkının "Ben kadınım, korkusuzum" ve "Kendi tasarımımla yaşıyorum" gibi sözleri (URL-3), kadının çok yönlü kimliğini, kendi gücüne olan inancını ve cinsiyet rollerine sığmayan duruşunu yansıtır. Bu tür eserler, kadınların kimliklerini sahiplenmelerini teşvik ederken, feminist protestolarda da kolektif bir mücadele aracı olarak işlev görür. Örneğin, Bread and Roses gibi şarkılar, kadın işçilerin dayanışmasını ve eşitlik taleplerini görünür kılmıştır.

Feminist mesajların görsel ve işitsel araçlarla iletilmesi, hareketin çok boyutlu bir şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır. Feminist hareketin tarih boyunca kullandığı posterler, afişler ve logolar, mesajın doğrudan kitlelere ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Günümüz tasarımcıları da bu hareketin görselleştirilmesinde minimalist soyutlama ve güçlü tipografiler kullanarak feminist mesajlar modern bir estetikle ifade edilmesine destek

vermektedir (Görsel 4). Özellikle femvertising kampanyalarının ortaya çıkması tüketim kültürünü eleştirirken kadınları güçlendiren mesajlar vermeye başlamıştır. Yeni medya sanatı ve sosyal medya platformları, feminist hareketin dijital çağda daha görünür olmasını sağlamıştır. Instagram'da 5,9 milyon takipçili @feminist isimli hesap gibi hesapların ortaya çıkması, X'de (Twitter) #TimesUp, #YesAllWomen, #MyBodyMyChoice, #HeForShe etiketlerin gündem olması gibi farklı sosyal medya platformlarında kullanılan görsel, işitsel ve yazılı ürünler feminist manifestoların kısa ve etkili bir şekilde yayılmasını mümkün kılmıştır.

Feminist belleğin oluşumunda müzik, cinsiyet eşitliği mesajlarını iletmek için önemli bir araçtır. Kadın çalışmaları 1985'ten bu yana özellikle feminist teorideki postmodernizmden, kültür ve performans çalışmalarından, semiyoloji ile psikanalizden etkilenmiş, sosyal ve müzikal yapılar arasındaki bağlantıları ve bunların nasıl birbirlerinin içine geçtiğini anlamaya yönelmiştir (Özkişi, 2017:63). Kadın sanatçılar tarafından yazılan ve seslendirilen eserler, kadınların deneyimlerini, mücadelelerini ve güçlenme hikâyelerini anlatır. Örneğin, Beyoncé'nin "Flawless" parçası gibi feminist mesajlar içeren şarkılar, geniş kitlelere ulaşarak toplumsal farkındalık yaratır. Beyonce'nin şarkısının sözleri adeta feminist bir manifesto niteliğindedir (URL-2). Şarkının sözleri, kadınların bireysel gücüne, özgüvenine ve toplumsal cinsiyet eşitliğine odaklanır. Flawless, kadınların kendi değerlerini bilmeleri ve toplumsal normlara boyun eğmemeleri gerektiğini vurgulayan güçlü bir feminist marş niteliğindedir. Adichie'nin katkısıyla bireysel ve kolektif güçlenme mesajı net bir şekilde iletilmiştir. Beyoncé bu şarkıyla feminist söylemi popüler kültüre taşımış ve geniş kitlelere ulaştırmıştır.

Rap ve punk gibi alt kültür türleri, marjinalleşmiş kadın gruplarının sesini duyurması açısından önemlidir. Feminist müzik performansları sıkça görsel sanatlarla birleşir; müzik kliplerinde kullanılan semboller, renkler ve kostümler feminist temaları pekiştirir. Örneğin, Pink ve Lady Gaga'nın sahne performansları toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan öğeler içerir (Görsel 5). Albüm kapakları, müzik videoları ve konser afişleri, müziğin mesajını güçlendiren tasarım unsurlarıdır (Görsel 6). Feminist sanatçılar bu görsel dili, şarkılarının anlatısını genişletmek için etkili biçimde kullanmaktadır.

20. yüzyıl, savaşların dönüştürdüğü sosyo-kültürel yapıların ve iletişim teknolojilerinin etkisiyle bireysel ve toplumsal farkındalığın arttığı; ötekileştirilen kimliklerin görünürlük ve hak talebiyle öne çıktığı bir dönemdir (Ersoy Çak, 2018: 69). Bu süreçte, feminist hareketi destekleyen kampanyalar grafik tasarım ve müziği birleştirerek protestoları daha etkili kılmıştır. Bu iki alan, feminist mesajların yayılmasını sağlarken aynı zamanda estetikle bütünleşmiş birer hafıza deposu olarak feminist belleği korumuştur.

2. Femvertising ve Cinsiyet Algısında Feminist Bellek

Reklam endüstrisinin tarihsel gelişiminde teknoloji ve form açısından birçok farklı alanda değişim gösterdiğini söylemek mümkündür. İnsanlık tarihinin yazılı ve basılı ürünlerinin ilk eserlerinden başlayarak günümüz çıktılarına kadar olan süreçte ağırlıklı olarak eril veya patriarkal sistem üzerinden ilerlediği bilinmektedir. Marka aktivizmi sayesinde, dünya çapında önem kazanan en son pazarlama stratejisi olarak yeni bir reklamcılık türü ortaya çıkmıştır. Bu tür, cinsiyet eşitliğini teşvik etmek ve kadınları güçlendirmek için tasarlanmış reklamcılık olan *Femvertising* kavramıdır. Femvertising, feminizm (feminism) ve reklamcılık (advertising) kelimelerinin bir araya getirilmesiyle, kadınları güçlendiren ve olumlu mesajlar ileten reklamları tanımlamak için kullanılan bir terminolojidir (Drake, 2017; Negm,2023).

Femvertising, aktivist olmayı ve insanların toplumdaki kadınların rolüne ilişkin algılarında olumlu değişiklikler yapmayı amaçlamaktadır (Patel vd., 2017). Tarihte reklamcılık, kadınları çoğunlukla pasif, güçsüz ve bağımlı olarak tasvir ederken, feminist hareketlerin etkisiyle, reklamcılıkta kadınların güçlü, bağımsız ve özgüvenli rollerle temsil edilmesi yönünde bir değişim gözlenmiştir (Negm,2023). Femvertising'in tarihsel olarak, ikinci ve üçüncü dalga feminizmin etkisiyle şekillenmeye başladığı ve bu kampanyaların toplumsal cinsiyet algılarını dönüştürmeye yönelik bir araç haline geldiğini söylemek mümkündür.

Reklam stratejileri, feminist belleğin oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Femvertising kampanyalarında kullanılan renkler, tipografi ve sloganlar, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik güçlü mesajlar iletmek için tasarlanmıştır. Örneğin, birçok femvertising araştırmasına konu olan Dove'un *Real Beauty* kampanyası, "gerçek kadın bedenlerini" sergileyerek güzellik standartlarını sorgulatan bir görsel dil kullanmıştır (Dabak Özdemir,2021). Aynı şekilde, Always'in *Like a Girl* kampanyası, toplumsal cinsiyet klişelerini kırmayı amaçlayan sloganlar ve grafik unsurlarıyla dikkat çekmiştir. Bu tasarım unsurları, feminist hareketin toplumsal belleğini güçlendiren bir estetik ve stratejik zemin sunması ile kült reklam eserleri haline gelmiştir.

Susan McClary'ye göre müzik, feminist mesajlarla duygusal bağ kurmada etkili bir araçtır; çünkü dinleyiciler, müziğin üzerlerindeki etkisini çoğunlukla bilinçli biçimde kontrol edemez (McClary, 1991: 151). Roland Barthes'ın beş kod modelini müziğe uyarlayan Whiteley (1997), bu kodlar aracılığıyla müzikal referansların anlamlandırılabileceğini savunur. Proairetik kod, olayların ritmik ya da armonik yapılarla sıralanmasını sağlar; hermenötik kod ise kadansların veya motiflerin geciktirilmesiyle müzikteki gizemi açığa çıkarır. Diğer üç koddan semantik kod, vibrato, tını gibi unsurlarla müziğin atmosferini oluşturur; kültürel kod, şarkı sözleri aracılığıyla toplumsal cinsiyet gibi konulara gönderme yapar; sembolik kod ise dinleyiciyi metinsel anlam ilişkilerine dâhil ederek, farklı toplumsal

gruplar açısından yorum olanaklarını tartışmaya açar (Whiteley, 1997: 692-695). Bu çerçevede, feminist belleğin inşasında müziğin bu kodlar üzerinden analiz edilmesi, iletilen mesajların etkisini kavramak açısından önemlidir.

Feminist bellek oluşturmada güçlü bir örnek sunan Nike, reklamlarında kadın güçlenmesini vurgulayan şarkılar kullanarak toplumsal cinsiyet algısına yönelik güçlü mesajlar iletmiştir. Beyoncé'nin Run the World (Girls) şarkısının "Bizi böyle bilin" sloganıyla kullanıldığı kampanya, bu temayı müzikle pekiştiren etkili bir örnektir (Görsel 7). Bu tür müziklerin duygusal ve görsel etkisi, feminist belleğin geniş kitlelere ulaşmasına katkı sunmaktadır. Femvertising kampanyaları toplumsal cinsiyet algılarını dönüştürmede olumlu etkiler yaratmasına ek olarak bu etkileri kesin biçimde destekleyen yeterli kanıt bulunmamaktadır (Michaelidou vd., 2022a: 85). Eleştiriler, bu kampanyaların toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ticari bir araca dönüştürdüğü ve stereotipleri kırmakta yetersiz kaldığı yönündedir (Tsichla, 2020b: 37). Ayrıca, markaların bu tür toplumsal mesajları samimi bulmayan tüketiciler tarafından eleştirilmesi, marka algısını olumsuz etkileyebilmektedir (Vredenburg vd., 2020; Moorman, 2020).

Femvertising stratejileri, toplumsal cinsiyet algılarını dönüştürme ve feminist belleği yayma açısından önemlidir. Ancak estetik ve stratejik karakterinin yanı sıra etik ve sosyal sorumluluk bağlamında da değerlendirilmelidir. Bu strateji, bir yandan kadınların toplumsal rollerini güçlendiren etkili bir araçken, diğer yandan feminizmin ticarileştirilmesi ve markaların bu yaklaşımı samimiyetsizce kullanması yönünde eleştirilmiştir (Tsichla, 2020a; Michaelidou vd., 2022b; Vredenburg vd., 2020).

Femvertising'in toplumsal etkisini anlamak için iki temel yaklaşım öne çıkar: İlki, reklam içeriklerinin feminist değerleri ne ölçüde yansıttığını analiz etmektir; bu, mesajların dönüşüm yaratıp yaratmadığını değerlendirmeye olanak tanır. İkincisi ise tüketici algılarının ve bunların marka performansına etkisinin kapsamlı biçimde incelenmesidir. Bu iki yaklaşım, femvertising'in toplumsal fayda ile ticari hedefler arasındaki dengesini değerlendirmek için önemli bir çerçeve sunar.

3. Görsel ve Müzikal Stratejiler ile Reklamlarda Femvertising Örnekleri Analizi

Araştırmada incelenen dört Femvertising örneği, 2010–2020 yılları arasında yayımlanan ve ABD merkezli markalara ait kampanyalardan seçilmiştir. Bu örneklem seçimi şu nedenlere dayanmaktadır: (1) Femvertising kavramı büyük ölçüde ABD menşeli markalarla kuramsallaşmış ve uygulanmıştır; (2) Bu markalar küresel görünürlük ve erişilebilir veri sağlamaktadır; (3) ABD, ikinci ve üçüncü dalga feminizmin etkili olduğu bir bağlam sunmaktadır; (4) Femvertising literatürünün büyük bölümü ABD kaynaklıdır.

2010 sonrası dönem, dijitalleşme ve sosyal medyanın yükselişiyle birlikte, feminizm temalarının reklam stratejilerinde daha fazla yer bulduğu

bir zaman dilimidir. 2010 öncesi dönemde bu tür mesajlar daha sınırlı ve niş alanlarda görülürken, 2010 sonrası Femvertising kampanyaları geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur. Bu dönem, toplumsal cinsiyet eşitliği söylemlerinin reklamcılığa yansıdığı ve Femvertising üzerine akademik çalışmaların yoğunlaştığı bir zaman aralığıdır (Adalı Aydın vd., 2022; Adalı, 2023; Dabak Özdemir, 2021; İnceoğlu ve Onaylı-Şengül, 2018).

3.1 Nike- Dream Crazier Reklam Kampanyası

Nike'ın *Dream Crazier* kampanyası (2019), kadın sporcuların cesaretini, azmini ve başarılarını kutlayan ilham verici bir reklamdır (Görsel 8). Kampanyanın anlatımını Serena Williams yapmıştır ve kadınların spor dünyasında karşılaştıkları önyargılara meydan okumayı hedefler. Reklamda, kadınların "histerik", "duygusal" veya "çılgın" olarak etiketlendiği durumlara değinilirken, bu özelliklerin başarı ve gücün birer göstergesi olduğuna vurgu yapılır. Reklam, güçlü bir görsel ve işitsel tasarım içerir; siyah-beyaz dramatik görüntülerle kadın sporcuların başarı hikâyelerini sergiler. Nike'ın klasik sloganı olan "Just Do It", kampanyanın sonunda izleyiciye cesaret verici bir çağrıda bulunur. *Dream Crazier*, kadınların sadece spor alanında değil, yaşamın her alanında klişelere meydan okuyarak hayallerini gerçekleştirebileceğini göstermeyi amaçlayan bir Femvertising örneğidir.

Kampanyanın ana mesajının, Serena Williams'ın seslendirdiği sözlerle verilen metin, kadınların toplumda karşılaştıkları önyargılara meydan okuyarak cesaretlendirici bir feminist mesaj içermektedir. Kampanyada sade, dramatik ve güçlü bir görsel dil kullanılmıştır. Siyah-beyaz sahneler ve doğrudan sporculara odaklanan çekimler, kadınların gücüne vurgu yapmaktadır. Renkler, mesajın doğrudan ve etkileyici şekilde iletilmesine yardımcı olmaktadır. Tipografi kullanımı siyah-beyaz renkler, dramatik bir atmosfer yaratmanın ötesinde, feminist ideolojilerle güçlü bir bağ kurmaktadır. Siyah-beyaz renk kullanımı, reklamda yer alan kadınların hikâyelerindeki mücadele ve azmi ön plana çıkarmıştır. Geleneksel feminen imgelerde sıkça kullanılan pastel renkler, kadınsılığı nazik, kırılgan ve pasif bir biçimde temsil ederken, siyah-beyaz palet, bu klişelere meydan okuması ile dikkat çekicidir. Renkler, kadınları güçlü, kararlı ve dinamik bir şekilde tasvir ederek geleneksel renk kalıplarını yıkmaktadır. Ayrıca siyah-beyaz, zamansız ve sade bir estetik sunarak, izleyicinin dikkati sadece görsellerin özüne ve verilen mesaja odaklanmasını sağlamaktadır. Bu tasarım tercihi kadınların başarısının süslenmeye veya dikkat dağıtıcı renk unsurlarına ihtiyaç duymadan kendi başına bir güç kaynağı olduğunu ima etmesi açısından önemlidir.

Feminist bellek açısından ise siyah-beyaz renk kullanımı, kadınların tarihsel mücadelelerinin izlerini taşıdığını düşündürmektedir; bu mücadeleler, toplumsal eşitlik için direnişi, adalet arayışını ve dayanışmayı simgelemektedir. Özellikle dramatik etki yaratmak için siyah-beyaz sahneler vurgulanırken, diğer sahnelerde ise daha canlı renkler, izleyici üzerinde

duygusal bir bağ kurmayı hedeflenmiştir. Bu çeşitlilik, kampanyanın dinamik doğasını ve farklı duygusal tonlarını yansıtarak, kadınların pasif temsiline karşı çıkmış; onların aktif, güçlü ve ilham verici hikâyelerini vurgulayan estetik bir feminist bellek sunmuştur.

Tipografi, metnin görünümünü ve hissini belirleyerek okuyucunun algısını ve metne tepkisini doğrudan etkilerken, aynı zamanda mesajın tonunu, duygusunu ve anlamını güçlü bir şekilde şekillendiren bir iletişim aracıdır (Lupton, 2004; Butterick, 2013). Kampanyanın sonunda kullanılan Nike logosu ve sloganı (*"Just Do It"*), kampanyanın ilham verici mesajını tipografi ile tamamlamaktadır. Kampanyada kullanılan modern ve düz hatlı yazı tipi, modern ve minimalist bir etki yaratmıştır. Sans-serif yazıların sade ve doğrudan bir iletişim sağlama özelliği kampanyanın cesaret ve kararlılık temasını pekiştirmiştir. "Dream Crazier" sloganında, yazı tipinin kalınlığı, mesajın gücünü ve kesinliğini desteklemektedir. Yazının büyük puntolarla yazılması, mesajın görsel olarak hemen dikkat çekmesini ve anlamının izleyicide yankı uyandırmasını sağlamıştır.

Batı'nın da (2010:792) belirttiği üzere reklam müziği seçilirken ya da yaratılırken, müziğin ritmik, melodik ve armonik yapısının markayla ya da ilgili reklamla uygunluğu söz konusudur ve dinleyici ile izleyici üzerinde belirtilen ürünle özdeşleşen veya ürünün belli yanlarını ortaya çıkartan bir psikolojik durum yaratmak reklamcıların asli amacıdır. "Dream Crazier" reklam kampanyasında da bu psikolojik etkiyi yaratmak amacıyla sözsüz, orkestral bir müziğin kullanıldığı, minimal bir müzikal yapının tercih edildiği, müzikte ses gürlüğü olarak enstrümantasyon daha geri planda tutulurken Serena Williams'ın konuşmasının ise ön planda tutulduğu görülmektedir. Reklamın başlangıcında kadın sporcuların görüntüleri, bir karşılaşma sonunda duygulandıklarında *dramatik*, erkeklere karşı mücadele ettiklerinde *hayalperest*, bir duruma karşı çıktıklarında *kaçık* ya da sinirlendiklerinde *histerik*, özetle negatif anlamda *çılgın (crazy)* olarak etiketlendikleri Serena Williams'ın sözleriyle verilirken, kampanya müziği elektronik altyapıyla desteklenen sakin bir melodi ve sabit bir ritmik motifle piyano tarafından duyurulur. Reklamın orta bölümünde kadın sporcuların başarı görüntüleri, pozitif anlamda *çılgın (crazy)* vurgusuyla sözlerde duyulurken diyalog-müzik ekseninde müziğin hareketlendiği, yaylı çalgıların minimal bir melodiyi sürekli tekrarlayarak (videonun sonlarında artarda tekrarlanan *crazy, crazy, crazy and crazy* sözleriyle aynı eksende melodinin de tekrarlanması, kampanyanın hedef temasını pekiştirmektedir) crescendo ile yükseldiği ve müziğin temel duygusunu üstlendikleri görülür.

Müzikal yapı, kampanyanın görsel mesajlarıyla uyum içinde çalışarak (duygusal girişte daha sakin bir enstrümantasyon kullanılırken reklamın temel mesajını taşıyan orta bölümde melodik ve ritmik yapıda tansiyonun arttırılmasıyla müziğin de güçlenmesi) izleyiciyi heyecanlandıran ve motive eden bir etki yaratmaktadır. Kullanılan müzikte genel olarak minör bir tonalitenin tercih edilmesinin temanın duygusallığını desteklediği, güçlü bir feminist mesaj taşıyan ve kampanyanın lokomotifini oluşturan Serena

Williams'ın konuşmasının, kullanılan müzikal yapı ve görsellerle izleyiciyle etkileyici bir duygusal bağ oluşturduğu düşünülmektedir.

Kampanyada kullanılan dil, toplumun kadınlara yönelik önyargılarına meydan okuyan güçlü bir söyleme sahiptir. *"Çılgın desinler."* gibi ifadeler, görsel unsurların yanı sıra müzikteki enerjinin de artmasıyla desteklenerek kadınların cesaretini ve azmini yüceltir. Reklam, kadınların histerik, zayıf veya duygusal olarak etiketlenmesine karşı çıkmakta ve bu klişeleri yıkmayı amaçlamaktadır. Kampanya, feminist ideolojinin temel değerlerini (eşitlik, güçlenme, dayanışma) doğrudan yansıtmakta ve toplumsal normları sorgulamaya teşvik etmektedir.

3.2 H&M- She's a Lady Reklam Kampanyası

H&M'in *She's a Lady* (O bir hanımefendi) kampanyası (2016), kadınların bireyselliğini, çeşitliliğini ve özgürlüğünü kutlayan enerjik ve modern bir reklam çalışmasıdır (Görsel 9). Kampanya, Tom Jones'un ikonik *"She's a Lady"* (1971) şarkısının yeniden yorumlanmış versiyonuyla, geleneksel "hanımefendi" (lady) kavramını yeniden tanımlayarak, kadınların tek bir kalıba sığdırılamayacağını vurgular. Dinamik görseller, çeşitli yaş, beden tipi ve kültürden kadınların yer aldığı sahnelerle güçlendirilirken, kampanya kapsayıcı ve ilham verici bir feminist mesaj taşımaktadır.

Reklamda, "lady" kavramının klişelerden sıyrılarak kadınların çeşitliliğini, özgürlüğünü ve bireyselliğini ifade ettiği bir mesaj verilmiştir. Sans-serif yazı tipi, modern ve minimalist yapısıyla kadınların geleneksel "lady" kavramından uzaklaşarak özgür, güçlü ve çağdaş bir kimlikle temsil edilmesine hizmet eder. Büyük harf ve kalın yazı kullanımı, kampanyanın kararlılık ve netlik vurgusunu güçlendirmiştir. Ayrıca kalın harfler, kampanyanın mesajının izleyici tarafından fark edilmesini ve ciddiyetle algılanmasını sağlamaktadır. Tipografinin belirgin hale getirilmesi, kadınların güçlü ve kendine güvenen duruşunu etkili bir şekilde simgelemektedir. Çeşitli renk paletleri kullanarak kadınların farklı yaşam tarzlarını ve kişilikleri temsil edilmiştir. Canlı ve dinamik sahneler, kadınların hayatın her alanında güçlü ve özgün olduğunu vurgulamaktadır. Çeşitlilik ve kapsayıcılık, sembollerle değil, doğrudan temsil edilen kadınlarla iletilmiştir.

Kadınların bireyselliklerini ve özgürlüklerini kutlayan bu mesaj, özellikle kendini geleneksel normların dışında tanımlayan izleyicilere yöneliktir. Kampanyada kullanılan renkler, kadınların farklı tarz ve yaşam biçimlerini yansıtmaktadır. Renkler parlak ve enerjik tonlarıyla dikkat çekmektedir. Bu renkler, kadınların çeşitliliğini ve farklı kişiliklerini vurgularken, aynı zamanda pozitif ve enerjik bir atmosfer yaratmıştır. Görsellerde parlak tonlar ve sade arka planlar bir araya getirilerek, sahneler kadınların özgünlüğünü vurgulamak için sade ama etkileyici bir şekilde tasarlanmıştır. H&M logosu ve metinler, minimalist bir tasarıma sahiptir. Bu,

görsellerdeki hareketli ve dinamik temaları dengeleyen sakin bir görsel alan yaratmıştır.

Müzik genellikle tüketicilerin reklamı yapılan ürünler ve mesajlar hakkındaki bilgileri ezberlemelerine yardımcı olur (Guido vd., 2016:505). Reklam kampanyalarında sözlü bir müziğin kullanılması ise bu etkiyi pekiştirir. Bu bağlamda H&M'in reklam kampanyası, 1971 tarihinde Paul Anka tarafından yazılan ve Tom Jones tarafından seslendirilen "She's a Lady" şarkısının yeniden düzenlemesi üzerine inşa edilmiştir. Lion Babe'in 2016 yılında H&M reklam kampanyası için yaptığı cover versiyonu hem şarkının genel müzikal atmosferinde hem de sözlerinde bazı değişiklikler yaparak daha modern ve kapsayıcı bir yaklaşım sergilemiştir. Geleneksel cinsiyet rollerini yansıtan sözlere sahip olan şarkının orijinal versiyonunun bir erkek vokal tarafından, reklamda ise bir kadın vokal tarafından yorumlanmasının ise başlı başına bir feminist mesaj olduğu anlaşılmaktadır.

"O Bir Hanımefendi" başlığına sahip şarkının orijinal versiyonunda kadın, erkeğin hayatında *her zaman yerini bilen (she always knows her place), zarif (she's got grace), çok fazla şey istemeyen (she never asks for very much), erkeği mutlu etmesini bilen (she knows just what to do, and how to please me)* biri olarak tanımlanır. Şarkı kadını erkeğin ihtiyaçlarına göre tanımlar ve erkeğin ise onun *sahibi* olduğunu *(the lady is mine)* ve bu özelliklere sahip bir kadının *akşam yemeğine götürülebileceği* ve hatta böyle bir kadınla *hava atılabileceğini* (She's the kind they'd like to flaunt and take to dinner) vurgular. Lion Babe'in versiyonunda orijinalin bazı sözlerini korurken, bazı bölümleri çıkarılmıştır (örneğin, kadının *yerini bilmesi* gibi). Korunan sözlerdeki kadın imajının ise görsellerle birlikte dinlendiğinde tamamen feminist bir bakış açısıyla yeniden ele alındığı anlaşılmaktadır. Örneğin, *she's got style (onun bir tarzı var)* sözleri sırasında dış görünüşüyle alışılmışın ve *lady* algısının dışına çıkan kadın görselleri, *she's got grace (onda zarafet var)* sözleri sırasında "*zayıf kadın eşittir güzel kadın"* algısının dışına çıkan kadın görselleri kullanılmıştır. Böylece kampanya, kadınların bireyselliğini ve çeşitliliğini kutlayan bir temaya dönüşmüştür.

Sevilen bir müzikle oluşturulan bir reklam mesajı, tüketicinin marka hakkında bilgilenme isteğini arttıracak ve bu istek zamanla marka tutumu haline gelecektir. Böylesi bir olumlu marka tutumu, satın alma niyeti ve davranışı olarak geri dönecektir (Batı, 2010:792-793). Şarkının melodisinin tanıdık olmasıyla izleyiciyi içine çeken müzikal yapı, kampanyanın görsel mesajlarıyla birleşerek reklama feminist bir bağlam kazandırır ve izleyici üzerinde coşkulu ve neşeli bir etki yaratmaktadır.

Kampanya müziğinin melodik ve enstürmantal yapısı incelendiğinde ise orjinali ile yeni düzenlemesi arasında belirgin müzikal farklılıklar göze çarpmaktadır. Tom Jones versiyonunda şarkı, güçlü ve dramatik bir vokal tarafından seslendirilen klasik bir soul-pop formundayken Lion Babe'in cover'ı, orijinalin big band tarzındaki orkestral yapısından farklı olarak modern elektronik unsurlar içerir. Böylelikle bahsi geçen kampanyada

kullanılan müziğin hem enstrümantasyon hem de ritmik yapı bakımından daha modern ve enerjik bir stil oluşturduğu anlaşılmaktadır. Funk ve soul etkileriyle zenginleştirilmiş bu yeni düzenlemede, melodi, bas gitar, elektronik davullar ve synthesizer'la desteklenmiştir. Şarkının temposu ve ritmi, dinamik ve özgürlükçü bir atmosfer yaratırken şarkının sözleri, geleneksel kadın temsillerine meydan okuyan bir anlamla reklamın feminist mesajına uyacak şekilde görsellerle desteklenerek yeniden yorumlanmıştır.

Reklamın ana teması, "hanımefendi" kavramını yeniden tanımlamaktır. Geleneksel olarak pasif, nazik ve belirli normlara uygun olarak tanımlanan "lady" kavramı, reklamda aktif, özgür ve bireysel bir kimlik kazandırılarak yeniden yorumlanmıştır. Feminist ideolojinin temel ilkelerini modern moda ve yaşam tarzı temalarıyla birleştiren kampanya, kadınların bireyselliğini, çeşitliliğini ve özgürlüğünü kutlayan, kadınların toplumsal normlara meydan okuduğu, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik olumlu mesaj taşıyan bir reklam örneğidir. Kampanya, minimalist görsel tasarımı, enerjik müzik kullanımı ve feminist bir mesaj taşıyan yeniden yorumlanmış dili ile kadınların toplumdaki yerini güçlendirme hedefindedir. Bir moda markasının feminist değerleri kucaklayarak, kadınlara bireysel hikâyelerini anlatma ve kendi tarzlarını özgürce ifade etme fırsatı sunması adına güçlü bir fem reklam örneği göstermektedir.

3.3 P&G – Thank You, Mom Reklam Kampanyası

P&G'nin *Thank You, Mom (Teşekkürler Anne)* kampanyası (2010), annelerin çocuklarının hayatındaki vazgeçilmez rolünü vurgulayan duygusal ve etkileyici bir reklam çalışmasıdır (Görsel 10). Özellikle *Olimpiyatlar* temasıyla ilişkilendirilen kampanya, sporcu çocukların başarısında annelerin fedakârlıklarının ve desteklerinin altını çizmektedir. Reklam, annelerin çocuklarıyla günlük hayatlarını ve destek anlarını sergileyen sahnelerden oluşmuştur. Sıcak ve samimi görseller, yavaş tempolu duygusal müzikle birleşerek, izleyicide güçlü bir bağ ve minnettarlık hissi yaratmaktadır. *"Annelerin gururlu destekçisi"* sloganıyla annelere yönelik bir teşekkür sunarak aile bağlarını yücelten ve izleyicilerde kalıcı bir etki bırakan bir Femvertising örneği oluşturmuştur.

Kampanyanın temel sloganı, *"Thank You, Mom"* ifadesiyle özetlenmiştir. Bu slogan, güçlü bir duygusal bağ yaratır ve annelerin günlük yaşamda oynadığı kritik rolü yüceltir. Doğal ve sıcak renk tonları, sevgi ve güven duygusunu, doğal ışık ve pastel tonlar, gerçekçilik duygusunu artırırken, izleyicide samimiyet hissi uyandırmaktadır. Doğal ışık kullanımına odaklanan sahneler, duygusal bir yakınlık yaratmıştır. Kampanyanın sonunda P&G logosu ve *"Proud sponsor of moms"* (Annelerin gururlu destekçisi) yazısı sade ve zarif bir tipografiyle sunulmuştur. Kampanyanın sonunda kullanılan "Thank You, Mom" ifadesindeki sade tipografi ve minimalist yaklaşım ile mesajın doğrudan ve etkileyici bir şekilde iletilmesi sağlanmıştır.

Reklamlarda kullanılan müzikler, izleyicilerin iç mekânı algılama biçimini farklı yollar ve düzeylerde etkiler ve televizyon reklamcılığına verilen duygusal tepkiyi önemli ölçüde belirler (Çupi ve Morina, 2020: 20). P&G'nin *Thank You, Mom* reklam kampanyasında hem mekânlarının algılanmasını kolaylaştırmak hem de verilmek istenen duygusal tepkileri desteklemek amacıyla çeşitli ses efektleri ve müzikler kullanılmıştır. Kampanyanın açılışında ilk mekânın ve duygunun algılanmasına destek olarak siren sesleri, patlama sesleri ve tezahürat seslerinin iç içe girdiği bir ses ortamıyla açılış yapıldığı görülmektedir. Karmaşık ve tedirgin edici ortamın etkisi, bahsi geçen ortam sesleriyle desteklenirken, ardından annenin çocuğuna seslenmesi ve onu korumaya almasıyla duygusal rahatlama ortamı yaratılır. Bu duygu değişimi kampanya filminde müzik olarak kullanılan Ludovico Einaudi'nin "Divenire" (2006) başlıklı solo piyano eseriyle desteklenir. Yavaş tempolu, duygusal ve sakin bir tona sahip olan eserin, annelerle çocukları arasındaki duygusal bağı güçlendirmek için etkili bir atmosfer yaratmak üzere seçildiği anlaşılmaktadır.

Kampanyanın orta bölümüne doğru piyanodaki melodi arka planda duyulmaya devam ederken yaylı çalgıların daha ön planda olduğu orkestral yapının, gitgide yükselen gürlüğüyle müzik güçlenmekte ve bu kullanım sporcuların olimpiyatlardaki mücadelelerini desteklemektedir. Videonun sonunda sporcuların karşılaşmalarda başarı elde ettikleri ve annelerin gururlandığı sahnelerde başlangıçtaki sakin tempolu müziğin tekrar duyurulması, kampanyanın "Teşekkür ederim, anne!" temasını güçlendirmekte, kampanyada sözlü bir müzik yerine çalgısal bir müziğin kullanılması, görsel anlatımla desteklenerek duygusal bağa vurgu yapmaktadır.

Kampanya, kadınları yalnızca anne kimliği üzerinden tanımlaması nedeniyle eleştiriye açıktır. Bu söylem, kadınların bireyselliklerini ve toplumsal rollerini sınırlayan bir bakış açısını yansıtabilir. Reklam, anneleri şefkatli, destekleyici ve çocuklarının başarısına odaklanmış bir rol içerisinde tasvir ederek geleneksel cinsiyet stereotiplerine dayanmaktadır. Bu klişeler, olumlu bir ışık altında sunularak yüceltilmiş gibi görünse de feminist bir perspektiften değerlendirildiğinde sınırlayıcı bir çerçeve çizdiği söylenebilir. Kampanya, annelik rolünü yüceltirken aile bağlarının önemine vurgu yaparak daha kapsayıcı bir mesaj iletmeyi amaçlamıştır. Ancak, bu yaklaşım toplumsal cinsiyet normlarına yönelik eleştirilerden tamamen muaf değildir. Buna rağmen, reklamın duygusal tonu ve güçlü mesajı, izleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakmayı başarmıştır. P&G'nin "Thank You, Mom" kampanyası, ilk bakışta geleneksel annelik temsillerini içeriyor gibi görünse de, femvertising stratejileriyle kesiştiği belirli yönleriyle bu çalışmaya dâhil edilmiştir. Anneliği görünmeyen emek, duygusal dayanıklılık ve fedakârlık bağlamında yeniden konumlandıran kampanya, kadınların aile içi rollerini kamusal başarı anlatılarına entegre ederek feminist belleğin duygusal katmanına hitap etmektedir. Ancak kampanya, kadın kimliğini yalnızca annelikle özdeşleştirmesi ve bu rolü idealize etmesi nedeniyle eleştiriye

açıktır. Einaudi'nin "Divenire" adlı müziğiyle desteklenen duygusal anlatı, geleneksel cinsiyet rollerini romantize eden estetik bir strateji sunmakta; eleştirel mesafeyi zayıflatmaktadır. Bu yönleriyle kampanya, femvertising'in sınırlarını ve feminist değerlerin metalaşma riskini görünür kılan eleştirel bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

3.4 Under Armour – I Will What I Want Reklam Kampanyası

Under Armour'ın *I Will What I Want* (Ne istersem onu yaparım) kampanyası (2014), kadınların içsel motivasyon ve gayretleri ile toplumsal önyargılara meydan okumalarını vurgulayan güçlü bir reklam çalışmasıdır (Görsel 11). Kampanyanın merkezinde yer alan Gisele Bündchen, antrenman yaparken çevrimiçi negatif yorumlara karşı mücadele eden bir kadın figürü olarak sunulmuştur.

Koyu tonlar ve dramatik görsellerle desteklenen reklam, fiziksel ve zihinsel dayanıklılığı ön plana çıkarmaktadır. *"I Will What I Want"* (Ne istersem yapacağım) sloganı, kadınların kendi iradeleriyle sınırları aşabileceklerini ve başarıya ulaşabileceklerini ifade etmektedir. Bu kampanya, güçlü görsel dili ve etkileyici mesajıyla kadınların bireysel güçlenmesini kutlayan bir Femvertising örneğidir. Kampanyanın sloganı kalın, minimal ve serifsiz bir yazı formu ile sunularak mesajın netliğini ve kararlılığını vurgulamıştır. Yazının büyük puntolarla verilmesi, mesajın hemen dikkat çekmesini ve izleyicide güçlü bir etki yaratmasını sağlayarak sloganın feminist bir manifestoya dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Yazıların hızlı bir şekilde duvarların üzerine yansıması, kadınların azimle mücadele eden enerjilerini simgelemesi açısından güçlü bir metafor yaratmaktadır. Reklamın alt metni kadınların zorluklar karşısında kendi iradelerini ortaya koyarak başarılı olabileceklerini vurgulamak üzerinedir.

Kampanyada belirli bir müzik eserinin kullanılmadığı, Gisele Bündchen'in antrenman sırasında çıkardığı nefes sesleri, kum torbasına vurduğu esnasında çıkardığı sesler, ayak hareketinden kaynaklı sesler ve duvarda ardı ardına yansıyan sloganların çıkış sesleri gibi ortam seslerinin hâkim olduğu görülmektedir. Müziğin çok katmanlı yapısı ve yalnızca düzenli olarak bir araya getirilmiş melodik ve ritmik seslere müzik denmediği bilinmektedir. John Cage'in (1952) kalıpları kıran *4'33''*eserinde olduğu gibi müzik, sessizlik ve/veya ortam seslerini içererek de gayet etkili olabilmektedir. Cook'un da belirttiği üzere müziği, insanlar tarafından üretilen, dinlenmesi iyi olan ve yalnızca ilettiği mesaj için değil, kendisi için de geçerli olan sesler olarak tanımlarsak bu formülasyonun ilk kısmı rüzgârın iç çekişini ya da kuşların cıvıltısını hariç tutar, ikinci kısmı ise konuşmayı ortadan kaldırmayı ifade eder. Ancak sağduyulu (*prudential*) reklamcılık, müziğin dinlenmesi gereken güzel şeylerden çok daha fazlası olduğunu ya da belki 'diğer' demenin daha iyi olacağını açıkça ortaya koyar (Cook, 1998:4). Bu bağlamda kampanyada işitilen sesler, müziğin bahsi geçen 'diğer' yanını ortaya koyarak görsel anlatımı tamamlayan bir fon olarak görev yapmaktadır.

1960'lardan sonra ırk, cinsiyet, inanç gibi kavramlar sanat pratikleri bağlamında alternatif deneyimlerle görünürlük kazanmıştır. Sanatçılar bazen kendi kültürlerine dair nesneler kullanarak bazen de kendi bedenlerini kullanarak, kimliğine ilişkin kaygılarını ve sorunlarını eleştirel bir dille ifade etmenin yolunu aramışlardır (Bulduk, 2024: 35). Bu bağlamda Under Armour'ın *I Will What I Want* kampanya reklamında odak olarak müzikten ziyade Gisele Bündchen'in bedensel hareketleri ve kararlı performansına yer verilmiş olması, Filistin-İngiliz multimedya ve enstalasyon sanatçısı Mona Hatoum'un 1985 tarihli, ayak bileklerinin arkasına bağlanmış siyah botlarla Brixton sokaklarında çıplak ayakla yürüdüğü *Roadworks* başlıklı eserini akla getirir. Bedeni hem göstererek hem de onu işkenceye benzer bir durumda sunarak, kadın bedeninin toplumdaki konumuna dikkat çeken sanatçı, sessizlik politikasının bir örneğini sergileyerek kadınların toplum içindeki görünmezliğini ve kadın bedenini, kamusal alanda bir sorgulama nesnesi haline getirir. Feminist başkaldırı, beden ve aidiyet meseleleri üzerine sanat pratiğinin önemli örneklerinden biri olan Hatoum'un bu eserinde olduğu gibi *Under Armour*'un kampanyasında da kadın bedenin toplumsal normlara bir başkaldırı niteliğinde ele alındığı ve *"I Will What I Want" (Ne istersem onu yaparım)* temasına vurgu yaptığı görülmektedir. Bu yönüyle kampanyada kullanılan sessizlik temeline dayanan müzikal yapı, bu direnci duygusal ve fiziksel olarak pekiştiren nefes ve vuruş sesleri ve nabız gibi atan, yer yer mekanik seslerle inşa ederken kullanılan dramatik görsellerle birleşerek, izleyicide güçlü bir iradenin duygusal etkisini destekleyen derin bir motivasyon hissi yaratmaktadır.

Kampanya videosunda duvarlara yansıyan negatif yorumların dijital olarak reklam boyunca ekranda belirmesi, kişisel kararlılığı güçlendiren etkileyici bir kompozisyon kurmuştur. Kampanya, "irade" ve "kontrol" gibi güçlü kelimelerle bireysel özgüven ve güç mesajını iletilmiştir. Bu dil, kadınların toplumsal baskılara ve önyargılara karşı mücadele ederken iradelerini güçlendirmelerini teşvik etmektedir. Reklam, kadınların fiziksel güçlerini ve mücadele azimlerini vurgulayarak geleneksel cinsiyetçi kalıplara adeta meydan okumaktadır. Kadınların yalnızca fiziksel değil, zihinsel olarak da güçlü olduğunu vurgulayarak feminist belleğin oluşumuna katkıda bulunan bir Femvertising örneği teşkil etmektedir.

Ele alınan tüm kampanyalar incelendiğinde, kadınların gücünü ve dayanıklılığını farklı yönlerden ele aldığı görülmektedir. Under Armour ve Nike, bireysel çaba ve toplumsal normlara meydan okumayı öne çıkarırken, P&G annelerin günlük yaşamda gösterdiği gücü yüceltmiştir. H&M ise kadınların çeşitliliğini ve özgürlüğünü vurgulamıştır. H&M ve Nike, farklı yaş, beden tipi ve kültürlerden kadınları içeren sahnelerle kapsayıcılığı ön plana çıkarmıştır. Tüm kampanyalar, kadınların toplumdaki yerini güçlendiren bir mesaj taşımaktadır. Ancak bunu farklı yöntemlerle yapmışlardır; bireysel başarı, annelik ya da özgürlük. Under Armour ve Nike bireysel başarı ve azme vurgu yaparken, P&G annelik rolünü yüceltmiştir. H&M ise kadınların bireyselliğini ve özgürlüğünü

kutlamaktadır. Under Armour ve Nike, dramatik ve minimalist bir görsel dil kullanırken, P&G sıcak ve doğal bir atmosfer sunmuş, H&M ise parlak, enerjik ve dinamik sahnelerle modern bir görsel dil tercih etmiştir. Under Armour ve Nike daha çok sporcuları ve mücadeleci bireyleri hedeflerken, P&G annelere ve aile odaklı bir izleyici kitlesine hitap etmiştir. H&M ise genç ve özgürlükçü bir kitleyi hedeflemiştir. İncelenen dört kampanya, farklı görsel ve tematik stratejilerle kadınların eşit haklara ulaşmasına yönelik önemli mesajlar taşımaktadır. İncelenen kampanyalar, feminist belleği destekleyen anlatılar üretme eğiliminde olup, toplumsal cinsiyet algılarında dönüşüm yaratma potansiyeli taşımaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, feminist bellek olgusunu grafik tasarım ve müzik disiplinleri üzerinden inceleyerek, femvertising stratejilerinin toplumsal cinsiyet eşitliği söylemleriyle ilişkisini çok boyutlu biçimde ele almıştır. Feminist hareketlerin tarihsel süreçte edindiği görsel ve işitsel temsil biçimleri, özellikle ikinci ve üçüncü dalga feminizmin etkisiyle reklamcılıkta estetik bir stratejiye dönüşmüş; bu dönüşüm, feminist ideolojilerin kitle iletişim araçları aracılığıyla geniş toplumsal alanlara taşınmasına imkân tanımıştır. Analiz edilen Nike, H&M, P&G ve Under Armour kampanyaları, femvertising'in farklı boyutlarını örnekleyerek kadınların güçlenmesi, görünürlüğü ve dayanıklılığı gibi temaları çeşitli biçimlerde ele almıştır. Nike ve Under Armour kampanyalarında bireysel irade ve kararlılık ön plana çıkarken, H&M kampanyası çeşitliliğe ve toplumsal normların dışına çıkan kadın temsillerine vurgu yapmaktadır. P&G kampanyası ise geleneksel annelik rolünü duygusal bir eksende yeniden konumlandırmakta; bu temsilde annelik, pasif bir kimlikten ziyade, görünmeyen ama dönüştürücü bir güç olarak çerçevelenmektedir. Bununla birlikte, kadınların yalnızca destekleyici roller üzerinden tanımlandığı temsillerin femvertising kapsamında ne ölçüde değerlendirilebileceği, feminist kuram bağlamında eleştirel bir tartışmayı gerekli kılmaktadır.

Araştırma, grafik tasarımda kullanılan tipografi, renk, kompozisyon ve ikonografi gibi görsel öğelerin; müzikte ise ritim, söz, tempo, armonik ve melodik yapı, enstrümantasyon ve atmosfer gibi işitsel unsurların feminist değerlerin estetik bir dille sunulmasında belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Femvertising kampanyalarında bu unsurlar estetik ve aynı zamanda stratejik bir işlev görerek feminist belleğin görsel ve duygusal katmanlarını yapılandırmakta; kadınların özneleşme süreçlerini desteklemektedir. Ancak femvertising'in her zaman dönüştürücü bir söylem üretmediği, zaman zaman feminist değerlerin ticarileştirildiği, yüzeysel biçimde temsil edildiği ve sembolik aktivizm düzeyinde kaldığı da görülmektedir. Bu çerçevede femvertising'in etik sınırları, içerik derinliği ve toplumsal etkisi gelecekteki çalışmalar açısından eleştirel bir inceleme gerektirmektedir.

Sonuç olarak grafik tasarım ve müzik, feminist belleğin inşasında araçsal işlevinin yanı sıra dönüştürücü birer kültürel güç olarak değerlendirilmektedir. Bu iki disiplinin birlikte kullanımı, feminist ideolojilerin hem tarihsel bellekte hem de dijital kültürde sürdürülebilir biçimde varlık göstermesini mümkün kılmaktadır. Sosyal medya, müzik platformları ve dijital reklam alanları, feminist temsillerin küresel ölçekte dolaşıma girmesi açısından yeni olanaklar sunmakta; görsel-işitsel anlatının potansiyelini katlayan birer zemin oluşturmaktadır.

Gelecek araştırmalar, femvertising stratejilerinin farklı kültürel bağlamlardaki uygulanış biçimlerine odaklanabilir; özellikle Türkiye gibi toplumsal cinsiyet tartışmalarının daha karmaşık sosyo-kültürel katmanlarda seyrettiği toplumlarda, yerel örneklerle küresel kampanyaların karşılaştırmalı analizi yapılabilir. Ayrıca, dijital aktivizm, algoritmik görünürlük, kullanıcı katılımı ve dijital estetik gibi yeni medya olgularının feminist bellekle kesişim noktaları incelenerek, görsel iletişim tasarımı alanına kuramsal ve uygulamalı katkılar sağlanabilir. Bu doğrultuda çalışma, grafik tasarım, müzik, reklam ve toplumsal cinsiyet ilişkisine dair literatüre disiplinler arası bir katkı sunmayı amaçlamakta; feminist temsillerin estetik-politik boyutunu anlamaya yönelik akademik tartışmalara kuramsal bir zemin önermektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Adalı Aydın, G. vd. (2022). Kriz iletişimde femvertising stratejisinin kullanımı: Dardanel Ton "elinize sağlık" reklamı örneği. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 5(2), 259-282.

Adalı, G. (2023). "Femvertising" bir devrim mi yoksa pazarlama stratejisi mi? Sistematik bir analiz. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 5(2), 62-74.

Åhäll, L. (2018). Affect as methodology: Feminism and the politics of emotion. *International Political Sociology*, 12(1), 36–52.

Ahmed, S. (2009). *The promise of happiness*. Durham: Duke University Press.

Deckard, B. S. (1983). *The women's movement: Political, socioeconomic, and psychological issues*. New York: Harper & Row.

Barthes, R. (1974). *S/Z: An essay*. New York: Farrar, Straus and Giroux Publishing.

Batı, U. (2010). Hedef kitle davranışını etkileyen bir unsur olarak reklamlarda müzik kullanımı konusundaki yazının incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(2), 778-808.

Bulduk, B, (2024). Mona Hatoum's Traumatic Objects, CUJOSS, 48(1): 35-40.

Butterick, M. (2013). Practical typography. *Typography for Lawyers*. USA: Thomson Reuters Press.

Cook, N. (1998). *Music-A very short introduction*. New York: Oxford University Press Inc.

Çupi, B. - Morina, S. (2020). The influential power and the importance of music in advertising and marketing. *Journal of Life Economics*, 7(1), 17-28.

Dabak Özdemir, B. (2021). Kadın odaklı reklamcılığa feminist bir eleştiri: Dove "benim saçım ezberlerin ötesinde" örneği. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 8(1), 185-208.

Davis, K. (1992). Towards a feminist rhetoric: The Gilligan Debate revisited. *Women's Studies International Forum,* 15(2), 219-31.

Dervin, B. (1987). The potential contribution of feminist scholarship to the field of communication. *Journal of Communication,* 37(4), 107-14.

Drake, V.E. (2017). Impact of female empowerment in advertising. *Journal of Research Marketing*, 7(3), 593-599.

Ersoy Çak, Ş. (2018). Toplumsal cinsiyet ve müziğe dair. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 1(1), 68-80.

Friedan, B. (1963)**.** *The feminine mystique*. New York: W. W. Norton & Company.

Guido, G. vd. (2016). Effects of background music endings on consumer memory in advertising, *International Journal of Advertising*, 35(3), 504-518.

Hooks, B. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics.* Boston: South End Press.

İnceoğlu, İ. - Onaylı-Şengül, G. (2018). Bir Femvertising örneği olarak Nike bizi böyle bilin reklam filmine eleştirel bakış. *Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 20-36.

Lupton, E. (2024). Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, and students, 3rd ed., Princeton: Princeton Architectural Press.

McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, & sexuality*. 1st ed., Minneapolis-Minnesota: The Regent of the University of Minnesota Press.

Michaelidou, N. vd. (2022a). Questioning femvertising: The limits of feminist advertising campaigns in transforming gender stereotypes. *Marketing Theory*, 22(1), 48-67.

Michaelidou, N. vd. (2022b). Femvertising practices on social media: A comparison of luxury and non-luxury brands. *Journal of Product and Brand Management*, 31(8), 1285-1300.

Moorman, C. (2020). Commentary: brand activism in a political world. *Journal of Public Policy and Marketing*, 39(4), 388-392.

Negm, E. M. (2023) Femvertising social marketing: a focus on perceived authenticity and perceived congruence of the advertising and consumers' attitudes toward female portrayal. *Journal of Humanities and Applied Social Sciences*, 5(5), 435-449.

Özkişi, Z.G. (2017). Müzikte cinsiyet rollerine ilişkin yargılar: Kanon, gettolaşma ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın besteci sorunu. *Kadın ve Müzik,* (ed.: Ş. Ersoy Çak- Ş. Beşiroğlu), 63-96, İstanbul: Milenyum Yayınları.

Patel, J. vd. (2017). Consumers' responses to cause related marketing: Moderating influence of cause involvement and skepticism on attitude and purchase intention. *33 International Review on Public and Nonprofit Marketing*, 14(1), 1-18.

Tsichla, E. (2020a). The changing roles of gender in advertising: Past, present, and future. *Contemporary Southeastern Europe*, 7, 28-44.

Tsichla, E. (2020b). Femvertising and the commercialization of feminism: A critique of gendered marketing strategies. *Journal of Gender Studies*, 29(3), 37-50.

Vredenburg, J.K. vd. (2020). Brands taking a stand: authentic brand activism or woke washing?. *Journal of Public Policy and Marketing*, 39 (4), 444-460.

Whiteley, S. (1997). Seduced by the sun: An analysis of the textual links between sound and image in pop videos. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. (ed.: Sheila Whiteley), USA: Psychology Press.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: BBC (2024) Helen Reddy: Feminist hareketle özdeşleşmiş şarkılardan "I am woman"ın yazarı Avustralyalı şarkıcı hayatını kaybetti. https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-54355352 (Erişim: 07.09.2024)

URL-2: LyricsTranslate (2024) Beyonce- Flawless. https://lyricstranslate.com/tr/flawless-kusursuz (erişim: 04.09.2024)

URL-3: Smule, (2024). I am a woman, Lyrics. https://www.smule.com/song/emmy-meli-i-am-woman-karaoke-lyrics/16598625_16598625/arrangement (Erişim: 14.11.2024).

URL-4: Topini, C. (2014). *Betty Friedan and the feminine mystique (1963): A feminist political debate.* https://www.academia.edu/6908803/Betty_Friedan_and_The_Feminine_Mystique_1963_a_Feminist_Political_Debate (Erişim: 29.11.2024)

URL-5: Williams, J. (2021). Bell hooks: The iconoclastic writer and activist who reminded us 'feminism is for everybody'. Ms. Magazine. https://msmagazine.com/tag/bell-hooks/ (Erişim: 14.11.2024).

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Votes for Women" Poster ve Pankartları (1900'ler) https://kids-nationalgeographic-com.translate.goog/history/article/womens-history-month?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim: 29.11.2024)

Görsel 2: We can do it! Rosie the riveter. Westinghouse (1943). https://www.loc.gov/item/2021669753 (Erişim: 28.11.2024)

Görsel 3: Sisterhood is Blooming (1972). https://fontsinuse.com/uses/31421/sisterhood-is-blooming-posterhttps://long19.radcliffe.harvard.edu/projects/exhibit_seeingcitizens/section_3/sub_1/votesforwomenposter.jpg (Erişim: 12.09.2024)

Görsel 4: Jessica Walsh, 2017. https://designlectur.es/events/jessica-walsh/ (Erişim: 21.10.2024)

Görsel 5: Lady Gaga performs during the 2010 Lollapalooza music festival in Chicago, Illinois. https://www.theguardian.com/music/2010/sep/17/lady-gaga-feminist-icon (Erişim: 12.09.2024)

Görsel 6: Childbirth albüm kapağı. https://www.npr.org/2015/09/23/442211344/first-listen-childbirth-womens-rights (Erişim: 03.09.2024)

Görsel 7: Nike, Bizi böyle bilin. (2017). https://www.youtube.com/watch?v=0N7Lpmieym (Erişim: 17.10.2024)

Görsel 8: Nike, *Dream Crazier* https://www.youtube.com/watch?v=zWfX5jeF6k4 (Erişim: 04.10.2024)

Görsel 9: H&M'in *She's a Lady* kampanyası. https://www.youtube.com/watch?v=8-RY6fWVrQ0 (Erişim: 05.10.2024)

Görsel 10: P&G, Thank you, mom. https://www.youtube.com/watch?v=rdQrwBVRzEg (Erişim: 10.10.2024)

Görsel 11: Under Armour'ın *I will what i want*. https://www.youtube.com/watch?v=H-V7cOestUs (Erişim: 21.09.2024)

Extended Summary

This study examines the concept of *femvertising*, which has become increasingly prominent in contemporary advertising, through the lens of graphic design and music, taking its departure from feminism's struggle for gender equality. The central research problem revolves around how feminist memory is represented in advertising campaigns and how these representations influence gender perceptions. The aesthetic and ideological strategies through which the historical memory of the feminist movement is reproduced are discussed across both cultural and commercial dimensions. In this context, the aim is to analyze the role of graphic design and music in the construction of feminist memory through selected femvertising campaigns and to evaluate their aesthetic, strategic, and critical contributions.

Feminist memory is approached as a concept that makes women's historical struggles visible within collective memory. Throughout the feminist movement's progression from the first to the fourth wave, posters, brochures, musical works, and new media tools have played crucial roles in the dissemination of feminist values. Particularly with the second wave of feminism, graphic design and music emerged as key instruments that reinforced both the emotional and aesthetic dimensions of feminist discourse. In the literature, the concept of femvertising is defined as a strategy that diverges from advertising's confinement of women to traditional roles, instead highlighting women's empowerment and gender equality (Drake, 2017; Negm, 2023). At the same time, the commodification of feminist values through advertising has sparked a critical debate on the authenticity and societal impact of femvertising (Tsichla, 2020; Michaelidou et al., 2022).

The study employs a qualitative content analysis method. Drawing on the approaches of Mayring (2000) and Schreier (2012), four advertising campaigns—Nike *Dream Crazier*, H&M *She's a Lady*, P&G *Thank You, Mom*, and Under Armour *I Will What I Want*—were selected. Three main themes emerged from the analysis: empowerment discourse, body politics, and representations of solidarity. Methodologically, content analysis, visual analysis, musical analysis, comparative analysis, and critical discourse analysis were combined. Elements of graphic design—such as typography, color, and composition—alongside musical components—such as rhythm, lyrics, harmony, and atmosphere—were evaluated in the context of feminist ideology. The sample was limited to predominantly Western campaigns produced after the 2000s. The analyses reveal that femvertising campaigns contribute to the visibility of feminist values from both aesthetic and strategic standpoints. Nike and Under Armour campaigns emphasized individual determination and resistance against societal prejudices, while H&M highlighted diversity and freedom, and P&G centered on motherhood. In graphic design, the use of black-and-white palettes, bold typography, and minimalist layouts reinforced feminist discourse; in music, rhythm, lyrics, and atmosphere served as vehicles for emotional engagement. However, as seen particularly in the P&G campaign, the representation of women exclusively through the lens of motherhood reproduces traditional gender stereotypes, opening a space for critique.

Findings suggest that femvertising offers pedagogical awareness regarding women's empowerment, visibility, and resilience, yet simultaneously entails the risk of commodifying feminist values. The study demonstrates that graphic design and music function as both instrumental and transformative tools in constructing feminist memory. Femvertising contributes to gender equality discourses, but at times may also lead to the superficial

reproduction of feminist values. Therefore, femvertising strategies should be evaluated not only within aesthetic and commercial contexts but also through ethical and social responsibility perspectives. Future research should comparatively analyze femvertising examples across different cultural contexts to better understand global and local productions of feminist memory. Moreover, new media phenomena—such as digital activism, algorithmic visibility, and user participation—can be connected to feminist memory, offering both theoretical and practical contributions to the field of visual communication design.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ *There is no author's note.*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Hülya Demir tarafından konu başlığı ve alt başlık yapılandırılmaları oluşturulmuştur. Metin için yazımlarda grafik tasarım ile ilgili konularda kaynakça bulunması ve metnin yazılması sürecinde katkı sağlamıştır. Fülya Açıksöz tarafından makale yazım sürecinin metin içi kaynakça yerleşimi ve müzik alanı ile ilgili kaynakların bulunmasına katkı sağlanmıştır. */ Hülya Demir created the topic heading and subheading structures. She contributed to the writing process by providing references related to graphic design for the text. Fülya Açıksöz contributed to the article writing process by providing in-text references and sources related to the field of music.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 17.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1602926
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1832-1854.

Araştırma Makalesi
Research Article

BÂBÜRLÜ DEVRİ KUMAŞ SANATINDA ÖNE ÇIKAN BİR TÜRK NAKIŞ TEKNİĞİ: ZERDÛZİ

♦

AN EMBROIDERY TECHNIQUE IN MUGHAL PERIOD FABRIC ART: ZARDOZI

Fadime ÖZLER KAYA*

ÖZ: Hindistan MÖ 3000'lere uzanan tekstil üretimi geçmişine sahip olmasına rağmen günümüze kadar gelmeyi başarmış en eski Hint işlemeli kumaş parçaları XVI. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu işlemeli kumaşlar arasında öne çıkan zerdûzi, sadece ortaya çıktığı dönemde değil günümüzde de etkisini devam ettiren değerli bir nakış tekniği olmuştur. Zerdûzi nakış tekniğinin Orta Çağ'da Türkistan, Hindistan ve İran'da kullanıldığı bilinmektedir. Zerdûzi Hindistan'a Türkistan'dan göç eden Türk toplulukları aracılığıyla gelmiştir. Zerdûzi çeşitli bölgelerde hatta Hindistan'da dahi daha önce görülmesine rağmen Bâbürlüler döneminde altın çağını yaşamıştır. O döneme kadar serbest bir işleyiş ve piyasaya sahip olan zerdûzi, Delhi Türk Sultanlığı ve sonrasında Bâbürlülerle birlikte devlet himayesinde sistemli, kontrollü işleyiş ile daha popüler hale gelmiştir. Bunda zerdûzi tekniği ile işlenen giysilerin hükümdar, hanedan ve ileri gelen diğer devlet erkânı arasında yaygınlaşması ve devlet teşrifat uygulamalarında yoğun bir şekilde kullanılması etkili olmuştur. Zerdûzinin bugünkü Hindistan'ın en önemli geçim kaynaklarından biri olmasından ve özellikle Hindistan'da popüler hale gelmesinde yine Delhi Türk Sultanlığı ve devamındaki Bâbürlülerin rolü büyüktür. Bu çalışmada zerdûzi nakış tekniğinin tarihsel gelişimi, yapım aşamaları ve günümüzdeki örnekler üzerinden tanıtımı yapılmıştır. Bu araştırma için literatür taraması yapıldıktan sonra, Agra şehrindeki zerdûzi atölyeleri ziyaret edilmiş, ustalarla görüşülmüş, uygulamalar gözlemlenmiş ve bizzat deneyimleme yoluyla zerdûzi nakış tekniğine dair bilgiler toplanmıştır. Ayrıca Türkiye Selçukluları ve Osmanlılarda zerdûzi kullanımı arşiv belgeleri ve diğer kaynaklar ışığında aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu araştırma ile zerdûzi nakış tekniğinin bilim dünyasına tanıtılması ve araştırmanın, bu konu ile ilgili çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmıştır.
Anahtar Kelimeler: Bâbürlüler, Hindistan, Kumaş Sanatı, Nakış Tekniği, Zerdûzi

ABSTRACT: *Due to its geopolitical location, cultural interaction has been intense throughout history in India. In addition to this cultural interaction, India has had an important place in the field of textile as well as many other fields. India has been an important factor of balance in world trade since it is especially the homeland of cotton and has had a voice in textile production based on cotton. Although it falls behind in the income balance connected to world textile production, textiles and activities depending on textiles have always continued in India. Despite India has a textile history going back to 3000s B.C, the earliest Indian embroidered fabric pieces are dated to the 16th century. Zardozi, featuring among these embroidered fabrics, is a precious embroidery technique maintaining its impression not only in the period it emerged but also today. The word zardozi was composed of "zar/zer" meaning gold in Persian and "dozi" meaning embroidery. Although zardozi existed in India in earlier times, Mughal period was its golden age. Zardozi, which had a free work and free market until then, Zardozi, which had a free work and free market until then, it was state-mandated in Mughal period and became more systematic,*

* Dr. Öğr. Üyesi-Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü/Kayseri-fozler@erciyes.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9241-9874)

This article was checked by Turnitin.

controlled and more popular. The fact that clothes embroidered with zardozi technique became widespread among rulers, members of dynasty and other leading top officials and the use of it in state ceremonial practices intensely in both Mughals and the subdivisions ruled by nawabs was effective on this situation. Today, the fact that zardozi is preferred in daily stuff, it was sought after in fashion design and this art is continued as a handicraft and livelihood in many regions of India has prevented it to be lost and increased its historical value. This study introduced zardozi embroidery technique by presenting its historical development, production processes and today's examples. After the literature review, zardozi workshops in Agra were visited, craftsmen were interviewed, practices were observed and information related to zardozi embroidery technique was gathered by the way of experiencing personally. This study aimed to introduce zardozi embroidery technique to the world of science and to lead the studies on this issue.

Keywords: *Mughals, India, Fabric Art, Embroidery Technique, Zardozi*

Giriş

Tarih öncesi dönemlerden Paleolitik Çağ'da ortaya çıkan ilk insan toplulukları başlangıçta korunmasız, doğanın etkisinde ve daha çok edilgen bir yaşam sürmekteydiler. Önce üstsüz olarak yaşayan insanlar, süre geçtikçe ve özellikle iklimlerin etkisinden korunmak için giyinmeye/örtünmeye gereksinim duymuşlardır. Bu dönemde giysiler iklim özelliklerine göre şekillenmiş olup çoğunlukla basit ve ilkel bir biçimdedir. Kimi yerde ağaç yaprakları, otlar ve lifli bitkiler, kimi yerde ise hayvan derileri giysi olarak kullanılmıştır. Neolitik Çağ'da ise dokumacılık ve dokumacılığa ait malzemeler ile teknikler bulunmuştur. İpliğin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip olan iğ, yani doğada ham halde bulunan ağaç kabuğu, keten ve kenevir gibi lifli bitkilerle hayvan yünlerinin eğirilerek ipliğin elde edilmesi yöntemi, dönüm noktası olarak dokumacılığın gelişmesini sağlamıştır. Daha sonra kemik, taş, ağaç, metal ve pişmiş toprak gibi maddelerden yapılarak ipin büküm sırasında ağırlaşmasını sağlayan ağırşakların bulunmasıyla devam eden sürece dokuma tezgâhları dahil olmuş ve çeşitli dokuma ürünleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Yağan, 1978: 9-11). Yazının bulunması ile birlikte dokuma alanındaki bilgiler ilk kez Sümerliler döneminde ortaya çıkmıştır (Tütüncüler, 2005: 25). Bu dönemde kadınlar atölyelerde çalışarak tapınakların giderlerinin karşılanması için üretim yapmışlardır (Crawford, 2010: 58). Dokumacılık, dokumaya dair malzeme, ham madde, teknikler ve motifler bazı farklılıklar göstermekle beraber Mısır, Anadolu, İran, Mezopotamya, Çin ve Türkistan'da görülmüştür. Bu uygarlıklar arasında Babil ve Asurlular Hint dokuma sanatlarına etki etmiştir (Yağan, 1978: 28). Hun kurganlarından elde edilen dokuma eserler (Çoruhlu, 1998: 42)ve özellikle dünyanın en eski düğümlü halısı olan Pazırık Halısı dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2017: 100). Göktürkler, Uygurlar ve Hazarlar gibi eski Türk toplulukları döneminde de dokumacılık günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Dokumacılığın gelişip yayılmasından sonraki dönemlerde kumaşların ipek, pamuk veya keten gibi malzemelerden üretildiği görülmektedir. Daha sonra bu kumaşların özellikle altın, gümüş ve diğer değerli malzemelerle

bezendiği, bu şekilde üretilen kumaşların örtü, yaygı ve giysi gibi gündelik yaşama ait alanlarda kullanılmasının önem kazandığı bilinmektedir. Bunun sonucunda ise pek çok kumaş süsleme çeşidi de beraberinde ortaya çıkmıştır. Hint tekstil geleneği içerisinde yer alan, çeşitliliği ve zenginliği ile ön plana çıkan işlemelerin tarihi İndus Vadisi Uygarlığına (MÖ 3300'ler) kadar uzanmakta ancak o dönemlerden günümüze ulaşabilmiş örnekler bulunmamaktadır. Yazılı kaynaklar ve seyahatnamelerden bu tekstil ürünlerine dair bilgiler edinilebilmiştir (Özdemir ve Erdem, 2022: 35). MÖ IV. yüzyılda Mauryan döneminde bir Yunan gezgini işlemeli kraliyet cübbelerinin ayrıntılı altın süslemelerinden bahsederken, XIII. yüzyılda da Marco Polo Hindistan'dan gelen karmaşık işlemeli tekstillerden bahsetmiştir (Gupta, 1996: 21). Orta çağda altın kaplama iplikler birçok ülkede ve doğunun büyük şehirlerinde, özellikle İran, Hindistan ve Buhara'da üretilmiştir. Günümüze kadar gelmeyi başarmış en eski Hint işlemeli kumaş parçaları XVI. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Pamuk, ipek, yün ve metal vb. ipliklerle pamuklu, yünlü, ipek kumaş ve deri üzerine iğne, tığ, ya da tambur aracılığıyla yapılan işlemelerde ipliklerin yanı sıra kumaş parçaları, boncuklar, aynalar, deniz kabukları, böcek kanatları, madeni paralar, değerli taşlar ve pullar da kullanılmıştır (Gillow ve Barnard, 1994: 5). Bu teknikler arasında önemli bir yere sahip olan, ipek ve kadife üzerine altın ve gümüş tellerle yapılan zerdûzi özel bir nakış tekniğidir. Zerdûzi Farsça altın anlamına gelen "zar/zer" ve nakış anlamına gelen "dozi/duzi" sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bu işi yapan ustalara ise "zerdûz/zerkeş" ya da "karigar" denilmektedir. Bu sanatın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde hükümdarların gösterişe eğilimli olmaları, abartılı saray hayatı ve altın örgülü işleri hediye etme geleneği etkili olmuştur. Ancak zerdûzi sanatının ilk nerede ve ne zaman ortaya çıktığı konusunda kesin bir yargıda bulunmak bazı sebeplerle güçleşmiştir. Bunların başında kumaşın uzun yıllar dayanabilecek bir yapısının olmaması gelmektedir. Bununla birlikte tartışmasız kabul edilmesi gereken bir gerçek de çok eski zamanlardan beri Türk dilini konuşan halklar arasında bu sanat türünün çok geniş bir uygulama alanı bulmasıdır. Orta Asya'dan Türkiye'ye kadar Türk dilini kullanan tüm halklar arasında altın işlemeli dokumalar için tek bir terim, "zerdûz" terimi kullanılmıştır (Rustambekova, 2010: 3).

Bu çalışmada zerdûzi nakış tekniğinin tarihsel gelişimi, yapımında kullanılan malzemeler, yapım aşamaları, bu teknikte kullanılan motifler ve günümüzdeki Hindistan örnekleri üzerinden tanıtımı yapılmıştır. Bu araştırma için bilgiler zerdûzi atölyeleri ziyaret edilerek, ustalarla görüşülerek, uygulamalar gözlemlenerek ve bizzat deneyimlenerek toplanılmıştır. Ayrıca Türk sanat tarihinde erken dönemden itibaren zerdûzinin gelişimi ile özellikle Osmanlı arşiv kayıtlarındaki veriler ışığında bu dönemdeki kullanımı ortaya konulmuştur. Bu çalışma ile Bâbürlüler döneminden itibaren Hindistan'da kayda değer bir varlık göstermeye başlayan ve günümüze kadar önemli bir geçim kaynağı olarak ulaşan zerdûzi

nakış tekniğinin bilim dünyasına tanıtılması, tekniğin nesilden nesile aktarılması ve bu konu ile ilgili çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmıştır.

1. Zerdûzi Nakış Tekniğinin Hindistan'daki Tarihsel Gelişimi

Vedik dönemin (MÖ 1500-500) kutsal anlatılarından olan "Rig Veda"da adı geçen Asura kralı Hiranyakashipu'nun altın işlemeli kutsal elbisesinden bahsedilirken bunun zerdûzi ile eşdeğer olduğu vurgulanmıştır. Hindistan'ın önemli destanlarından Mahabbarata ve Ramayana'da özellikle soyluların giydiği altın işlemeli elbiselere değinilmiştir. MÖ IV. yüzyılda Yunan gezgin Strabon Hint yaşamının sadeliğine nazaran altın işlemeli elbiselerin günlük yaşamın önemli bir parçası ve bunların moda olduğunu belirtmiştir. Bu bilgiler zerdûzi tekniğinin benzeri bir işleme usulünün Hindistan'da daha önce kullanıldığını göstermekle birlikte altın işlemeli zerdûzi ise yüzyıllar öncesinden Türkistan'dan Hindistan'a gelen bir nakış tekniğidir (Gupta, 1996: 33). Gupta ve Kuşhanlar döneminde benzer örnekleri olan ve İran kökenli olduğu düşünülen zerdûzi sanatı Hindistan'da ilk olarak Tuğluklular döneminde görülmüştür. Muhammed bin Tuğluk (1325-1351) zamanında saray kostümlerinin ve devletin diğer ileri gelen yöneticilerinin elbiselerinin önemli bir süslemesi haline gelmiştir. Zerdûzi adı ilk kez Fîrûz Şah Tuğluk (1351-1388)'un *Fütûhât-ı Fîrûz Şâhî*'sinde geçmektedir (Tuğluk, 1957: 60). Burada zerdûzi ile işlenen giysilerin tanımı yapılarak birtakım kurallarla düzenleme getirilmiş ve işlemeler dini ölçüler çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Bu dönemde Firuz Şah zerdûzi sanatına çeşitli kısıtlamalar getirmiştir. Bunun en önemli sebebi İslâm dininin erkeklerde altın kullanımının yasak olması ile ilgili hükümleri olmuştur. Ayrıca zerdûzi ile yapılan bazı motifler de Firuz Şah tarafından İslâmî gerekçelerle yasaklanmıştır (Tuğluk, 1957: 13-14). Firuz Şah'ın bu kısıtlamaları daha önce ülkenin güneyinde (Gücerat, Bihar ve Andhra gibi) de yayılmaya başlayan zerdûzi sanatının bu kısıtlamalardan uzak bir şekilde bu bölgelerde daha serbest bir gelişim göstermesini sağlamıştır. Bâbürlüler döneminde daha da önem kazanan zerdûzi, Ekber Şah (1556-1605) ile birlikte devlet korumasına alınmış, özellikle Delhi ve Agra'da "karkhana" denilen atölyeler oluşturulmuş ve zerdûzi yoğun bir şekilde Bâbürlü saraylarında kullanılmıştır. Ekber Şah dönemi saray tarihçisi Ebu'l-Fazl *Ekbernâme*'de zerdûzi ile işlenen bir şaldan bahsederken (Allami, 1965: 47-52), Cihangir Şah (1605-1627) ise *Tüzük-i Cihângîrî*'de altın işlemeli süslü elbiselere değinmiştir (Jehangir, 1968: 13-16). Şah Cihan (1628-1658) döneminde de özellikle Agra'da ve Delhi Şahcihanabad'da hakimiyetini devam ettiren zerdûzi Evrengzîb (1658-1707) dönemiyle birlikte devlet himayesini kaybetmeye başlamıştır (Singh, 2022: 6102). Ham maddenin pahalı olması ustaların ekonomik olarak desteklenmeden bu sanatın yapılabilmesini imkânsız bir hale getirmiştir. Bâbürlülere bağlı ve idaresi altında olan bölgelerde Bâbürlü egemenliğini temsil eden nevvablıklardan olan Avadh Nevvablığı, XVIII ve XIX. yüzyıllarda Bâbürlülerden sonra zerdûzi sanatının yerleşip gelişme gösterdiği yönetimlerden olmuştur. Bâbürlü himayesinin

etkisinin azalması ile başka eyalet ve şehirlere giden zerdûzi ustaları özellikle Uttar Pradeş'e bağlı Lucknow şehrine gelerek buranın bir zerdûzi sanatı merkezi haline gelmesinde önemli rol oynamışlardır. Bâbürlülerin zayıflaması ile birlikte başkent ve diğer nevvablık bölgelerinde siyasi kargaşalar yaşanırken, Avadh Nevvablığı sanatı, sanatçıyı ve zanaatkârları himaye etmiş, bunun sonucunda önemli bir sanat merkezi haline gelmiştir (Gupta, 1996: 47). Bu dönemde yönetim ve ileri gelenlerin arasında zerdûzi işlemeli giysiler tıpkı Bâbürlü döneminde olduğu gibi revaç bulmuştur. Şücaü'd-devle döneminde başlayan zerdûzi ile ilgili atılım oğlu Asafu'd-devle zamanında daha da önem kazanmış, bu dönemde Lucknow diğer bölgelerdeki üretimin önüne geçerek adeta bu sanatın moda merkezi haline gelmiştir. Öyle ki üretim yapan atölyeler için "Riyasat-i Karkhanas"lar kurularak ileri gelenler tarafından koruma altına alınmıştır. İngilizlerin yönetimi ele geçirmeleri ile birlikte XIX. yüzyılın yarısından sonra ise karkhana ve Riyasat-i Karkhanas'lar tamamen çökmüş zanaatkârlar ürünlerini satmak için pazar bulmakta zorlanmışlardır (Singh, 2022: 6102). Zerdûzi sanatına ilgi duyan Avrupalı yönetici ve zengin tüccar sınıfın artması ile birlikte bir süre daha rağbet görmüş ve o döneme kadar sadece Müslüman zanaatkârlarla sınırlı olan zerdûzi sanatı moda ve gereksinimlerin değişmesi ile birlikte artık Hindu zanaatkârlar da bu sanatı icra etmeye başlamıştır. Günümüzde zerdûzinin gündelik kullanım eşyalarında tercih edilmesi, moda tasarımında rağbet görmesi ve bu sanatın Hindistan'ın pek çok bölgesinde zanaat ve geçim kaynağı olarak sürdürülmesi kaybolmasının önüne geçerek tarihsel değerini arttırmıştır.

Asırlardan beri Hint alt kıtasında başta Hindistan olmak üzere Pakistan, Afganistan, Bangladeş gibi birçok ülkede özellikle hamileri Bâbürlüler aracılığı ile icra edilen zerdûzi nakış sanatının günümüzde Hindistan'daki önemli merkezleri ise; Lucknow, Agra, Delhi, Bareilly, Banaras, Haydarabad, Jodhpur, Jaipur ve Kolkata'dır. Lucknow zerdûzi nakış tekniğinin yapımı ile ilgili olarak coğrafi işaret almıştır.

2. Zerdûzi Nakış Tekniğinde Kullanılan Malzemeler

Zerdûzi için gereken birincil ekipmanlar, zeminde sabit olan ve "adda" ya da "karchob" olarak da adlandırılan kare bir ahşap çerçeve, arî (kalın biz) adı verilen iğne ve altın, gümüş başta olmak üzere çeşitli renklerde ve farklı materyallerden oluşan ipliklerdir (Singh, 2022: 6103). Ayrıca genellikle ipek, brokar, atlas, kadife veya saten gibi değerli kumaş türleri kullanılmaktadır (Kavcı Özdemir ve Erdem, 2022: 40).

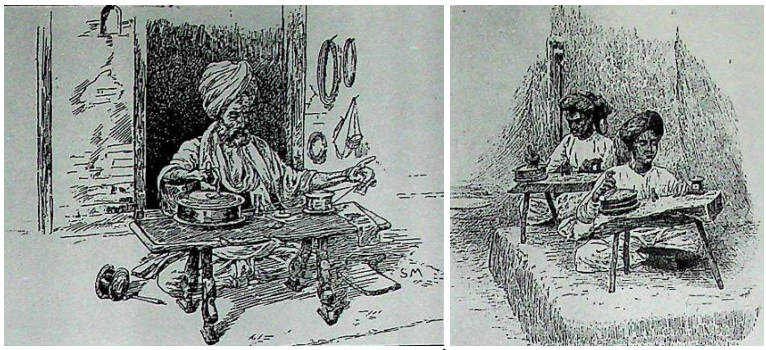
2.1. Adda/ Karchob (Ahşap Çerçeve): Adda adı verilen çerçeve, ayarlanabilir dört adet ahşap çubuktan oluşmaktadır. Nakışın yapılacağı kumaş, iki yatay çubuğa gergin bir şekilde dikilir. Daha sonra kumaş sıkıca sabitlenir ve diğer iki çubuğa dikey ve paralel olarak kilitlenir. Bu ahşap çerçeve, çalışırken kumaşın kaymasını önler ve ayrıca ustanın daha hızlı hareket etmesini ve iğneyi rahat bir şekilde motif oluşturmak için geçirmesini sağlar. Kumaşın gerilmiş olması ayrıca desenin daha net görünmesine de katkı sağlar (Görsel 1-2).

Görsel 1-2: Zerdûzi Yapımında Kullanılan Adda Adı Verilen Ahşap Çerçeve (Özler Kaya, 2023)

2.2. Arî (İğne/Biz): Zerdûzi nakış tekniğinde ana araç iğnedir. Zerdûzi nakışında, daha fazla verimlilik sağlayan arî (kancalı biz) olarak bilinen belirli bir iğne türü kullanılır. Bu iğne, zerdûzların nakış ipliğini hem kumaşın üstünden hem de altından geçirmesini sağlar. İğnenin ucunda bir kanca ve arkasında tahta bir sap bulunur. İğnelerin ayrıca plastik ve demir saplı olanları da mevcuttur. Zerdûzlar her bir zerdûzi motifini oluşturmak için desene göre farklı iğne türleri kullanırlar. Bu iğneler ile kumaş üzerine düz dikişi, saten dikiş, zincir dikiş, koşu dikişi ve sap dikiş yapılır.

2.3. Badla (Metal Teller): Kadife, saten ve ipek üzerine metal tel veya pullarla yapılan zerdûzi nakış tekniği, metal işlemede en ünlü ve en yaygın tekniklerden biridir. Basit düz tele "badla" denir. Bu teller bazen bir ipliğin etrafına sarılır ve buna da "kasav" denir. Bükülmüş tele de "nakshi" adı verilir. Son zamanlarda maliyeti nedeniyle altın ve gümüş yerine yaygın olarak bakır teller kullanılmaktadır.

2.4. Kullanılan İplikler: Başlangıçta zerdûzi yapımında altın ve gümüş iplikler kullanılmıştır. Bu iplikler zanaatkârlar tarafından evlerindeki küçük atölyelerde yapılır, metal blokları (altın ve gümüş) eritilir ve ince teller yapmak için delikleri olan demir levhalardan geçirilir. Gümüş önce farklı boyutlarda çubuklar, sonra da ince teller halinde kalıplanır. "Tarkashi", düz bir iplik yapmak için bir boyaya düz bir şekilde konulur ve daha sonra "lamettaya" dönüştürülür. Gümüş lametta yapmak için ince bir ipek iplik sarı renge boyanır. Son adımda, gümüş lametta ipeğin üzerine döndürülür ve "kalabattu" yapmak için saf altın filmle birleştirilir. Altın iplik yapmak hem zor hem de çok karmaşık bir işlemdir. Bu iplikler, günümüzde piyasada top veya şerit halinde satılabilmektedir. Deliklerin boyutu ipliklerin gereksinimlerine göre değişmektedir. Bu nakış tekniğinde çeşitli iplikler kullanılmıştır: Zerdûzi dabka (yay tipi bir iplik), kalabattu (bükülmüş altın kaplama iplik), salma (çok ince bükülmüş çelik sicim), kora (donuk zari ipliği), tikora (spiral olarak bükülmüş altın iplik), chikna (parlak zari ipliği), gijaî (ana hatlar için kullanılan altından yuvarlak, ince, sert bir sicim), kasab (gümüş veya altın kaplama gümüş iplik), katori ve tikena. Bu iplikler yanında sitara (pul) ve tilli (payetler) kullanılmaktadır (Singh, 2022: 6103) (Görsel: 3-6).



Görsel 3-4: Zerdûzi Yapımında Kullanılan İpliklerin Yapımı (Gupta, 1996)

Görsel 5-6: Zerdûzi Yapımında Kullanılan İplikler, Zerdûzi Yapımında Günümüzde Kullanılan İplikler ve Boncuklar (Özler Kaya, 2023), Kaynak: (URL-1).

Zerdûzi nakış tekniğinde iki çeşit altın kullanımı söz konusudur: biri saf altın, diğeri yarı altın. Bu kısma altın olmamakla birlikte altın görünümlü ip kullanımı da dahil edilebilir. Altın pahalı olduğundan günümüzde tercih edilmezken daha çok yarı altın ve altın görünümlü ip kullanımı, özellikle maliyetinin düşük, temin edilmesinin de kolay olması sebebiyle yaygındır. Bununla birlikte gerçek altın kullanılmadığı halde sahte altınla yapılan zerdûziler gerçeğinden ayırt edilemeyecek kadar ustalıkla yapılmaktadır. Taklit zerdûziler yakıldığında geride sadece kül bırakırken, gerçek olan zerdûzi yakıldığında altın kalıntıları bırakmaktadır. Yalnızca zerdûzlar, gerçek altın ile taklit altın arasındaki farkı ayırt edebilmektedir.

3. Zerdûzi Nakış Tekniğinin Yapım Aşamaları

Hindistan'da *"salmasitarekakam"* olarak da adlandırılan zerdûzi (Singh, 2022: 6103), karmaşık ve bir o kadar da zor bir nakış tekniğidir. Bir zerdûzi ustası ya da bir diğer deyişle karigar, aynı anda iki eliyle çalışan oldukça maharetli bir zanaatkârdır. Bir eliyle ipliği kumaşın yüzeyinin altına yönlendirirken, diğer eliyle de üstteki deseni oluşturur. Zanaatkâr, altın ve gümüş tellerle boncuklar ve pullar kullanarak bir kumaş parçası üzerinde iğnesi ile çeşitli desenler meydana getirir. Zerdûzi nakışı yapmak için kullanılan malzemeler ve teknikler Hindistan genelinde hemen hemen aynıdır. Ancak farklı bölgelerde yapılan zerdûzi nakışları arasında ufak tefek de olsa farklılıklar bulunabilir. Genel olarak zerdûzi işlemeleri, kancalı biz denilen iğne yardımıyla boncuklar ve pullarla birlikte altın, gümüş, bakır gibi metalik iplik kullanılarak yapılır. Zerdûzi nakışını yapma süreci çeşitli adımları içermektedir. Yapım aşamasında dört temel teknik bulunmaktadır:

Tasarım (şablon hazırlama), izleme/işleme, çerçevenin ayarlanması ve nakış.

3.1. Tasarım (Şablon Hazırlama): Nakış tasarımı ya da desen öncelikle bir kâğıda çizilir. Tasarımın şablonunu hazırlamak için ana hat boyunca kâğıtta ince delikler açmak için bir iğne kullanılır. Sonrasında bu desene iğneler yardımı ile delikler açılır. Daha sonra, ayrıntılı tasarım kumaş üzerine çizilir. Genellikle bu desenleri stilize çiçekler, doğadan bitkisel çiçekler, bahar dalları ve yapraklar oluşturur.

3.2. İzleme/İşleme: Deseni bir kumaşa aktarmak için, desenlerin bulunduğu kâğıtlar, altına kumaş konularak düz bir masanın üzerine yerleştirilir. Bir gaz yağı içine batırılmak üzere bez parçalar kullanılır, ardından bunlarla izleme kâğıdı silinir. Bu işlem, kâğıdın mürekkebinin kumaşa nüfuz etmesini sağlar.

3.3. Çerçeve veya Adda'nın Ayarlanması: İşlenecek kumaş, Hindistan'ın kırsal kesimlerinde hala kullanılan ahşap çerçeve "adda" üzerine sabitlenir. Desen baskılı kumaş, ahşap bir çerçeve üzerine gerilir. Bambu veya ahşap çubuklar kullanılarak gerilir ve sıkıca tutularak eşit bir gerginlik verilir. Adda, kumaşın boyutuna göre ayarlanabilir, böylece kumaşın ahşap çerçeve üzerine sıkıca gerilmesi sağlanır, bu sayede nakış zahmetsizce ve titizlikle yapılabilir. Zanaatkârlar daha sonra nakış işine başlamak için bu ahşap çerçevenin etrafına otururlar. Zanaatkârlar, sekiz ila on iki saat boyunca sürekli olarak aynı oturma pozisyonunda nakış yaparlar. Bu oturma zamanlamasına "nafri" denir. Bir nafri sekiz saate eşittir (Görsel: 7-10).

Görsel 7-8: Zerdûzi Yapımı (Gupta, 1996), Kaynak: (URL-2).

Görsel 9-10: Agra Şeyh Şemseddin Zerdûzi Atölyesi, Zerdûzi Yapımı (Özler Kaya, 2023)

Zanaatkârlar, malzemeleri ile "adda"nın etrafında çapraz bacak otururken, kullandıkları malzemeler arasında iğneler, çeşitli iplikler; dabka (yay tipi bir iplik), kalabattu (bükülmüş altın kaplama iplik), salma (çok ince

bükülmüş çelik sicim), kora (donuk zari ipliği), tikora (spiral olarak bükülmüş altın iplik), chikna (parlak zari ipliği), gijaî (ana hatlar için kullanılan altından yuvarlak, ince, sert bir sicim), kasab (gümüş veya altın kaplama gümüş iplik), katori, tikena ve çeşitli iplikler, pullar, kavisli kancalar, taşlar, cam, inciler, boncuklar, payetler ve simli pullar bulunur. Dikkat edilmesi gereken nokta, farklı tasarımlar için çeşitli özelliklere sahip metalik ipliklerin kullanılmasıdır.

3.4. Nakış: Kadife, ipek, pamuk gibi herhangi bir kumaş üzerine arî adı verilen, tahta bir çubuğa sabitlenmiş tığ benzeri bir iğne nakışı oluşturmak için kullanılmaktadır. Normal bir iğne ve ipliğin aksine arî, zanaatkârların iplikleri hem kumaşın üstünden hem de altından geçirebilmeleri sayesinde işi büyük ölçüde hızlandırır. Tasarımın karmaşıklığına ve çalışan ustanın sayısına bağlı olarak bu aşama bir günden on güne kadar sürebilir (Görsel 11-12).

Görsel 11-12: Zerdûzi Nakış Örneği Detay, Kaynak: (URL-3).

4. Zerdûzi Tekniğinde Kullanılan Motifler

Zerdûzi nakış tekniğinde erken örneklerinden itibaren geleneksel çizgilere bağlı kalınmıştır. Natüralist ve stilize çiçek motifleri, yapraklar, çiçek buketleri, çiçek dalları, çiçekli çalılar, çeşitli geometrik desenler, hayvan ve kuş motifleri (at, aslan, kaplan, geyik, fil, tavus kuşu, papağan, çeşitli kuş figürleri) ve sürüngenler ile arabesk motifler kullanılmıştır. Zerdûzi sanatında kimi zaman da mitolojik konulara, doğaüstü tasarımlara yer verilmiştir. Tasarımlar ise bordür tasarımları, merkezi tasarımlar (thali-numa), geometrik tasarımlar (jalinuma-delikişi), dolgu tasarımları (bharat, buti/buta) 'dır (Görsel 13)

Görsel 13: Zerdûzi Yapımında Kullanılan Motifler, Kaynak: (URL-4).

5. Zerdûzinin Kullanım Alanları

Zerdûzi, ipek, brokar, atlas, kadife veya saten gibi farklı kumaş türleri üzerine yapılan Hindistan'ın en eski nakışlarından biridir. Zerdûzi sanatının kullanıldığı yerler üç farklı alanda gruplandırılmaktadır: 1-Mobilya ve aksesuarları, 2- Kostümler ve aksesuarları, 3- Çeşitli Eserler. Zerdûzi sanatının iki kapsamlı tekniği vardır: Bunlar Karchobi ve Kamdani'dir. Bunlardan karchobi Portekizlilerin talebi üzerine daha çok ahşap eserlere uygulanmış olup; bunlar çadır süsleri, çeşitli örtüler, gölgelik, güneş şemsiyeleri gibi eşyalardır. Kamdani ise kostümler, şapkalar, ayakkabılar, kemerler, çantalar, yelpazeler, mücevherler gibi aksesuarlara uygun olan müslin ve ipek türündeki ince kumaşlarda bolca uygulanmıştır (Singh, 2022: 6104). Bu teknikler ikiye ayrılmış olsa da çoğu zaman bir arada kullanılmıştır. Bu özel nakış sanatı, yüzyıllardır saray halkının hükümdarın ve hanedan üyelerinin gösterişli kıyafetlerini, kaftanlarını, imparatorluğu simgeleyen armalarını, sancaklarını, kraliyet çadırlarını, Divan-ı Âm, Divan-ı Has salonlarını, has mahal, harem daireleri ve diğer özel saray odalarının duvarlarını, hükümdar ve hanedan halkının özel aksesuarlarını, kılıç kınlarını hatta onlara ait özel atları ve filleri süslemek için de kullanılmıştır. İbn Battuta bu konu ile ilgili olarak ayrıntılı bilgiler vermiştir. Buna göre; Sultanın şahsi atlarının ve fillerinin üzerindeki örtüler zerdûzi nakışı ile işlenmiştir. Saray halkının diğer ileri gelenleri ise atlarında sadece dokuma eyer örtüleri kullanmıştır. XVII. yüzyılda ise yaygın olarak zemini yoğun metal ile işlenmiş desenler ipek iplikle yapılmıştır. Ancak burada desenler kadife üzerine aplike edilmiştir. İbn Battuta Delhi Türk Sultanlığı döneminde önemli törenlerde kullanılan güneş şemsiyeleri (aftabgir/şatur/çatr) ile ilgili de ayrıntılı bilgiler vermiştir. Sultanın kullanımına ayrılan 16 fil koltuğu olduğunu ve her koltuğun üzerinde ipek şemsiyeler bulunduğunu, bu şemsiyelerin altın ve mücevherlerle işlendiğini belirtmiştir (Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tanci, 2022: 432). Aini Ekberi'de bu şemsiyeler "çatr" olarak adlandırılmıştır (Allami, 1965: 47-52). Bu çatrlar mücevherlerle çeşitli zerdûzi nakışlarla süslenmiştir. Tavernier "Taht-ı Tavus" ile ilgili tahtın her iki tarafına yaklaşık 5 metre (4 fit) uzaklıkta iki kırmızı kadifeden şemsiye olduğunu, bunların kenarlarının incilerle işlendiğini aktarmıştır (Tavernier, 1889: 331). Birçok minyatür örneğinde de karşımıza çıkan zerdûzi nakışı, Bâbürlülerde ilk olarak Ekber Şah'ın hazinesinde metal nakışlarla süslenmiş çeşitli giysiler üzerinde görülmüştür (Gupta, 1996: 67) (Görsel 14-15).

Görsel 14-15: Ekber Şah'ın Zerdûzi İşlemeli Kostümü, Bâbürlüler'de Farklı Alanlarda Kullanılan Zerdûzi Örnekleri, Kaynak: (URL-5), Kaynak: (URL-6).

Bâbürlüler döneminde kullanım amacına göre her kumaşa bir ad verilmiştir. Zemin örtüsü zemin-pûş, taht örtüsü taht-pûş, taht veya tahtın üzerine oturtulduğu kare ya da dairesel platformların destek ayakları için kullanılan örtüleri palang-pûş, yatak örtüsü dastarkhan/destarhan, yemek amaçlı kullanılan örtü-sofra örtüsü khan-pûş, müzik aletleri için saz-pûş, namaz örtüleri janamaz-seccade ve eyer örtüler de zi-pûş olarak bilinmektedir. Geleneksel olarak zerdûzi nakışları elbiseler, sariler, kemer, kemerbent/bel kuşağı, patka (bele ve başa bağlanan altın nakışlı kuşak), satbanteli, odhani, chunri, lehengaları ve dupattaları ve hatta şalları süslemek için kullanılmıştır. Satbanteli, odhani, chunri, lehengalar ve dupattalar altın işlemelerle süslenmiş dikişsiz giysi türleridir. Satbanteli altın gümüş tellerle işlenmiş ayrıntılı madalyon tasarımları içeren yeni doğum yapan kadınlar tarafından giyilen özel giysilerdir (Gupta, 1996: 68) (Görsel 16-19).

Görsel 16-17-18-19: Zerdûzi İşlemeli Minyatür Örnekleri (Gupta, 1996)

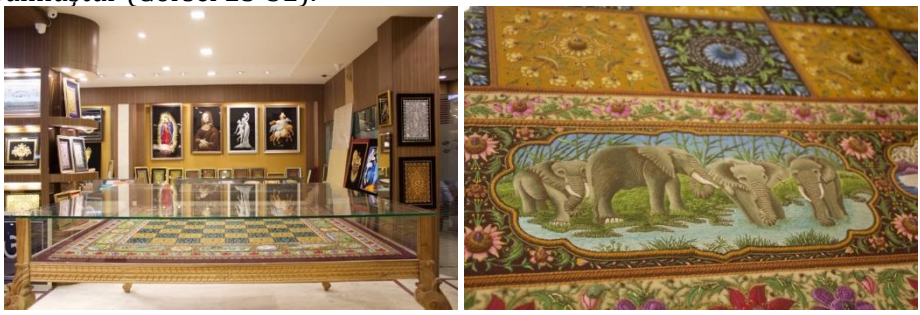
Zerdûzi Bâbürlüler döneminde yine hem kaftanlarda hem de sarayın zemin döşemelerinden taht döşemelerine kadar çeşitli birçok alanda kullanılmıştır. Bu durum bazı Bâbürlü minyatürlerine de yansımıştır (Görsel 20-21).

Görsel 20-21: Zerdûzi İşlemeli Bâbürlü Dönemi Minyatür Örnekleri, Kaynak: (URL-7).

Her ne kadar bugün Bâbürlü dönemine ait tekstil ürünlerinin birçoğu yok olmuş (soyulmuş) olsa da Bâbürlü saraylarının bir zamanlar yün, ipek, kadife, pamuktan yapılmış rengârenk halılar, minderler, yastıklar, perdeler ve tentenelerle tefriş edildiği bilinmektedir (Michell, 2007: 39). Bâbürlü döneminden sonra İngiliz hâkimiyetine giren Hindistan'da, İngilizler özellikle Bâbürlü saray modasını kendi tarzlarında geliştirip değiştirerek kullanmaya devam etmişlerdir. Bâbürlüler dönemiyle birlikte başlayan barok tarzı, Prenses Crozon (Curzon)'un şifon kumaş üzerine zerdûzi işlemeli tavus kuşu elbisesinde de görülmektedir. XIX. yüzyıla ait zerdûzi işlemeli bir de ayakkabı örneği bulunmaktadır (Görsel 22-24). Yine filleri süslemek için de bu dönemde kullanılan alın örtülerinde (seeri) de zerdûzi nakışlarına rastlanmaktadır (Kansoy, 2023: 579).

Görsel 22-23-24: Prenses Crozon (Curzon)'un Zerdûzi İşlemeli Tavus Kuşu Elbisesi (XIX. Yüzyıl), Kaynak: (URL-8), XIX. Yüzyıla Ait Zerdûzi İşlemeli Ayakkabı Örneği Haydarabad, Kaynak: (URL-9).

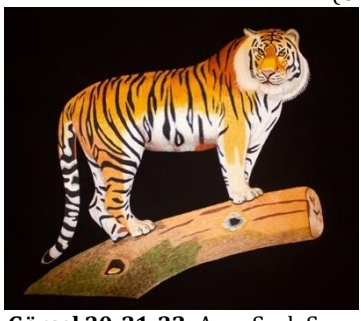
Geleneksel olarak zerdûzi nakışları; duvar süslemeleri, elbiseler, sariler, lehengaları, dupattaları ve hatta şalları süslemek için kullanılırken; günümüzde tekstil başta olmak üzere, metal işlemeli ayakkabı, çanta, yastık kılıfı, şapka vb. gibi aksesuarlara kadar uzanmıştır. Zerdûzi işlemeleri iç mekanlara abartılı ve bir o kadar da zengin görünüm kazandırdığından, Hindistan'da yoğun bir şekilde rağbet görmektedir. Ayrıca zerdûzi, talebe göre masa, sehpa, tablo, duvar örtüsü, perde, kanepe-koltuk örtüsü, yastık kılıfı, yorgan gibi çeşitli ev dekorasyon ürünlerinde kullanım imkânı bulmuştur (Görsel 25-32).



Görsel 25-26: Hindistan Agra Şehri Şeyh Şemseddin Zerdûzi Atölyesi, Masa Örtüsü Detay Alanı Genel Görünüş (Özler Kaya, 2023)

Görsel 27: Agra Şeyh Şemseddin Zerdûzi Atölyesi, Masa Örtüsü Detay Alanı Genel Görünüş (Özler Kaya, 2023)

Görsel 28-29: Agra Şeyh Şemseddin Zerdûzi Atölyesi, Zerdûzi Duvar Örtüsü Örneği Detay (Özler Kaya, 2023)



Görsel 30-31-32: Agra Şeyh Şemseddin Zerdûzi Atölyesi, Zerdûzi Tablo Örnekleri (Özler Kaya, 2023)

6. Değerlendirme

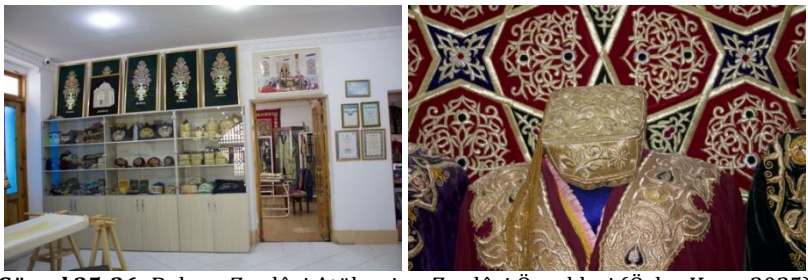
Bu bölümde zerdûzinin erken dönemden itibaren Türk nakış sanatındaki yeri ve Bâbürlü İmparatorluğu'nun çağdaşı olan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki arşiv kayıtlarından yola çıkılarak zerdûzi kullanımına dair bir değerlendirme yapılacaktır.

Türkler tarih öncesi dönemlerde üzerinde yaşadıkları coğrafyanın zengin altın rezervlerine sahip olmasının da etkisi ile altın işlemeciliğinde ileri düzeyde bir ustalık kazanmışlardır. Nitekim bunun en güzel örneklerini "*Bozkırın Kuyumcuları"* olarak anılan İskitlere ait Kazakistan Almatı yakınlarında bulunan Esik kurganından çıkarılan başta *"Altın Elbiseli Adam"*

olmak üzere Türklere ait diğer kurganlardan çıkarılan altından pek çok eşya üzerindeki ince işleme detaylarında görmek mümkündür. Türklerde zerdûzi yani altın işlemeli elbise karşılığında "çargab" kelimesinin kullanıldığı bilinmektedir. Dede Korkut kitabında çargab ile ilgili bazı ifadeler yer almaktadır: "*Ulaş oğlu Salur Kazan içmiş idi, çargab çargab çadırlar, otağlar, çukalar bağışlarıdı, kara gözlü kara kul karavaş bağışlarıdı, katar katar develer bağışlarıdı.*", "*kuşun ala kanını, kumaşun arusunu, kızun gökçeğini, dokuzlama çargab çuka Bayındur Han'a pencik çıkardılar.*", "*Padişah, Kazan oğlu Uruz'un sağ yanına ana yer gösterdi. Cübbe çuha çargab geyürdü"*[1] (Gökyay, 2006: 89-91-164-154). Türk-İslâm devletlerinde egemenlik haklarının alametlerinden biri olarak hükümdarlarca hil'at giyilmesi geleneği bulunmaktadır. Bu hil'atlerin altın sırmalar ile işlenerek süslenmesi *"tırâz"* şeklinde ifade edilmiştir. Tırâz hil'atlerin de zerdûzi tekniği ile işlendiği görülmektedir (Kortel, 2006: 50). Türklerde zerdûzi nakış sanatı ve bu sanatla üretilen eşyaların kullanımı, günlük yaşamın pek çok alanında olduğu gibi ölümden sonrası için de söz konusu olmuştur. Hazar Kağanlığı'nda Hakan öldükten sonra kendisi için hazırlanan yirmi odalı mezarın tüm odalarının zerdûzi ipekle döşendiği görülmektedir (Artamonov, 2008: 259). Eski adı kaynaklarda Şaş olarak geçen, bugün Taşkent olarak adlandırılan (Muhammedcanov, 2011: 146) şehirde çeşitli üretim kollarının yanında zerdûzi kumaşların da üretildiği ve bunların Türkler arasında rağbet gördüğü anlaşılmaktadır (Agacanov, 2004: 149). Zerdûzi nakış işlemelerin, Taşkent bölgesinde en erken örneklerinin MS 1-2. yüzyıla dayandığı bilinmektedir (Hejzlarova, 2012: 85). Bölgeye altın çağını yaşatan Emir Timur'un kurduğu Timurlular İmparatorluğu dönemi için de Eylül 1404'te sarayda bulunan İspanyol elçi Clavijo, Timur'un eşi Saray Mülk Hanım ve Timur'un torunu Pir Muhammed Mirza'nın giymiş oldukları zerdûz nakışlı elbiselerden detaylı bir şekilde bahsetmektedir (Clavijo, 1782: 150). Günümüze ulaşan örneklerin birçoğu XIX. yüzyıla ait olup; halen Özbekistan'ın Buhara, Semerkant ve Taşkent şehirleri başta olmak üzere çeşitli bölgelerinde zerdûzi üretimi yapılmaktadır (Görsel 33-36).

Görsel 33-34: Özbekistan Buhara Şehri Zerdûzi Atölyesi ve Zerdûzi Yapımı (Özler Kaya, 2025)

[1] Çargab Giydirme: Kaftan ya da hil'at giydirmek, hil'atlemek. Steingass'ın "Turan hükümdarlarına mahsus bir elbise" diye açıkladığı bu kelimenin Arapça "zergab" kelimesinden geldiği düşünülmekte olup; Türkçe karşılığı ise sağrıdır. Kaşgarlı Mahmud da zergabın karşılığı olarak sağrıyı kullanmaktadır. Sağrı göçebe ve yerleşik Türkler tarafından yapılmaktadır. Altın işlemeli, altın sırmalı çuha. Detaylı bilgi için bk. (Gökyay, 2006: 254).



Görsel 35-36: Buhara Zerdûzi Atölyesi ve Zerdûzi Örnekleri (Özler Kaya, 2025)

Türkistan coğrafyasında göçebe, yarı-göçebe ve özellikle yerleşik halde yaşayan Oğuz Türkleri, Anadolu'ya geldiklerinde kendi gelişmiş kültürlerine ait unsurları da beraberinde getirmişlerdir (Sümer, 1960: 577). Demircilik, mimari, çiftçilik, dokumacılık ve diğer el sanatları gibi pek çok yerleşik yaşam ögesi Anadolu'nun fethini takiben buraya getirilmiştir. Türkiye Selçukluları'nda birçok meslek grubu içinde zerdûzi işçiliği ile uğraşan bir sanat kolunun varlığı bilinmektedir (Merçil, 2000: 29). I. Alâeddin Keykubad'a sunulan eşya sayılırken bazı kumaş adları geçmektedir: "Camedarlar zerdûzi atlas bohçalarla içi dolu nefis hilatlar dürlü dürlü zerbeft kumaşlar rikap katırları ile getirip…" Bu ibare bugünkü anlamıyla: "Elbise taşıyanlar altınla dikilmiş Atlas (İpekten yapılmış renkli ve parlak ince kumaş) bohçalarla nefis elbiseler ve çeşit çeşit Zerbeft (Altın tellerle dokunmuş) kumaşları binek katırlarına yükleyerek" diye ifade edilebilir (Oral, 1962: 20).

Osmanlıların da zerdûzi sanatı ve zerdûzi ustalarına önem verdiği bilinmektedir. Özellikle Tebriz'den bu sanatın ustaları getirtilerek himaye edilmiş ve zerdûzi ustası yetiştirmek için çıraklara, gelen bu ustalardan eğitim aldırılmıştır (Uluskan, 2021: 866). Sarayın "Bîrûn" denilen bölümünde, sarayın türlü işlerini yapan ve "ehl-i hiref"[2] olarak adlandırılan sanatkârların yer aldığı kısımda çeşitli bölükler bulunmaktaydı. Bu sanatkârların tamamı Hazinedarbaşı'nın emrinde çalışıyordu. Bunlar kaynaklarda "cemaat" şeklinde sınıflandırılmıştır (Yaman, 1996: 275). "Cemaat-i Zerkubân", "Cemaat-i Camgerân", "Cemaat-i Zernişayân", "Cemaat-i Hakkâkân veya Hakkâkin", "Cemaat-i Nakkaşân" ve "Cemaat-i Zergerân" gibi pek çok bölüklerden biri de "Cemaat-i Zerdûzân"dır. Zerdûzi ustalarının kumaş üzerinde işleme yaptıkları altın telleri haddeden geçirerek kullanıma hazır tel haline getirenler ise "Cemaat-i Simkeşân-ı Hassa" olarak adlandırılmaktadır (Yaman, 2018: 25). 1526 yılına ait bir ehl-i hiref defterinden anlaşıldığına göre saraydaki zerdûzi işiyle uğraşanların sayısı beş olup bunların arasında en yüksek mevacib (maaş) alan on dört buçuk akçe ile Kasım'dır. Murad on akçe, Bülbül sekiz akçe, Hemdem yedi buçuk akçe ve Beşaret dört buçuk akçe almaktadır (Arşiv-1). 1546 yılına ait

[2] Ehl-i hiref teşkilatı Osmanlı'da Fatih döneminde temelleri atılan, II. Bayezid döneminde geliştirilen ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde ise tamamen müstakil hale getirilen, saraya bağlı olarak el sanatlarını icra eden bir sınıfa denilmektedir. "Hirfet" Arapça sanat anlamına gelmekte olup çoğulu "hiref"tir. Dolayısıyla Ehl-i Hiref "Sanat Ehli" olarak adlandırılabilir.

bir ehl-i hiref defterinde ise çalışan sayısı yedi olmuştur. Ayrıca üç çırağın (şagird) da onların yanında çalışmaya başladığı görülmektedir. Deftere göre Kasım on altı buçuk akçe, Hemdem dokuz akçe, Murad b. Ali on iki buçuk akçe, Beşaret dokuz buçuk akçe, Kasım sekiz akçe, Beşaret sekiz akçe ve Behzad altı akçe almaktadır. Beşaret'in çırağı Hüseyin ve Kasım'ın çırağı İlyas birer akçe alırken diğer usta Beşaret'in çırağı Yusuf iki akçe almaktadır (Arşiv-2). Bu maaş miktarları ustaların seviyesine göre değişmektedir. Eğer ustalar ölürse yerine hazine kethüdasının tensibiyle hemen başka bir usta tayin edilmektedir (Yaman, 1996: 276). Osmanlı'da, padişah nâmelerinin (nâme-i hümâyûn) içine konulduğu keselerden zerdûzi işlemeli kitap ciltlerine, sahan altlıklarından atlar için hazırlanan kumaş tören giysilerine kadar zerdûzi nakışlı pek çok eşya kullanılmıştır. 1672 yılında Lehistan üzerine sefere çıkan Osmanlı ordusu Kamaniçe Kalesi'ni zapt ve Lehistan'ı mağlup etmiştir. Bu sefere çıkılmadan önce yapılan askeri hazırlıkların yanı sıra içinde pek çok eşya ve değerli kumaşların da olduğu sandıklar tertip edilmiştir. Bu sandıklar daha sonra Kamaniçe Kalesi'ne getirilmiştir. 1672 tarihli bir hazine-i hümâyûn defterinde sandıkların içeriğine dair ayrıntılı bilgiler yer almaktadır. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 ve 57. sandıklarda zerdûzi işlemeli kumaşlar bulunmaktadır (zerdûz nihâli, Tunus perdesi, murakka' perde, diba perde, çatma perde, zerdûz kumaş perde, zerdûz kuçek nihali ve zerdûz cüzdan) (Arşiv-3). 1729 yılında kılabdanlı (altın ya da gümüş vb. sırmalı ip) zerdûzi bir nâme-i hümâyûn kesesinin alınması için 35.200 akçe bedelin İstanbul cizyesinden karşılanmasına dair bir tezkire bulunmaktadır (Arşiv-4). 1740 tarihli başka bir belgede, hazinede bulunması ve iki kıta nâme-i hümâyûn konulması için 566 kuruş bedelle satın alınan zerdûzi işlemeli keseden bahsedilmektedir (Arşiv-5).

Zerdûzi işlemeli değerli eşyaların devletler arasındaki hediyeleşme protokolü içinde önemli bir yer tuttuğu, özellikle elçilik kabulleri vasıtasıyla tespit edilebilmektedir. Osmanlıların çağdaşları olan diğer Türk devletleri Safevîler ve Bâbürlülerle olan münasebetleri bize bu konuda somut veriler sunmaktadır. Osmanlılar ile Bâbürlüler arasında zaman zaman sık, zaman zaman da daha nadir bir siyasi ilişki ağı söz konusudur. Bu ilişkilerin belirleyici nedenleri genellikle; Safevîlere karşı birlik kurmak, Türkistan hanlıkları arasındaki mücadeleler ve sonraki dönemde ise Osmanlının Avrupa'da toprak kaybıyla birlikte gelen ekonomik darboğaza karşı Müslüman devletlerin desteğini almak istemesi olmuştur (Açıkgöz, 2018). Nâdir Şah (1736-1747)'ın saldırgan politikalarına mukabil ittifak arayışı dolayısıyla Osmanlı-Bâbürlü siyaseti arasında yakınlaşma olmuş ve I. Mahmud (1730-1754) döneminde 1744 yılında Bâbürlü Sultanı Nasîrüddin Muhammed (1719-1748)'e, maiyetiyle birlikte elçi olarak Mehmed Sâlim Efendi gönderilmiştir (Unat, 1968: 82). Elçilik heyetinin götüreceği hediyeler arasında ise sarı çiçekli yaşmak ile beraber Sultana (Sultan-ı Hind Cenablarına tahrir buyurulan iki kıt'a nâme-i hümâyûn) ve vezirlerine verilecek namelerin konulması için dört beyaz diba kese ve iki zerdûzi diba kese bulunmaktadır (Arşiv-6).

Bâbürlülerin aksine Osmanlı-Safevî münasebetleri genel olarak bölge hakimiyeti konusunda mücadele ve Sünni-Şii çatışması şeklinde çekişmeli bir görünüm arz etmektedir (Uzunçarşılı, 1988, s. 271). Bununla birlikte iki devlet arasında da elçi kabulü ve hediyeleşmeye son derece önem verilmiştir. Elçi kabulü sırasındaki teşrifat, çeşitli geçit törenleri, oyun, eğlence ve elçilik heyetinin değerli hediyelerle donatılması, her zaman devletin ihtişamının yansıtıldığı resmî uygulamalar olarak değerlendirilmiştir (Allahverdi, 2021: 244). Şah II. Tahmasb (1694-1722), Sultan II. Mustafa (1695-1703)'nın tahta cülûsu nedeniyle bir elçilik heyetini pek çok değerli hediye ile birlikte Osmanlı Devleti'ne göndermiştir. Gerekli teşrifat kuralları çerçevesinde karşılanan elçi Ebu'l-Masum Han ve heyetinin geri dönmek üzere izin almalarıyla birlikte kendilerine Sultan tarafından verilecek hil'at ve çeşitli hediyeler için tören düzenlenmiştir. Tören hazırlıkları esnasında arz odasının tüm duvarları perdelerle süslenmiş, elmas, inci ve yakutla bezeli yastık ve minderler konularak, oda zerdûzi kaliçelerle döşenmiştir (Ağa, 2018: 349).

Evliya Çelebi (1611-1684/1685?)'nin de *Seyahatnâme* adlı eserinde zerdûzi işlemeli eşyalara değindiği görülmektedir. Bitlis Hanı'nın Melek Ahmed Paşa (ö. 1662)'ya takdim ettiği hediyeler arasında "zerdûz İsfahan halısı" bulunmaktadır (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 176). Han'ın hareminden Zâl Paşa'nın kızı Evliya Çelebi'ye hediye olarak zerdûzi bohça içerisinde kıyafet göndermiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 181). Yine Melek Ahmed Paşa'ya gönderdiği pek çok hediyenin içinde zerdûz işlemeli bir perde bulunmaktadır: "*... 1 zerdûz Usta Fîrûz işi otak perdesi geldi ki sanki Süleyman Han otağı idi.*" (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 348). Hanım Sultan daha sonra Paşa'nın otağına yemek göndermiş, yemekleri takdim eden Amber Ağa kemerine bir zerdûz peştemal bağlayıp yere zerdûzi sofra örtüsü sermiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 349). Melek Ahmed Paşa Van'a gittiğinde şaşaalı bir karşılama yapılmış, kimi askerin başında zerdûzi üsküflerin bulunduğu kaydedilmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 225). Melek Ahmed Paşa, Bitlis'in yeni hanı Ziyaeddin Han'ı, kendisine ait olan zerdûz bir iskemleye oturtmuş ve kendisi de başka iskemleye oturarak Han'ı tebrik etmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 332). Ziyaeddin Han Paşa'ya çeşitli hediyeler göndermiştir. Bunların içinde zerdûzi ipek hil'atler de bulunmaktadır (Dağlı, 2010a: 346). Önceki handan kalan malların Melek Ahmed Paşa tarafından yapılan mezatı sırasında çıkan eşyalar arasında zerdûzi tezhipli işleme minderlerin olduğu görülmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 353). Evliya Çelebi Paşa'nın kendisine verdiği hediyeler arasında ise zerdûzi bir hil'at olduğundan bahsetmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 356). Buradan Tebriz'e geçen Çelebi, Tebriz Hanı'nın kendisine hediyeler gönderdiğini söylerken bunlar arasında zerdûzi yastıklar olduğunu da yazmıştır (Kahraman ve Dağlı, 2010a: 437). IV. Murad (1623-1640)'ın Bağdat'ı fethinden sonra Mekke şerifinin elçisi Mekke'nin anahtarını Bağdat'a getirince Murad Han ona çeşitli hediyelerin yanında bir de zerdûz hil'at vermiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010b: 554). Basra Beyi Hüseyin Paşa'nın

yanına giden Evliya Çelebi, Paşanın kendisine bir sırmalı üstlük, Murtaza Paşa'nın kethüdasına ise zerdûzi kereke verdiğini söylemiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010b: 647). Buradan İmadiye Kalesi'ne doğru yönelen Murtaza Paşa, kendisini karşılayan han ve kethüdasına çeşitli hediyeler verirken diğer beylere ise yüz elli civarında zerdûzi hil'at verilmesini emretmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2010b: 697). Evliya Çelebi, IV. Mehmed (1648-1687) döneminde Anadolu'da ortaya çıkan "Celalî Ayaklanması"nı bastırmak üzere harekete geçen ordunun içinde yer alan "Çaşnigirler Alayı"nın başlarındaki kırmızı keçe üstünde zerdûzi üsküf bulunduğunu belirtmektedir (Kahraman, 2010a: 368). Seykel Seferi sonrasında fethin ardından otağda toplanan divanda Serdar Ali Paşa diğer paşa ve beylere 310 adet zerdûzi hil'at hediye etmiştir (Kahraman, 2010b: 87). Romanya yakınlarındaki Turvin Ovası'na gelen ordu buranın kralına çeşitli hediyeler de getirmiştir. Bunlar arasında krala verilen sorguç zerdûzi kuka bulunmaktadır (Kahraman, 2010b: 109). IV. Mehmed tarafından Yanık Kalesi'nin istirdadı için serdar olarak tayin edilen Köprülü Fazıl Ahmed Paşa'ya bir zerdûzi hil'at-i şâhî giydirilmiştir (Kahraman, 2010b: 192). Seyahatnâmede Kırım Hanlığı'nın şehzadesi Ahmed Giray tarif edilirken elbisesinin tamamen zerdûzi diba olduğundan bahsedilmektedir (Kahraman, 2010c: 428). Beç Kalesi'nin fethini müteakip çıkarılan sancaklarda zerdûz-kâr ile işli olan Fetih Suresi'nden ayetlerin yazılı olduğu belirtilmiştir (Kahraman, 2011a: 212). Beç Şehri'nin çasarına arasında zerdûzi ipek halıların olduğu pek çok hediye de getirilmiştir. Bu hediyeleri Kara Mehmed Paşa Sultan Mehmed'in hükmü ile birlikte takdim etmiştir (Kahraman, 2011a: 257). Evliya Çelebi, Eflak ve Boğdan'daki dükkânlarda sayısız zerdûzi işlemeli malın satıldığını söylemektedir (Kahraman, 2011b: 419). Şam'da ise vezirler için özel olarak üretilen zerdûzi dikdiklerden bahseden Çelebi bunların göz alıcı olduğunu ifade etmektedir (Kahraman, 2011c: 599). Emeviye Camisi civarında pek çok peygamberin medfun olduğunu söyleyen Evliya Çelebi, Hz. Yahya'nın da şehit edildikten sonra kesilen başının burada sanatlı ahşap bir sandukanın içinde olduğunu ve üzerinde zerdûzi yeşil atlas örtüsü bulunduğunu kaydetmektedir (Kahraman, 2011b: 603).

Medine'de Hz. Peygamber'in kabrini ziyaret eden Çelebi iç kısım ile ilgili şunları söylemektedir: "*…Bu yüksek kubbenin tam ortasında asılı bir cibinlik vardır. Nice Mısır hazinesi değerinde zerdûz murassa bir süslü perdedir ki cihan padişahları ona malik olmamışlardır. Bu cibinlikten içeri bir tek kimse giremez. Zira bizzat Allah'ın Habibi burada yeşil dokuma Kâbe örtüsü sanduka içinde yatmaktadırlar.*" (Kahraman, 2011b: 693). Ayrıca Kabe'nin altın işlemeli örtüsü "kisve" de zerdûzi nakış tekniği ile işlenmektedir (Dzhumayev, 2022: 145).

Sonuç

Genel olarak tekstil ürünlerinin yapısı itibari ile dayanıksız olması, muhafaza edilmesinin zor olması ve zerdûzi nakış sanatının da kumaş üzerindeki süslemelerde kullanılması, tarihî olarak en erken örneklerinin günümüze ulaşmasını engellemiştir. Dolayısıyla bu durum, zerdûzi nakış

sanatının kronolojik olarak ana hatlarının belirlenmesini güçleştirmektedir. Ancak tarihi kaynaklar ışığında zerdûzinin en erken örneklerinin Türkistan bölgesinde, Hindistan'da ve İran'da görüldüğü, somut örneklerinin ise XVI. yüzyılda Bâbürlülerle birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Hatta zerdûzi yüzyıllar önce Türkistan'dan Hindistan'a Gupta ve Kuşhanlar döneminde Türk toplulukları aracılığı ile getirilen bir Türk nakış tekniği olarak ifade edilebilir. Bu sanatın Hindistan'da "zerdûzi" adıyla anılması ilk olarak Tuğluklular döneminde olmuştur. Türkistan'dan Türkiye'ye, Hindistan'dan İran'a kadar Türk dilini kullanan tüm halklar arasında altın işlemeli dokumalar için tek bir terim, "zerdûz-zerdûzi" terimi kullanılmıştır/kullanılmaktadır. Bâbürlü dönemine ait örneklerin birçoğu bugün yok olsa da o dönemde bu sanat ile bezenen kıyafet ve pek çok eşyanın sarayın görünümüne ne denli ihtişam kazandırdığı özellikle minyatürler aracılığıyla açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Ayrıca İngiltere ve Amerika'daki müzelerde sergilenen örnekler, Bâbürlülerin himayesindeki zerdûzi sanatının ulaştığı muhteşem seviyeyi görmemize yardımcı olmaktadır. Zerdûzi nakış tekniğinde kullanılan materyalin ipek, kadife, brokar, saten, altın, gümüş, çeşitli ve değerli mücevherattan oluşması, aynı zamanda meşakkatli, detaylı ve maliyetli bir işçiliğinin olması dolayısıyla zerdûzi, ortaya çıktığı dönemden itibaren genellikle devlet ve saray protokolü ile zengin sınıfların himayesinde ayrıcalıklı bir sanat olmuştur.

Sonuç olarak zerdûzi nakış sanatının kökeni konusundaki net olmayan bilgilerin yanında yadsınamaz bir gerçek vardır ki; zerdûzi Tuğluklular ve Bâbürlüler döneminde yüksek devlet himayesi görmüş, bu sayede yüzyıllarca korunarak önce yok olma tehlikesinden arınmış, sonra da günümüzde Hindistan'ın önemli bir geçim kaynağı haline gelmiştir. Bugün zerdûzi moda, mobilya, dekorasyon ve çeşitli kullanım alanları ile çağa ayak uydurarak varlığını devam ettirmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Açıkgöz, F. Ü. (2018). Osmanlılar ile Hindistan sultanlıkları arasındaki diplomatik ilişkiler ve hediyeleşme (XV.-XVII. yüzyıllar). *Ulakbilge,* 6(31), 1683-1685.

Agacanov, S. G. (2004). *Oğuzlar.* (çev.: E. N. Annaberdiyev), İstanbul: Selenge Yayınları.

Ağa, S. F. (2018). *Nusretnâme inceleme-metin (1106-1133/1695-1721).* (hlz.: H. M. Topal), Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

Allahverdi, R. Ş. (2021). 17. yüzyılın sonunda bir Safevî elçisinin Osmanlı devleti'ne maliyeti. *İran Çalışmaları Dergisi,* 5(2), 235-269.

Allami, A. F. (1965). *The Ain-i-Akbari.* (çev. H. Blochmann), New Delhi: New Imperial Book Depot.

Artamonov, M. İ. (2008). *Hazar tarihi Türkler, Yahudiler, Ruslar.* (çev. D. A. Batur), İstanbul: Selenge Yayınları.

Clavijo, R. G. (1782). *Historia del gran Tamorlan*. Madrid: En la Imprenta de Don Antonio de Sancha.

Crawford, H. (2010). *Sümer ve Sümerler.* (çev. N. Uzun), Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (1998). *Erken devir Türk sanatının abc'si.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Dzhumaev, B. (2022). *Art of gold embroidery*. Taşkent: Sahhof.

Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tanci. (2022). *İbn Battûta seyehatnâmesi* (çev.: A. S. Aykut), Yapı Kredi Yayınları.

Gillow, J. - Barnard, N. (1994). *Traditional Indian textiles.* Singapore: Thames and Hudson.

Gökyay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkudun kitabı..* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gupta, C. S. (1996). *Zardozi (glittering gold embroidery).* New Delhi: Abhinav.

Hejzlarova, T. (2012). Uzbek gold embroidery. *Annals of The Naprstek Muzeum*, 33, 85-100.

Jehangir. (1968). *Tuzuk-i-Jahangiri.* (çev.: A. R. Beveridge), Delhi.

Kahraman, S. A. (2010a). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Akkirman- Belgrad - Gelibolu - Manastır - Özü - Saraybosna - Slovenya - Tokat – Üsküp.* C. 5/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. (2010b). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Podgoriçe, İştib, Vidin, Peçoy, Budin, Üstürgon [Estergon], Ciğerdelen, Macaristan, Öziçe, Taşlıca, Dobra-Venedik, Mostar, Kanije.* C. 6/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. (2010c). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Podgoriçe, İştib, Vidin, Peçoy, Budin, Üstürgon [Estergon], Ciğerdelen, Macaristan, Öziçe, Taşlıca, Dobra-Venedik, Mostar, Kanije.* C. 6/2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. (2011a). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Viyana, Eflak-Boğdan, Bükreş, Ukrayna, Kırım, Bahçesaray, Çerkezistan, Dağıstan, Kalmukistan, Saray, Moskova.* C. 7/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. (2011b). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Viyana, Eflak-Boğdan, Bükreş, Ukrayna, Kırım, Bahçesaray, Çerkezistan, Dağıstan, Kalmukistan, Saray, Moskova.* C. 7/2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. (2011c). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine.* C. 9/2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A. -Dağlı, Y. (2010a). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır -Isfahan - Malatya - Mardin - Musul - Tebriz - Van.* C. 4/1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, S. A.- Dağlı, Y. (2010b). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır - Isfahan - Malatya - Mardin - Musul - Tebriz - Van.* C. 4/2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kansoy, U. (2023). Babürlüler devrinden günümüze fil takılarının Hint takıları ile benzerlikleri. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 5 (10), 561-614.

Kavcı Özdemir, E. -Erdem A. (2022). Tarihsel süreç içinde Türk-Hint işlemelerinin teknik ve desen özellikleri. *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Sciences (SOBİDER)*, 9(57), 21-44.

Kortel, S. H. (2006). *Delhi Türk sultanlığı'nda teşkilat (1206 - 1414).* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Merçil, E. (2000). *Türkiye Selçukluları'nda meslekler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Michell, G. (2007). *The majesty of Mughal decoration the arthitecture of islamic India.* London: Thames&Hudson.

Muhammedcanov, A. (2011). Taşkent. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* C. 40, 145-148, İstanbul: TDV Yayınları.

Oral, M. Z. (1962). Selçukilerde giyim eşyası. *Türk Etnografya Dergisi,* 56, 14-20.

Özdemir, E. K. - Erdem, A. (2022). Tarihsel süreç içinde Türk-Hint işlemelerinin teknik ve desen özellikleri. *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Sciences,* 57, 21-44.

Rustambekova, A. (2010). Azerbaycan ulusal tarih müzesi koleksiyonundan Selçuklu dönemine ait kumaş örnekleri. *Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Bildirileri*, (hzl.: A. Yuvalı vd.), Kayseri: Erciyes Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Merkezi.

Singh, S. (2022). Historical Review of Zardozi. *International Journal of Health Sciences,* 6 (3), 6102-6108.

Sümer, F. (1960). Anadolu'ya yalnız göçebe Türkler mi geldi? *Belleten,* 24(96), 567-594.

Tavernier, J. B. (1889). *Travels in India.* London: Macmillan.

Tuğluk, F. Ş. (1957). *Futuhat-i Firuzshahi.* (çev.: H. Omar), Aligarh: Aligarh Üniversitesi.

Tütüncüler, Ö. (2005). *M. Ö. II bin Ege bölgesi dokuma aletleri.* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Uluskan, M. (2021). Ehl-i Hiref maaş defterlerinde kayıtlı Tebrizli sanatkârlar (1526-1566). *Belleten,* 85(304), 849-887.

Unat, F. R. (1968). *Osmanlı sefirleri ve sefaretnâmeleri.* (hlz.: T. Y. Baykal), Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı devletinin merkez ve bahriye teşkilâtı.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk el dokumacılığı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yaman, B. (1996). 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı saray ehl-i hıref (sanatkarlar) teşkilatı. *Rektör Prof. Dr. Hasan Gürbüz'e Armağan*, *Süleyman Demirel Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 3, 273-292.

Yaman, B. (2018). *Sarayın terzileri 16-18. yüzyıl Osmanlı hassa kıyafet birimleri.* İstanbul: Kitap Yayınevi.

Yılmaz, B. (2017). Pazırık'tan günümüze Türk halı sanatı. *Oğuz Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 98-106.

Arşiv Kaynakları

Arşiv-1: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, TS.MA.d, 9706-, 29.04.932)
Arşiv-2: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, TS.MA.d, 9706-, 29.12.952).
Arşiv-3: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, TS.MA.d, 157-, 29.12.1083).
Arşiv-4: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, AE.SAMD.III, 63-6329, 20.04.1142).

Arşiv-5: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, C..DH.., 242-12088, 26.12.1153).
Arşiv-6: BOA-Başkanlık Osmanlı Arşivi (BOA, AE.SMHD.I.., 136-10072, 01.10.1157).

Elektronik Kaynaklar

URL-1, (https://www.behance.net/gallery/14524495/SWARN-DHAROHAR-VARANASI-ZERDÛZİ, (Erişim: 05. 08. 2024).
URL-2, (https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/fashion/buzz/embroidered-elegance-tracing-the-journey-of-zardozi-through-time/articleshow/102801253.cms), (Erişim: 10.11.2024).
URL-3, (Https://Www.Behance.Net/Gallery/14524495/Swarn-Dharohar-Varanası-Zerdûzi, (Erişim: 05. 08. 2024).
URL-4, (https://www.behance.net/gallery/14524495/SWARN-DHAROHAR-VARANASI-ZERDÛZİ, (Erişim: 05. 08. 2024).
URL-5, (https://blog.marasim.co/embroidery-of-gold-Zerdûzi-embroidery/, (Erişim: 12.08.2024).
URL-6, (https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/fashion/buzz/embroidered-elegance-tracing-the-journey-of-zardozi-through-time/articleshow/102801253.cms, (Erişim: 12.12.2024).
URL-7: (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451283, (Erişim: 12.12.2024).
URL-8: (https://www.researchgate.net/publication/360188301_Textiles_of_Mughal_India (Erişim: 12.12.2024).
URL-9: (https://www.theheritagelab.in/mojari-salim-shahi-mughal/, (Erişim: 10.11.2024).

Extended Summary

It is known that the zardozi embroidery technique was used in Turkestan, India and Iran in the Middle Ages. Zardozi came to India through Turkish communities migrating from Turkestan. Although zardozi was seen in various regions, even in India, it experienced its golden age during the Mughal period. Zardozi, which had a free operation and market until that period, became systematic, controlled and more popular under the auspices of the Delhi Turkish Sultanate and later with the Mughals. The spread of garments embroidered with the zardozi technique among the ruler, dynasty and other leading state officials and their intensive use in state ceremonial practices were effective in this. The role of the Delhi Turkish Sultanate and the Mughals, which followed, in zardozi becoming one of the most important sources of income in today's India and especially popular in India, is significant.

The subject of the study is the historical development of zardozi embroidery technique, materials used, embroidery stages, patterns used and contemporary Indian samples. This study aims at introducing zardozi embroidery technique, which started to exist in India as of Mughal period and has survived to the present as an important livelihood, to the world of science, passing down the technique from generation to generation and being a pioneer for the studies related to this matter.

The references includes firstly primary sources (annals, archive documents, travels and miniatures) and contemporary research (books, articles, dissertations and internet sources). In "Fütûhât-ı Fîrûz Şâhî" of Fîrûz Şah Tuğluk (1351-1388), zardozi embroidered clothings are introduced and it is referred that they are arranged through some rules and embroideries are limited according to religious measurements. Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tanci provides detailed information about the use of zardozi especially in the Delhi Sultanate period in his Seyahatnâme. Clavijo mentions zardozi embroidered clothings that Timur's wife Saray

Mulk Khanum and his grandson Pir Muhammad Mirza wear in the palace of Emir Timur in detail in his "Historia del gran Tamorlan". In "The Ain-i-Akbari," Ebu'l-Fazl provides detailed information about the use of zardozi in the palace. In Jahangir Shah's "Tüzük-i Cihângîrî", orphreyed fineries are dealt with in detail. Tavernier provides important information about zardozi embroidery in his "Travels in India". Ottoman archive documents take an important place in the section dealing with zardozi use in Ottomans. In addition, Evliya Çelebi's "Seyahatnâme" was taken as a reference about the use of zardozi in Ottomans. Gupta, C. S. provides detailed information about the origin of zardozi technique, historical development, making and fields of usage through visual resources in her "Zardozi (Glittering Gold Embroidery)". In her "Uzbek Gold Embroidery, Annals of The Naprstek Muzeum," Hejzlarova, T. provides important information about zardozi embroidery development in Turkestan, way of making, fields of usage and current situation.

Some method and techniques were used while treating the study. After the literature review, a field study was conducted when the problem of the research was determined. Information about zardozi embroidery technique was gathered through visiting zardozi ateliers in Agra city, interviewing with the craftsmen, observing the practices and following practical and conceptual methods by experiencing the technique personally. In addition, ateliers in Bukhara and Tashkent were visited, craftsmen were interviewed and information was obtained about the stages and the current situation. In this step, photography technique was used. In the last step, the information and findings obtained using qualitative analysis were tried to be conveyed in an inductive way as systematically as possible.

It has been difficult to make a definite judgement about where and when zardozi art first emerged due to some reasons. First of these is fabric does not have a durable structure for long years. However, this art and craft has found a wide field of application among the peoples speaking Turkish since time immemorial. The term "zardozi" was used for orpheyed woven fabric among the peoples speaking Turkish. The technique came to India via Turkestan, as it did to Anatolia. The Turks who rushed to Anatolia and settled there carried the arts they brought as a part of their civilization and zardozi, a part of these arts, to India and its surroundings, another neighboring region of their ancestral lands. During the Tughluq and Mughal periods, zardozi was under the state protection, and thanks to this, it was protected for centuries and was first saved from the danger of extinction, and then became an important source of income for India in many fields today. This study addresses the controversial origins of the zardozi embroidery technique, particularly based on research that has established that the technique was introduced to Anatolia and India via the Turks. It also highlights the significant role the Mughals played in the technique's survival to the present day. This study has made a significant contribution to increasing the recognition of zardozi technique both within the scientific community and beyond.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.01.2025
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 22.04. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1611323
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1855-1868.

Araştırma Makalesi
Research Article

MARDİN PALAZ DOKUMALARINDA BİRLEŞTİRME DİKİŞLERİ

♦

JOINING STITCHES IN MARDIN PALAZ WEAVINGS

İnan BURHANLI [*]-Mine TAYLAN [**]

ÖZ: Yüzeyinde sadece çözgü görünen palaz dokuma; yatay ya da dikey dokuma tezgâhlarında enleri dar (25 ila 65 santimetre) ve boyları uzun (82 ila 520 santimetre) olacak şekilde çoğunlukla keçi kılı, yün ve pamuktan yapılan bir dokuma türüdür. Anadolu'nun birçok yerinde birbirine benzer teknikler ile dokunan palaz dokumalar, başta yer yaygısı olmak üzere seccade, örtü, çuval ve heybe olarak kullanılmıştır. Palazlar iki, üç ya da dört parça (şak) halinde dokunmakta ve çeşitli dikiş teknikleri ile birleştirilmektedir. Bu makalede Mardin yöresinde dokunan palaz dokumalarda kullanılan dikiş teknikleri analiz edilmiştir. 2023-2024 yılları arasında Mardin'de yapılan alan araştırmasında, yedi farklı dikiş tekniği tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bu tekniklerin bazıları birbirine benzemesine rağmen görüntü olarak farklılıklar sergilemektedirler. Ayrıca dikişte iğne hareket sıklığının ve farklı renklerde dikiş iplerinin kullanılmasının ortaya çıkan görüntüyü etkilediği görülmüştür. Bazı örneklerde tasarımın bir parçası gibi sonuçlar veren bu dikiş teknikleri; yeni dokunmuş parçalar üzerinde uygulanarak teknik çizimleri ile çalışmada sunulmuştur. Yapılan alan araştırmasında yörede palaz dokumacılığının oldukça azaldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın amacı; palaz dokumacılığının uygulanabilmesini ve yaşatılmasını destekleyen bir kaynağın literatüre kazandırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Mardin, Dokuma, Palaz, Çözgü, Dikiş

ABSTRACT: *Palaz weaving, where only the warp is visible on its surface, is a type of weaving made mostly from goat hair, wool and cotton, in narrow widths (25 to 65 centimeters) and long lengths (82 to 520 centimeters) on horizontal or vertical looms. Palaz fabrics, woven with similar techniques in many parts of Anatolia, were used primarily as floor mats, as well as prayer rugs, covers, sacks and saddlebags. The palazes are woven in two, three or four pieces (şak) and assembled using various sewing techniques. In this article, the sewing techniques used in palaz fabrics woven in the Mardin region were analyzed. In the field research conducted in Mardin between 2023-2024, seven different sewing techniques were identified and examined. Although some of these techniques are similar to each other, they differ in appearance. It has also been observed that the frequency of needle movement and the use of sewing threads of different colors affect the resulting image. These sewing techniques, which in some examples give results as if they were part of the design, are applied on newly woven pieces and presented in the study with technical drawings. In the field research, it was determined that the weaving of palaz in the region has decreased considerably. In this context, the aim of the study is to contribute a source to the literature that supports the application and survival of palaz weaving.*

Keywords: *Mardin, Weaving, Palaz, Warp, Stitch*

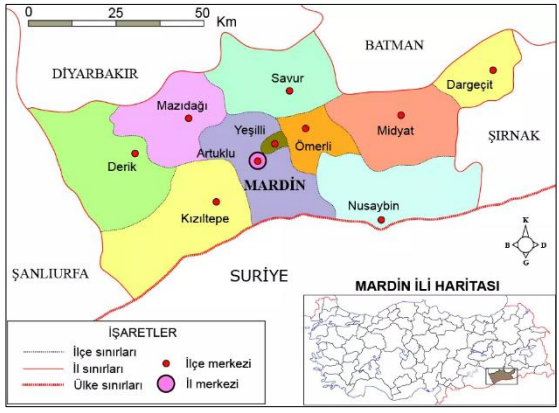
[*] Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Sakarya- inan.burhanli1@ogr.sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-1976-9624)

[**]Doç. Dr.- Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Sakarya- minet@sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2098-1948)

Giriş

Anadolu, Paleolitik Çağ'dan günümüze kadar önemli bir yerleşim yeri olmuştur. Bu bölgedeki arkeolojik kazılarda, eski dönemlere tarihlendirilen birçok ağırşak, iğ, kirman, öreke ve kirkit benzeri dokumacılıkla alakalı türlü araç gereçler ele geçirilmiştir (URL-1). Bununla birlikte kazılarda ortaya çıkarılan kilden tablet, heykel ve kabartmalar da Anadolu'daki dokuma kültürünün çok eskilere dayandığını göstermektedir (Alantar, 2007: 291). Çatalhöyük kazılarında ele geçirilen yünden dokunmuş bez parçaları 8 bin yıl öncesine tarihlendirilirken (Fazlıoğlu, 1997: 1-2) 2013 yılında Çatalhöyük kazılarında bir mezarda iki çocuk iskeletinin arasında bulunan kumaş kalıntısı ise 9 bin yıl öncesine dayandırılmaktadır (URL-2). Anadolu'daki dokuma kültürünün izleri Mardin bölgesinde de görülmektedir.

Mezopotamya toprakları üzerinde kurulan Mardin, Türkiye Bölge coğrafyasına göre Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Dicle ve Fırat havzalarının arasında yer almaktadır. Doğuda Şırnak, batıda Şanlıurfa, kuzeyde Diyarbakır ve Batman, kuzeydoğuda Siirt, güneyde ise Suriye ile komşudur (Harita 1) (Eksik, 2020: 12).



Harita 1: Mardin İl Haritası (URL-3).

Milattan önce 50 binden beri yerleşim yeri izlerinin olduğu söylenilen (Bekin, 2010: 8) Mardin; tarihte Romalılar, Bizanslılar, Asurlular, Ermeniler, Araplar, Mittaniler, Medler, Persler, Moğollar, Merwaniler, Eyyubiler, Artuklular, Sasaniler, Safaviler ve Osmanlılar gibi devletlerin egemenliği altında varlığını devam ettirmiştir. Bu halklar Mardin şehrini birçok yönüyle etkilemiş ve kültürlerindeki farklılıkları ortaya çıkarmıştır (URL-4). Mardin'e ait kanûnnamelerden ve seyahatnamelerden ulaşılan bilgilere göre bölgede Diyarbakır-Musul ve Halep-Musul gibi ticaret yolları bulunmaktadır. 16. yüzyılda bu yollardan geçen kervanlar şehrin ekonomisine büyük katkı sağlamıştır. Bölgedeki köylerde üretilen çeşitli tarımsal ürünler ve dokumacılık ile boyacılık gibi birçok el zanaatlarının, bölge ekonomisini

önemli ölçüde arttırdığı söylenmektedir (Göyünç, 1991: 125-137). Ayrıca Mardin yöresinde bulunan dokuma atölyelerinde 1940'lara kadar dokumaların yapıldığı görülmüştür (Aydın vd., 2019: 708). 2023- 2024 yılları arasında Mardin bölesinde yapılan alan araştırmasında sayıları azalmış olsa bile eski dokuma örneklerine ulaşılmıştır. Bu dokumalar çoğunlukla "tevn" denilen yatay yer tezgâhlarında palaz olarak dokunmuştur.

Mardin yöresindeki palaz dokumalar enleri dar, boyları uzun dokunduğu için birkaç parça yan yana getirilip bazı dikiş teknikleri ile birleştirilmektedir. Palaz dokuma parçalarını birleştirmede kullanılan dikiş tekniklerinin incelenerek belgelenmesi gelecek kuşaklara aktarılması yönünden önem taşımaktadır.

Palaz Dokumacılığı

Palaz; keçi kılından, pamuktan ve yünden yapılan kilim, çuval gibi kaba yaygı dokumalardır (TDK, 1977: 3384; TDK, 1982: 4633). Durul (1969: 16), "Baraj Gölü Çevresi Dokuma Sanatları" başlıklı araştırmasında, palaz tanımını: "Zili'ye benzer, çözgü kıldır. Dikine sular halinde dokunur. Çözgüsü renkli ipliklerden yapılır. Harman işlerinde kullanılır" şeklinde ifade etmiştir. Deniz (2000: 57), kalitesiz yünden dokunan, ev içine, kapı eşiklerine serilen ya da yıpranıp değersiz görülen kilimlere palaz veya palas denildiğini belirtmiştir. Sökmen ise (2015: 89), şöyle bahseder: Palazlar halk arasında kolay ve önemsiz görülen iliksiz kilim tekniği ile dokunan dokumalardır.

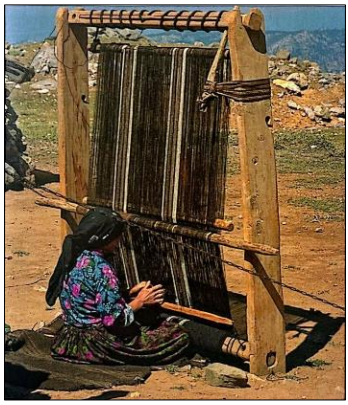
Anadolu'nun birçok yöresinde faklı tekniklerle dokunan çözgü yüzlü dokumalara genel olarak palaz dokuma denilmektedir. Bazı bölgelerde palaz denilse de Doğu Karadeniz bölgesinde dastar, Konya yöresinde çırpı, Bitlis yöresinde palas (Sökmen, 2013: 56) ve Mardin yöresinde ise merş olarak bilinmektedir.

Palaz kelimesine Farsça'da pelâs denilmektedir. Halk palas şeklinde de tanımlamaktadır (Durul, 1977: 16). Azerbaycan'da ise palaz kavramı halı, kumaş dokuma ve giyim anlamında kullanılmıştır. Palaz, pelas, pêlas, palaz, belas gibi söyleyiş şekilleri bulunmaktadır. Orta Asya'da alaşa, Dağıstan'da ve Qrız dilinde koxma, Kazakistan'da qarapalaz, ağpalaz, lay gibi isimler verilmiştir. Öteki bölgelerde rux da denilmiştir (Acar ve Guliyeva, 2018: 26).

Palaz dokumalar Orta Asya, Orta Doğu ve Kafkasya halkı arasında havsız halı çeşitlerinden birisi olmakla beraber ucuza mal olan döşemelik kumaşlar için de kullanılmıştır. Yapılan araştırmalarda palazların yalnızca döşeme için değil, bunun yanı sıra kıyafet amacıyla da kullanıldığı görülmüştür (Acar ve Guliyeva, 2018: 26).

Palaz dokumalar çözgü yüzlü dokumalardır. Halı ve kilimlere göre enleri daha dar dokunmaktadır. Bu dokumalarda çözgü arasındaki mesafe az olduğundan enleri geniş olursa gücü ile ağızlık açmak zorlaşmaktadır (Demir, 2017: 18). Soysaldı (1999: 600), palaz dokumaların enini 40 santim ile 70 santim arasında değiştiğini açıklamıştır. Palaz dokumalar dikey ya da yatay tezgâhta dokunabilmektedir (Fotoğraf 1, Fotoğraf 2). Fakat çoğunlukla

yer tezgâhında dokunmaktadır. Dokunan palazlar yan yana getirilip, bazı dikiş teknikleri ile birleştirilmektedir (Demir, 2017: 18). Acar (1975: 56), palaz



Fotoğraf 1: Dikey Tezgâh, Anadolu, (Böhmer, 2008: 189).

Fotoğraf 2: Yatay Yer Tezgâhı, Mardin, (URL-5).

dokumaların çözgüsü şeritler halinde ve renkli olduğundan bahsederken; Durul da (1977: 16), "Çözgüsü çift büküm yün veya kıldır" şeklinde ifade etmiştir.

Palazların eski örnekleri beyaz, siyah kıl (Fotoğraf 3) veya kahverengi, beyaz yün ipliklerden (Fotoğraf 4) üretilmiştir (Sökmen, 2013, 56). Bununla birlikte deve yünü, koyun yünü, ipekten ve pamuktan dokunmuş palazlar da bulunmaktadır (Acar ve Guliyeva, 2019: 1139). Kıl ve yünden dokunan palaz dokumalarda son dönemlerde orlon iplik (Fotoğraf 5) tercih edilmiştir. Renk sayısında artış olmuştur (Demir, 2017: 18).

Fotoğraf 3: Kıldan Dokunmuş Palaz, (İnan Burhanlı Arşivi, 2023)

Fotoğraf 4: Yünden Dokunmuş Palaz, (İnan Burhanlı Arşivi, 2023).

Fotoğraf 5: Orlon İpten Dokunmuş Palaz, (İnan Burhanlı Arşivi, 2024)

Sökmen (2013: 57), "Bitlis Yöresi El Dokumacılığı" başlıklı çalışmasında, palazların dokuma aşamasından şöyle bahseder: Bitlis'in ilçelerinden biri olan Hizan'da çok renkli palazlar dokunmaktadır. Bu dokumalarda çoğunlukla tarak desenleri yapılmaktadır. Dokuyan kişi desenine göre renkli çözgüleri tezgâha dolar, gücü ve varangelen

ayarlandıktan sonra dokuma aşamasına geçmektedir. Gücü ve varangelen sayesinde açılan ağızlığa kılıç yerleştirilerek aradan mekik çubuğu ile atkı ipliği geçirilmektedir. Aradan atkı ipliği geçirildikten sonra kılıç çıkarılarak kirkitle sıkıştırılmaktadır. Dokuma boyunca aynı sistemle devam edilmektedir.

Mardin Yöresi Palaz Dokumacılığı

Mardin yöresi palaz dokumalarının geçmişi hakkında elimizde çok az bilgi bulunmaktadır. Bu bilgiler ise alan araştırması yapılırken bölge halkı ve eski dokumacılardan öğrenilmiştir. Dokumacılar; yapılan görüşmelerde küçük yaşlardan beri palaz dokumacılığını bildiklerini, bölgedeki her evde bir dokuma tezgâhı bulunduğunu ve yaz aylarında tezgâhların kurulup palaz dokumaların yapıldığını ifade etmiştir. Bununla beraber semerciler ve palancılar; Mardin ve köylerinde önce evlerde kullanılıp eskiyen, sonra kendilerine gelen yöredeki koyun yünü ve keçi kılından dokunmuş palaz dokumaları, yarım asırdan fazladır semer ve palan yapımında kullandıklarını ifade etmiştir. Ayrıca son 10-15 yılda ise orlon ipliklerle dokunmuş dokumaların varlığından söz etmişlerdir. Mardin yöresinde yapılan alan araştırması sırasında palaz dokumaların üzerinde herhangi bir tarih bulunmamıştır. Yapılan sözlü görüşmelerden bölgedeki palaz dokuma geleneğinin çok eskiye gittiği fakat kesin bir tarihin olmadığı anlaşılmaktadır. Eskiden her evde geleneksel olarak dokunan palazlar; günümüzde yok denilecek kadar azalmış olsalar da "tevn" denilen yatay yer tezgâhlarında bazı kadınlar tarafından halen dokunmaya devam etmektedir. Buna ek olarak; alan araştırması sırasında Mardin Olgunlaşma Enstitüsü'nde palaz dokunduğu tespit edilmiştir.

Mardin yöresindeki palaz dokumalar desen açısından sade olduğu için kullanım alanlarına göre gruplandırılmıştır. Bu dokumalar genellikle yer yaygısı olarak kullanılmıştır. Ayrıca seccade, çuval ve heybe örnekleri de bulunmakla beraber, ev, müze, otel, kafe ve kiler gibi birçok mekanda halen kullanılmaktadır.

Mardin yöresinde yapılan alan araştırması sonucu tespit edilen palaz dokumaların hammaddeleri el eğirmesi keçi kılı, el eğirmesi koyun yünü, pamuk ve sentetik ipliklerdir. İncelenen en eski palaz dokumalarda ise yöredeki el eğirmesi keçi kılı ve koyun yünü kullanıldığı görülmüştür. Bazı eski örneklerde pamuk da kullanılmıştır. Bununla birlikte yakın dönemde dokunan birçok palaz dokuma örneğinde kazaklardan sökülen veya yeni alınan sentetik ipliklerin kullanıldığı görülmektedir. Sentetik ipliklerle dokunan palazlar kıl ve yünden dokunan palazlardan daha fazla renk çeşidine sahiptir. Bölgedeki eski dokuma örneklerinde kıl ve yün kullanıldığı için herhangi bir boyama işlemine rastlanılmamıştır. Ancak yakın dönemlerdeki bazı kıl, yün ve pamuk ipliklerinin sentetik toz boyalar ile boyandığı görülmüştür.

Mardin yöresinde yaşayan dokumacılar, kullanılan araç ve gereçlerin isimlerinden bahsederken yerel isimleri kullanmıştır. Örneğin yün eğiren

alet; teşî, çıkrık; dolav, tarak; şe, kirkit; hepo, hepu, dokuma tezgâhı; tevn, üç ayak; sê ling, holik, yere sabitlenen kazık; sing, çözgü çubuğu; tevni, gücü ipi; gurd, gücü ağacı; befş, çözgü ipi; ta, bend, atkı ipi; ridê, mekik; masûr, varangelen; paşgurd, çözgüler arasında ağızlık açmak ve atkı sıkıştırmak için kullanılan tahta; bevş, atkı ipliği geçirildikten sonra çözgü ipliklerinin hareketini değiştirmek için çözgü üzerinde sağa sola götürülüp getirilerek çözgülerin düzgünlüğünü sağlayan sivri uçlu ahşap çubuk da pîjik olarak isimlendirilmektedir.

Mardin yöresindeki palazlar tevn denilen yatay yer tezgâhlarında, çözgü yüzlü dokuma tekniği ile dokunmuştur. Bu dokumaların çözgüleri arasındaki mesafe az olduğu için enleri 25 ila 66 santimetre, boyları ise 82 ila 520 santimetre arasında değişiklik göstermektedir. Enleri genişledikçe çözgüler sıklaştığı için ağızlık açmak zorlaşmaktadır. Bundan dolayı enleri dar boyları uzun dokunduğu anlaşılmaktadır. Çözgüler şeritler halinde iki renkli veya çok renklidir. Atkı ipliğinde ise tek renk kullanılmıştır. İplik bükümleri genellikle çift kat S büküm çift kat Z büküm şeklinde olsa da tek kat S ve Z bükümlü örnekler de bulunmaktadır. Dokumalarda 10 santimetre ende 50 ila 120 tel çözgü ipliği ve 10 santimetre boyda 15 ila 40 sıra atkı kullanıldığı görülmüştür.

Palaz dokumaların kurulumundan dokumaya kadar olan aşaması şu şekildedir: Dikdörtgen bir alan oluşturacak şekilde yere karşılıklı ikişer kazık çakılır ve bu alanın kısa kenarını oluşturan kazıklara yatay yönde çözgü çubuğu bağlanır. Daha sonra iki kişi karşılıklı oturur, birbirlerine çözgü yumağını yuvarlamak sureti ile çözgü ipliğini bu çubuklara dolamaya başlar. Çözgü aşaması bitince gücüyü yapmak için üç ayak denilen sopalarla gücü sistemi ayarlanır. Ardından varan gelen ağacı takılır ve bevş dedikleri tahta ile ağızlık açılarak tezgâh dokumaya hazır hale getirilir. Ağızlık açılırken aradan mekik ile atkı ipliği geçirilir. Atkı ipliği geçirildikten sonra tahta çıkarılarak pîjik denilen ahşap çubuk ile çözgüler düzleştirilir ve kirkitlenir. Dokuma belli bir mesafeye kadar dokunduktan sonra öndeki çözgü çubuğu gevşetilerek dokuma arkaya doğru sarılır. Dokuma bitinceye kadar bu sistem devam eder.

Mardin Palaz Dokumalarında Birleştirmede kullanılan Dikişler

Palaz dokumaların enleri dar (25 ila 65 santimetre), boyları uzunlamasına (82 ila 520 santimetre) dokunduktan sonra iki, üç veya dört parça yan yana getirilerek bazı dikiş teknikleri ile birleştirilmektedir. Bu dokumalara parçalarına göre iki şaklı, üç şaklı veya dört şaklı palaz da denilmektedir. Parçaları birleştirmede kullanılan birçok dikiş tekniği bulunmaktadır. Ayrıca dokumaların genelinde saçaklar da farklı dikiş teknikleri ile katlanarak dikilmiştir.

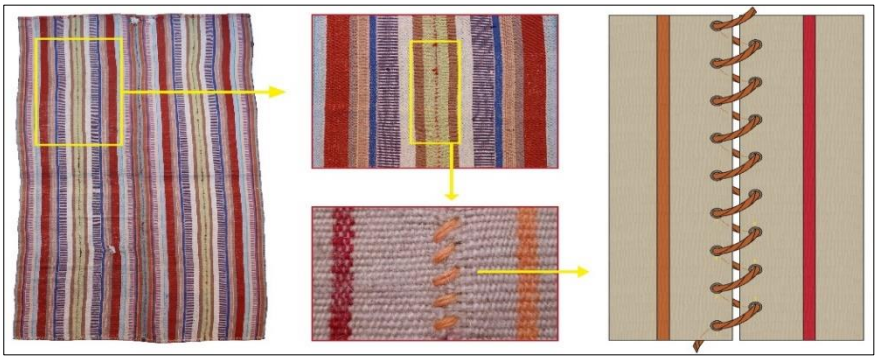
Mardin yöresinde tespit edilen palaz dokumalar incelenirken yedi farklı dikiş tekniği (Fotoğraf 6) kullanıldığı görülmüştür. Bölgede yaşayanlardan bazıları bu dikiş tekniklerine “Kürt dikişi” derken bazıları ise Kürtçe “kêl” (dikiş) demektedir.

Palaz parçalarını birleştirmede kullanılan dikiş iplikleri genellikle çözgülerde kullanılan ipliklerdir. Bu iplikler kaba dokumalarda iki kat, ince dokumalarda ise tek kat şeklindedir. Önden ve arkadan aynı görülen dikişlerde tek renk veya çok renkli iplikler kullanılmıştır.

Fotoğraf 6: Dikiş Teknikleri, (İnan Burhanlı Arşivi, 2024).

Fotoğraf 7: Dikiş Teknikleri, (Dokuma ve Dikiş: İnan Burhanlı, 2024).

Birinci dikiş tekniği birden fazla palaz dokuma parçasının yan yana getirilmesiyle yapılır. Bu dikiş tekniğinde iğne soldaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir ve ardından sağdaki parçanın üst tarafından alta doğru geçirilir. Bütün dikişler yapılana kadar iğne soldaki parçada alttan üstte doğru geçirilirken sağdaki parçada da üstten alta doğru geçirilerek ilerler. Bu iki hareket ile ortaya çıkan görüntü en rahat yapılan dikiş tekniğidir (Fotoğraf 8). Bölgede fazla yapılmış dikiş tekniklerinden bir tanesidir. Ayrıca başlangıç ve bitişte uzun bırakılmış dikiş iplikleri, sökülmeyi engellemek için çözgü arasından atkı şeklinde geçirilerek sabitlenir veya arkadan düğüm atılır. Başlangıç ve bitişte uygulanan sabitleme işlemi bütün dikiş tekniklerinde benzer şekilde kullanılmıştır.

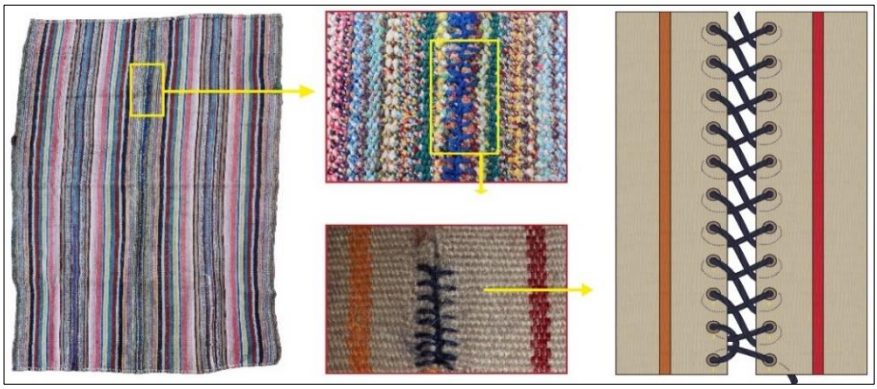


Fotoğraf 8: Birinci Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

İkinci dikiş tekniğine en az iki parça palaz dokuması yan yana getirilerek başlanır. Bu dikiş tekniğinde iğnenin hareketi alttan üste doğrudur. Soldan sağa ve sağdan sola ilerleyen iğne, daima arada gözüken ipliğin üst tarafından geçirilir. Bütün dikişler yapılana kadar sistem böyle devam eder. Sağdaki ve soldaki iki hareket sonucunda dokumanın yüzeyinde zikzak bir görüntü oluşur (Fotoğraf 9).

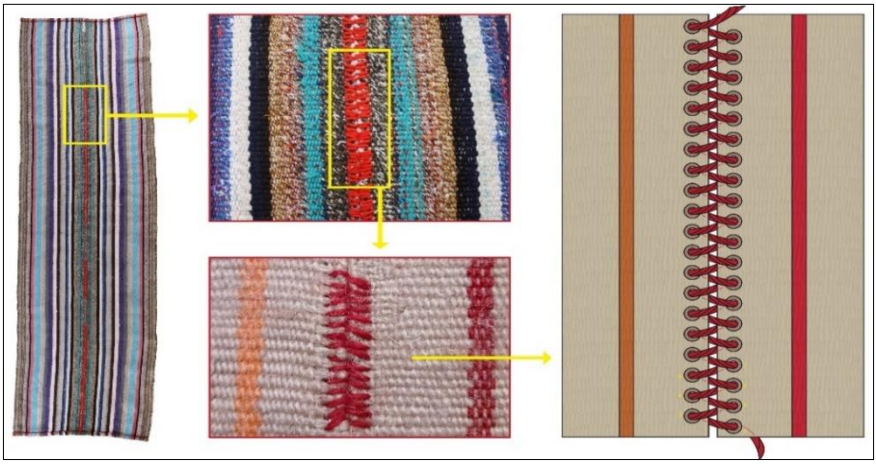
Fotoğraf 9: İkinci Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Üçüncü dikiş tekniğinde iğne, diğer tekniklerde de olduğu gibi sağdaki parçanın alt tarafından üste doğru ve ardından soldaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir. İlk işlemlerden sonra bu defa soldaki parçanın üstünden alta doğru geçirilerek yarım daire oluşturulur. Dairenin iç tarafından geçirilen iplik sağdaki parçanın üstünden alta geçirilirken soldaki parçada da üstten alta doğru geçirilir. Soldan sağa veya sağdan sola ilerleyen iğne arada gözüken ipliğin alt tarafından geçirilir. Dokuma bitene kadar böyle devam dikişler, birbirine kenetlemiş bir görüntü vermektedir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10: Üçüncü Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Dördüncü dikiş tekniği ikinci tekniğe benzemektedir. İkinci dikiş tekniğinde olduğu gibi iğne sağdaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir ve ardından soldaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir. Soldan sağa veya sağdan sola geçen iğne daima arada gözüken ipliğin üst tarafından ilerler. Dikişler bitene kadar sağ ve soldaki parçadan geçirilen iplikler aynı düzlem üzerindedir. Bu yüzden ikinci tekniğin aksine bu teknikte dikişler sık olduğundan uçları birbirine değmekte, zikzak değil düze yakın yatay bir çizgi görünümü elde edilmektedir (Fotoğraf 11).



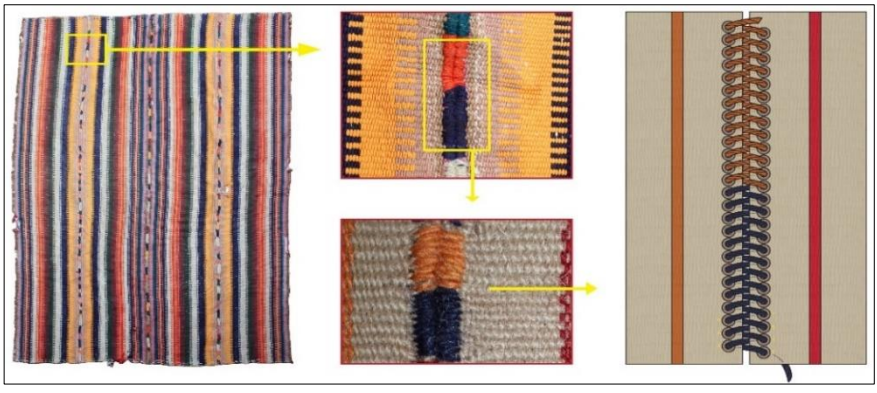
Fotoğraf 11: Dördüncü Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Beşinci dikiş tekniğinde iğne önce sağdaki palaz parçasının alt tarafından üste doğru geçirilir ve ardından soldaki palaz parçasının alt tarafından üste doğru geçirilir. Tüm tekniklerde olduğu gibi soldan sağa veya sağdan sola doğru ilerleyen iğne her seferinde arada gözüken ipliğin üstünden geçirilir ve aynı şekilde dokumanın bitimine kadar devam eder. Bu dikiş tekniğin görüntüsü diğerlerinden oldukça farklıdır. Her sırada dikiş ipliği farklı uzunlukta göründüğünden işleme izlenimi vermekte, oluşturduğu üçgen birim tekrarı dokumanın yüzey kompozisyonunun bir

parçası haline gelmektedir (Fotoğraf 12). Bölgede örneğine az rastlanan bir dikiş tekniğidir.

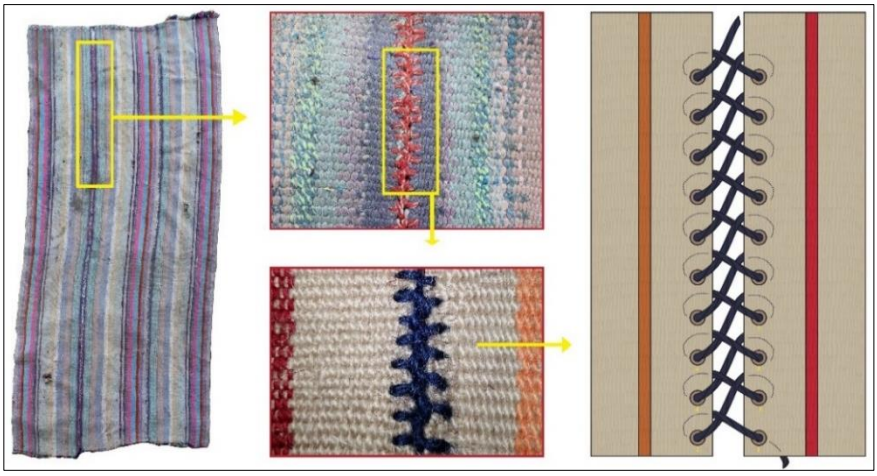
Fotoğraf 12: Beşinci Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Altıncı dikiş tekniğinde ikinci ve dördüncü teknikte olduğu gibi iğne sağdaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir ve ardından soldaki parçanın alt tarafından üste doğru geçirilir. Soldan sağa veya sağdan sola ilerleyen iğne daima arada gözüken ipliğin üst tarafından geçirilir. Dikişler bitene kadar sağdaki parçada alttan üstte doğru geçirilirken soldaki parçada da alttan üste doğru geçirilerek ilerler. Sağda ve solda yapılan iki dikiş hareketi, ikinci ve dördüncü tekniktekinden farklı olarak daha sık tekrarlandığından zili tekniği ile yapılmış dokumaya benzer bir görüntü elde edilir. Bu görüntü dikey bir çizgi olması sebebi ile dokuma tasarımının bir parçası izlenimi vermekte ve yüzey kompozisyonunda etkili olmaktadır. (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13: Altıncı Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Yedinci dikiş tekniği üçüncü tekniğe benzemektedir. Üçüncü dikiş tekniğinde başlangıçta yarım daire oluşurken bu teknikte oluşmaz. Bununla beraber soldan sağa ya da sağdan sola geçen dikiş ipliği arada gözüken ipliğin alt tarafından geçerken burada üstten geçirilerek ilerler. Dikişler bitene kadar sistem bu şekilde devam eder (Fotoğraf 14). Dokuma üzerindeki dikişler bittiğinde birbirine kenetlenmiş bir görüntü ortaya çıkar. Kenetlenmiş dikiş tekniği diğer dokumalarda kullanılan dikişler gibi bu dokumanın yüzeyinde etkili bir görüntü vermektedir.



Fotoğraf 14: Yedinci Dikiş Tekniği, (Dikiş Uygulaması ve Çizim: İnan Burhanlı, 2024).

Sonuç

Arkeolojik buluntular Anadolu topraklarında 9 bin yıl öncesine kadar dokuma geleneğinin var olduğunu kanıtlamaktadır. Bu topraklarda çok çeşitli dokuma türlerinin yapıldığı bölgeler bulunmaktadır. Mezopotamya toprakları üzerinde yer alan Mardin ve çevresi de Anadolu'nun dokuma merkezlerinden biridir. Mardin yöresine ait ve günümüzde üretimi artık yok denecek kadar az olan palaz dokumalar köklü bir kültürel mirasın ve dokuma geleneğinin somut örnekleri arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, Mardin palaz dokumaları incelenmiş, dokumaları birleştirmede kullanılan özgün dikiş yöntemleri tespit edilmiştir. Yörede dokunmuş eski palaz dokumalar kullanım alanı, kullanılan ham madde ve dokuma tekniği ile Anadolu'nun diğer bölgelerindeki palaz dokumalarıyla benzerlik göstermektedir. Ancak birleştirmede kullanılan dikiş teknikleri ve yerel terminoloji açısından kendine özgü bir yapı sergilemektedir. Bölgede palaz dokumalar enleri dar (25 ila 66 santimetre), boyları uzun (82 ila 520 santimetre) olacak şekilde dokunmaktadır. Dokunan parçalar yan yana getirilerek çeşitli dikiş teknikleri ile birleştirilmektedir. Birleştirilen parçaların sayısı iki, üç veya dört tane olabilmektedir. Tespit edilen dokumalar üzerinde yapılan incelemeler ve bölgedeki halk ile eski dokumacılardan elde edilen bilgiler sonucunda dokumaları birleştirmede kullanılan yedi farklı dikiş tekniği tespit edilmiştir (Fotoğraf 8, Fotoğraf 9,

Fotoğraf 10, Fotoğraf 11, Fotoğraf 12, Fotoğraf 13, Fotoğraf 14). Bu dikişlerin bazıları aynı yöntemle yapılıyor olsa da her birinin görüntüsünde, dikişin sıklığı, genişliği ve dikiş hareketleri ile elde edilen biçimler dolayısıyla farklılıklar bulunmaktadır. Kullanılan teknik, renk ve malzeme ile dikiş son derece görünür olup dokumanın tasarımını destekleyen bir öğe halindedir. Parçaların birleştiği yerler gözü rahatsız etmemekte, dikişler tasarım ile uyumlu, estetik bir görüntü sergilemektedir. Bu teknikler, sadece parçaları bir araya getirmekle kalmayıp, dokumanın estetik bütünlüğünü de destekleyen sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Anadolu insanının dokumanın tasarım bütünlüğünü bozmadan ortaya koyduğu bu uygulama biçimi hem sanatsal hem de kültürel miras açısından oldukça değerlidir. Yüzyıllar boyunca aktarılan bu teknikler gerek işlevselliği gerekse zengin el işçiliği ile Anadolu'daki dokuma geleneğinin bir yansımasıdır. Bu çalışma söz konusu dikiş tekniklerinin kaybolma riskine karşı korunması amacıyla belgelenmesini ve literatüre geçmesini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Her dikiş tekniğini tek tek uygulanarak (Fotoğraf 6 ve Fotoğraf 7) geleneksel yöntemlerin pratikteki incelikleri analiz edilmiş; malzeme seçiminden iplik yoğunluğuna kadar tüm aşamaları sistematik bir şekilde kayda geçirilmiştir. Ayrıca, tekniklerin anlaşılabilmesi için detaylı çizimler yapılarak görsel bir arşiv oluşturulmuştur. Bu çizimlere bağlı kalınarak dikiş tekniklerinin kolaylıkla uygulanabilmesi; Mardin palaz dokumalarındaki yöresel yapının korunmasını ve sürdürülebilir olmasını sağlayacaktır. Diğer yandan kullanılan dikiş tekniklerinin parçaları birleştirme amacı taşırken aynı zamanda dokumanın estetik görünümünü tamamlayan dekoratif bir öğe olarak değerlendirilmesi, işlevsel bir tekniğin tasarımı olumlu etkileyebileceğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, nesilden nesile aktarılan bilginin somutlaştırılması, dijital çağda erişilebilir hale gelmesi, dokuma geleneğinin devam etmesi ve yapılacak sanatsal çalışmalara ilham kaynağı olması açısından önemli bir rol üstlenmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acar, B. - Guliyeva, M. (2018). Azerbaycan havsız halılarının bir grubu hakkında araştırma. *Kesit Akademi Dergisi,* 4(14), 19-33.

Acar, S. - Guliyeva, M. (2019). Azerbaycan'ın cecim, palaz, şedde dokumaları örneğinde güncel kumaş ve giysi tasarımı uygulamarı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 12(28), 1134-1150.

Alantar, H. (2007). *Motiflerin dili.* İstanbul: Yorum Yayıncılık.

Aydın, S. vd. (2019). *Mardin aşiret- cemaat- devlet.* 3. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Böhmer, H. (2008). *Nomads in Anatolia encounters with a vanishing culture.* Germany: Remhöb Verlag.

Demir, B. (2017). *Giresun- Şebinkarahisar çevresinde geleneksel dokumalar.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında düz dokuma yaygıları.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
Durul, Y. (1969). *Baraj gölü çevresi dokuma sanatları.* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Keban Projesi Yayınları.
Durul, Y. (1977). *Yörük kilimleri Niğde yöresi.* İstanbul: Ak Yayınları.
Eksik, C. (2020). *Mardin İli Artuklu, Ömerli ve Yeşilli ilçelerinin bazı köylerinde etnobotanik çalışma.* Şanlıurfa: Harran Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Fazlıoğlu, İ. (1997). *Eskiçağda dokuma.* İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
Göyünç, N. (1991). *XVI. yüzyılda Mardin sancağı.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
Soysaldı, A. (1999). Türk kilimlerinde dokuma teknikleri ve boyama özellikleri. *Erdem Dergisi,* 10(30), 525-703.
Sökmen, S. (2013). *Bitlis yöresi palaz dokumacılığı.* Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.
Sökmen, S. (2015). Bitlis Etnoğrafya Müzesinde bulunan düz dokumalar. *Arış Dergisi*, 11, 81-95.
Türk Tarih Kurumu Basımevi. (1977). *Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü*. C 9, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
Türk Tarih Kurumu Basımevi. (1982). *Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü*. C. 12, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Anadolu dokuma tarihi. https://www.turkiyedokumaatlasi.com/dokuma.php (Erişim: 27.07.2024).
URL-2: Mardin ili haritası. https://s.milimaj.com/others/image/harita/mardin-ili-haritasi.png (Erişim: 04.07.2024).
URL-3: Çatalhöyük dokuma. https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/catalhoyuk-dokuma (Erişim: 27.07.2024).
URL-4: Efsaneye göre Mardin şehrinin ismi Kürdçeden geliyormuş. https://www.bitlisname.com/efsaneye-gore-mardin-sehrinin-ismi-kurdceden-geliyormus/#google_vignette (Erişim: 27.07.2024).
URL-5: Yatay dokuma tezgâhı. https://www.instagram.com/serojan1/ (Erişim: 04.07.2024).

Extended Summary

Anatolia has an important place in world textile history with its weaving culture dating back thousands of years. Traces of this culture are kept alive in the Mardin region through palaz weavings. Palaz weaving, on the surface of which only the warp is visible, is a type of weaving made mostly from goat hair, wool and cotton, in narrow widths (25 to 65 centimeters) and long lengths (82 to 520 centimeters) on horizontal or vertical looms. Palaz fabrics, woven with similar techniques in many regions of Anatolia, were used primarily as floor mats, prayer rugs, covers, sacks and saddlebags. The palazes are woven in two, three or four pieces (şak) and assembled using various sewing techniques. This study aims to document and analyze the joining stitching techniques used in traditional palaz fabrics woven in the Mardin region and to contribute to the literature on the preservation of cultural heritage by these techniques. Considering that Palaz weaving is gradually decreasing, it was aimed to record the sewing methods specific to the region, to pass them on to future generations and to emphasize the aesthetic integrity of these techniques. In addition, it was aimed to reveal the visual contribution of sewing techniques to weaving design and to support the sustainability of traditional handicrafts.

In the literature review, there are many studies on the usage areas and weaving techniques of palaz weavings. However, detailed analysis of the joining stitches used in palaz weavings specific to the Mardin region remains incomplete. This study aimed to fill this gap and present local terminology and techniques in a systematic way.

The research is based on a qualitative and applied field study carried out in Mardin between 2023-2024. Information about Palaz weavings was collected through interviews with local people, old weavers, saddle makers and palan makers; examples from houses, museums, cafes, cellars, hotels and the Mardin Maturation Institute were examined. The seven identified joining stitching techniques were applied on newly woven Palaz pieces and photographed step by step and supported with technical drawings. Features such as visual impact of stitches, thread color, density, needle movements and material selection were comparatively analyzed. In addition, local terms such as tevn, şak, kêl in the Mardin region were recorded with their meanings.

Seven different joining stitching techniques have been identified in traditional Mardin palaz weavings. These techniques exhibit different appearances depending on the frequency of needle movements, color selection and stitch shape. In addition to joining the pieces, stitches also provide an aesthetic appearance that supports the integrity of the weaving. The study also revealed that although Palaz weaving has declined, this tradition has been continued in institutions such as the Olgunlaşma Enstitüsü in Mardin.

This research provides an important contribution to the preservation of cultural heritage and academic literature by documenting the sewing techniques used to assemble the palaz woven pieces belonging to the Mardin region. Prepared technical drawings and photographs serve as references for future restoration work, educational materials or design projects. Recording local terminology is valuable in understanding regional diversity in Anatolian weaving culture. The limitation of the study is the paucity of datable old examples. Within the scope of the recommendations, it is important to introduce these techniques on digital platforms, adapt them to modern textile designs and develop support programs for local artisans. In this way, it may be possible to keep the Palaz weaving alive and gain a place in the global handicraft market.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu makalede yapay zekâdan yararlanılmamıştır./*GenAI was not used in this article.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Bu araştırmanın bütün aşamasında bana rehberlik eden değerli hocam Doç. Mine TAYLAN'a, gönülden sonsuz teşekkür ederim. */ I would like to express my sincere gratitude to my esteemed advisor, Associate Professor Mine TAYLAN, who guided me throughout this research.*

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, "Mardin Yöresi Palaz Dokumaları" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir./ *This article is based on the master's thesis titled "Palaz Weavings of the Mardin Region."*

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Çalışma büyük oranda İnan Burhanlı tarafından hazırlanmıştır. Mine Taylan yönlendirme ve kontrol süreçlerinde yer almıştır. */ The study was largely prepared by İnan Burhanlı. Mine Taylan was involved in the guidance and control processes.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 30.12.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18.09. 2025
DOI Number: 10.12981/mahder.1610409
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2025, Cilt: 18, Sayı: 51, 1869-1890.

Araştırma Makalesi
Research Article

NANOTEKNOLOJİNİN SANAT DÜNYASINDA KULLANIMI: NANO SANAT VE NANO HEYKEL

♦

THE USE OF NANOTECHNOLOGY IN THE ART WORLD: NANOART AND NANO SCULPTURE

Ayşe YEREBEKAN*

ÖZ: 21. yüzyılda yaşanan sayısız gelişme sayesinde bilim ve teknolojinin birçok dalında ilerleme yaşanmış ve bu gelişmeler sanat dâhil olmak üzere çoğu alanda devrim etkisi yaratmıştır. Bu devrimlerden biri olarak öne çıkan nanoteknoloji, nanometre ölçeğindeki yapılarla ve sistemlerle çalışmayı içeren gittikçe kullanımı yaygınlaşan bir teknolojidir. Bu teknoloji sanat dünyasında daha önce yapılması mümkün olmayan karmaşık ve ince formların yaratılmasına olanak tanımış ve sanatçıların bilim adamları ile iş birliği yapması sonucunda bu teknolojinin imkânlarından faydalanarak yeni eserler üretmelerinin önünü açmıştır. Nanoteknoloji uzmanlığı ya da iş birliği bulunan sanatçıların bu alana hâkim olmaya başlamasıyla birlikte "nano sanat" adı altında yeni bir sanatsal yaklaşım ortaya çıkmış ve bu teknoloji sayesinde nano sanat bünyesinde "nano heykel" olarak tanımlanan bir başka yaklaşım da sanat dünyasına kazandırılmıştır. Bu bağlamda, makalenin amacı; nanoteknoloji biliminin sanatla ilişkisini ele almak, sanatta kullanım alanlarını tespit etmek, nano sanat ve nano heykel kavramlarını derinden incelemek ve bunları doğru bir şekilde sınıflandırmaktır. Ek olarak, bu teknolojinin sanatçıların hayal güçlerini ve ifade becerilerini genişleterek sanatsal çalışmalarına nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Nanoteknoloji, Nano sanat, Nano Heykel, Teknoloji, Sanat

ABSTRACT: *Thanks to numerous developments in the 21st century, advancements have been made in many fields of science and technology, and these developments have created a revolutionary impact in many areas, including art. One of the prominent revolutions is nanotechnology, a technology that involves working with structures and systems at the nanometer scale, and its use is increasingly widespread. This technology has enabled the creation of complex and delicate forms that were previously impossible in the art world, and as a result of collaboration between artists and scientists, new works have been produced by taking advantage of the possibilities offered by this technology. With the emergence of artists who have expertise in or collaboration with nanotechnology, a new artistic approach called "nano art" has emerged, and another approach defined as "nano sculpture" has also been introduced to the art world under the umbrella of nano art. The purpose of this article is to examine the relationship between nanotechnology science and art, identify its applications in art, deeply explore the concepts of nano art and nano sculpture, and correctly classify them. Additionally, it aims to reveal how this technology contributes to the artistic works by expanding artists' imaginations and expressive abilities.*

Keywords: *Nanotechnology, NanoArt, Nano Sculpture, Technology, Art*

* Arş. Gör.-Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü/Adana-ay.yerebakan@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6611-8218)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Günümüzde teknoloji, bilim ve sanat şimdiye dek hiç olmadığı kadar gelişme göstermiş, her biri farklı deneyim ve beceri gerektiren bu alanlar birbirlerine uyum sağlayarak ve iş birliği yaparak interdisipliner bir şekilde faaliyetlerini sürdürmeye başlamışlardır. Nanoteknoloji yeni bir bilim dalı olmamasına karşın bu alandaki yenilik ve gelişmeler 21. yüzyılda yeniden keşfedilmeye başlanmıştır. Bu durum, sanat dünyasının da dikkatini çekmiş, bilim kökenli sanatçılar ve bilim insanları ile iş birliği yapmak isteyen sanatçıların bu alanda üretim yapmalarını teşvik etmiştir. Buna rağmen bu alanda eser üreten sanatçılar oldukça azdır. Bunun sebebi nanoteknoloji alanının gerçekten bir bilgi birikimi ve deneyim gerektirmesidir. Bu sebeple bu alanda eser üreten birçok sanatçının bilim insanı kimliğinin olması tesadüf değildir. Bu bilim dalı hakkında bilgi sahibi ya da yeterli deneyimi olmayan sanatçılar ise bu alanda çalışan bilim insanları ile iş birliği yapmak zorundadırlar. Çünkü nanoteknoloji bilimi özel ekipmanlar, aletler ve laboratuvar ortamı gerektirmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, nanoteknoloji biliminin az sayıda sanatçı tarafından tercih edildiği söylenebilir. Her ne kadar bu alan yeni gelişmekte olan bir alan olsa da dünyada konu özelinde çalışmalar yapılmış makaleler yayınlanmıştır. Türkçe alan yazın tarandığında ise nanoteknoloji ve sanat arasındaki ilişkiyi ele alan herhangi bir makale ve tez çalışmasına rastlanmamıştır. Türkçe alan yazında tespit edilen bu boşluktan dolayı şu araştırma soruları doğmuştur: "Nanoteknoloji nedir, sanatta nasıl kullanılır ve sanatla nasıl bir ilişki içindedir? Sanat alanında kendisine hangi biçimlerle ve yaklaşımlarla yer bulmuştur? Bu yaklaşımları kullanan sanatçılar kimlerdir ve hangi amaçla kullanmaktadırlar?" Bu araştırma soruları temel alındığında üç ana konu üzerinde durulmuştur: "Geçmişten günümüze sanatta nanoteknoloji kullanımı, nano sanat ve nano heykel". "Geçmişten Günümüze Sanatta Nanoteknoloji Kullanımı" başlığında nanoteknoloji kavramı ele alınmakta, sanatla ilişkisi açığa çıkarılmakta ve bu konu, bu teknolojiyi sadece araç olarak kullanan Anish Kapoor ve Sachiko Kodama üzerinden ele alınmaktadır. Kapoor ve Kodama bu teknolojiyi fiziksel olarak sergi alanında var ederek çalışmalarını gerçekleştirmektedirler. Başka bir ifade ile burada nanoteknoloji, kendi sanatsal ve felsefik bakış açılarını hayata geçirmek için ihtiyaç duydukları bir araçtan ibarettir. Nano sanat kapsamında değerlendirilen sanatçılar (Cris Orfescu, Paul Thomas ve Victoria Vesna) ise yalnızca nanoteknolojinin sunduğu teknik imkânlardan faydalanmakla kalmaz aynı zamanda nano ölçekte ya da atomik düzeyde çalışmayı bilinçli olarak tercih ederler. Bu sanatçılar ürettikleri çalışmaları "nano sanat" olarak adlandırarak laboratuvar ortamında teknik ekipman ve cihazlarla doğrudan nano düzeyde üretim yapar ve süreç boyunca elde ettikleri sanatsal çıktıları, dijital ekran, fotoğraf veya baskı gibi araçlar yoluyla izleyiciye sunarlar. Bu nedenle bu üç sanatçı nanoteknolojiyi sadece araç olarak değil aynı zamanda sanatsal ifadelerinin temeli ve amacı olarak

konumlandırdıkları için bu çalışmada nano sanatçı sınıflandırmasında yer almışlardır.

Jonty Hurwitz ve Ioannis Michaloudis gibi sanatçılar ise dijital yollara ya da herhangi bir baskı tekniğine ihtiyaç duymadan fiziksel ve kalıcı bir şekilde çalışmalarını izleyici ile buluşturabilmektedirler. Bu nedenle, bu iki sanatçı nano sanatın tanımında çerçevesi çizilen üç bileşenden biri olan nano heykel maddesinin özelliklerini taşıdıkları için, nano sanatın altında açılan nano heykel başlığında yer almışlardır. Hurwitz'in nano heykellerini görmek için özel ekipman gerekirken Michaloıdis'in nano heykelleri gözle görülebilmektedir.

Bu kadar hassas ayrımlar ve teknolojik farklar içeren bu çalışmada, nano sanat ve nano heykel konularının tanımlanması, açıklanması, sınıflandırılması ve yorumlanması amaçlanmış ve temel nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Çalışmada, öncelikle nanoteknolojinin sanatla ilişkisi üzerine yapılan literatür taramasıyla temel kavramlar ve yaklaşımlar belirlenmiş; ardından, farklı sanatçılar ve onların eserleri incelenerek nano sanat ve nano heykel gibi yaklaşımlar arasındaki farklar analiz edilmiştir. Bu bağlamda hem teorik çerçeve oluşturulmuş hem de içerik analizi yöntemi kullanılarak somut örnekler üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

Nanoteknolojinin Tanımı ve Tarihsel Süreç İçerindeki Yeri

Nanoteknoloji, nanometre (nm) ölçeğindeki yapıların, sistemlerin ve cihazların incelenmesi, tasarlanması ve uygulanması olarak tanımlanır. Uluslararası Birimler Sistemi'nde "nano" ön eki, bir milyarda bir anlamına gelir, diğer bir ifadeyle 10^{-9} demektir. Bu ifade, bir nanometrenin bir metrenin milyarda biri olduğunu göstermektedir. Bu ölçeğin ne kadar küçük olduğunu açıklamak için birkaç örnek vermek gerekirse, bir kâğıt sayfasının kalınlığı yaklaşık 100.000 nanometre, insan DNA'sının çapı 2,5 nanometre ve bir inç ise 25.400.000 nanometredir. İnsan saçı yaklaşık 80.000-100.000 nanometre genişliğindedir ve tek bir altın atomunun çapı bir nanometrenin üçte biridir (URL-20). Bu ayrıntılı tanımın yapılması ve örneklerle açıklanması, nanoteknolojinin karmaşıklığını ve çok disiplinli uygulama alanlarını anlamak açısından önemlidir.

Nanoteknoloji, insan gözünün çıplak gözle göremeyeceği kadar küçük ölçeklerde işlem yapmayı mümkün kılan bir bilim dalıdır. Köklerini Yunanca "cüce" anlamına gelen "nano" kelimesinden alan ve 1974'de Japon mühendis Norio Taniguchi tarafından ortaya atılan bu terim, malzemelerin kontrolü ve mühendisliği konusundaki geleneksel mikrometre ölçeğinin ötesine geçen yeni bir teknolojiyi temsil etmektedir (Bayda vd., 2020). Bu teknoloji zamanla teorik bir kavram olmaktan çıkıp pratik uygulamalara dönüşebilmesi için gelişmiş gözlem ve ölçüm tekniklerine ihtiyaç duymuştur. 1981 yılında IBM Zurich Araştırma Laboratuvarı'nda Gerd Binnig ve Heinrich Rohrer tarafından geliştirilen Tarama Tünelleme Mikroskobu'nun (STM) icadı, nanoteknoloji alanında önemli bir dönüm noktası olarak tarihteki yerini almıştır (URL-1). Bu mikroskop hem atomik

ölçekte yüzeylerin görüntülenmesini mümkün kılmış hem de atom ve moleküllerin manipüle edilmesi yoluyla yeni yapılar oluşturulmasını sağlamıştır. 1985 yılında, Robert Curl, Harold Kroto ve Richard Smalley, karbonun çok kararlı küresel yapılar olan "fulleren (karbon molekülü)" veya "buckyball (küresel karbon yapısı)" şeklinde var olabileceğini keşfetmiştir. Bu keşif, karbon kimyasında yeni bir dönemin kapılarını açmış ve 1991 yılında Sumio Iijima, karbon nanotüplerini gözlemleyerek "fullerene" ailesine yeni bir üye kazandırmıştır (Bayda vd., 2020). Böylece, karbon temelli malzemeler, nanoteknolojinin gelişimini doğrudan etkileyerek günümüzde de bilim ve mühendislik gibi alanların temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Ayrıca nanoteknoloji, bilim ve mühendislikteki devrimsel etkilerinin hissedilmesiyle birlikte sanat alanında da ifade biçimlerini yeniden şekillendirmek üzere bazı sanatçılar tarafından tercih edilmeye başlanan bir teknoloji olmuştur.

Geçmişten Günümüze Sanatta Nanoteknoloji Kullanımı

Nanoteknoloji, moleküler veya aşırı derecede küçük ölçekte malzemelerin ve sistemlerin manipülasyonuyla ilgilenen bir bilim dalı olarak, sanat dünyasında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve daha önce hiç denenmemiş, yaratıcı yaklaşımlar geliştirilmesine olanak tanımıştır. Üstelik nanoteknolojinin sanattaki etkileri yalnızca günümüzle sınırlı değildir; tarih boyunca çeşitli medeniyetlerde farkında olmadan bu teknolojiye benzer yöntemlerin kullanıldığı örnekler bulunmaktadır.

Tarihin en eski nanoteknoloji kullanımı örneği, MS dördüncü yüzyılda Romalılar tarafından üretilen Lycurgus Kupasıdır. Dikroik (iki renkli) camın bilinen en eski örneklerinden olan bu kupa, ışıkla etkileşimine bağlı olarak renk değiştirebilme özelliğine sahiptir. Doğrudan ışık altında yeşil, ışık içinden geçtiğinde ise kırmızı-mora dönüşmektedir. Bilim adamları tarafından Lycurgus Kupasındaki nanopartiküllerin gümüş ve altın alaşımı olduğu ancak 1990 yılına gelindiğinde saptanabilmiştir (bk. Görsel 1.). Kırmızı-mor ve yeşil renklerin oluşumuna neden olan bu nanopartiküllerin Orta Çağ kilise pencerelerinde var olan altın ve gümüş nanopartiküllerde de kullanıldığı gözlemlenmiştir (Bayda vd., 2020).

Görsel 1. *Lycurgus Kupası*, MS 4. Yüzyıl (URL-13)

Nanoteknolojik yöntemlerin estetik amaçlarla kullanımı, yalnızca Roma ve Orta Çağ Avrupa'sıyla sınırlı kalmamış; İslam dünyasında ve daha sonra Rönesans İtalya'sında da zengin sanatsal uygulamalarda da kendini göstermiştir. 9. yüzyılda İslam dünyasında ve Avrupa'da lüsterli seramik

sırları için bakır ve gümüş nanopartikülleri kullanıldığı bilinmektedir. Bu nanopartiküller, metalik bir parlaklık elde etmek amacıyla seramik sırların cam fazında bulunur ve laboratuvar analizlerine göre, bakır için 15–20 nm, gümüş için ise 5–20 nm boyut aralığındadır (Ağıl & Karasu, 2019: 57). Özellikle İslam dünyasında, bu teknik önce Mezopotamya ve Mısır'da başlamış, ardından İspanya ve İtalya gibi Avrupa bölgelerine yayılmıştır. Bu dönemdeki ustalar, sır tabakasında farklı renk tonları ve yansımalara ulaşmak için nanopartiküllerin ışıkla etkileşimini kullanmıştır (Sciau, 2012). Bu teknik, zamanla daha da geliştirilerek Rönesans döneminde İtalya'da sanatsal bir ifade biçimi haline gelmiştir. Özellikle Deruta seramikleri, lüsterli sır tekniğinin en dikkat çekici uygulamalarından biri olarak öne çıkmaktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda Deruta ve Gubbio gibi İtalya'nın önemli seramik merkezlerinde üretilen bu seramikler, zengin metalik parlaklıkları ve renkli görünümleriyle tanınmaktadır. Bu görünüm, seramiğin sır tabakasına bakır ve gümüş nanopartiküllerin eklenmesi sonucunda ışıkla etkileşime geçtiği an özel bir parlaklık kazanması ile sağlanır. Deruta'da üretilen mayolika seramikleri, İslam dünyasından Avrupa'ya geçen teknikler ve İtalyan ustaların kendi sanatsal yorumlarıyla şekillenmiştir (Sciau, 2012) (bk. Görsel 2.).

Görsel 2. 15. ve 16. yüzyılda üretilen *Deruta seramikleri* (URL-3)

Deruta seramiklerinde kullanılan bu tekniklerin tarih boyunca süregelen etkileri, modern dönemde nanoteknolojinin sanatta sunduğu yeniliklerle daha da genişlemiş ve sanatçılara madde ile anlam arasında yeni ilişkiler kurma imkânı tanımıştır.

Bu teknolojinin bazı sanatçılar tarafından uygulanması geleneksel sanat yaklaşımlarının potansiyel sınırlamalarını aşarak hem felsefi hem de teknolojik açıdan sanatın evrimsel sürecine önemli yenilikler getirmektedir. Ancak burada vurgulanmak istenen asıl mesele, teknolojinin yaratıcılığı ve özgünlüğü beraberinde getirdiği gibi bir yaklaşımdan ziyade sanatçıların biçim ve anlam ilişkisi özelindeki arayışlarında teknolojiden destek almalarıdır. Özellikle geliştirilen yeni malzemeler sayesinde, sanatçılara sunulan genişletilmiş renk paletleri ve yapılar, eserlerin derinliği ve çeşitliliğine katkıda bulunurken bu nano malzemeler, çeşitli ve farklı özelliklere sahip olmaları sayesinde, sanat eserlerine özgün katkılar sunarak izleyicilere daha interaktif ve dinamik deneyimler yaşatmaktadır. Dahası, atomik düzeydeki manipülasyon teknikleri, sanatçılara detaylar üzerinde

çalışma imkânı tanımakta ve bu da önceki nesillerin hayal bile edemeyeceği ölçekte eserler yaratılmasına fırsat vermektedir.

Bütün bu gelişmelere rağmen nanoteknolojinin son derece ileri düzey bir teknoloji oluşu bu teknolojiyi kullanabilen sanatçıların sayısının sınırlı olmasına yol açmaktadır. Bu ileri düzey teknoloji hem karmaşık hem de hassas süreçler içerdiğinden yalnızca bilimsel bilgi birikimi olan veya bilim insanlarıyla yakın iş birliği içinde çalışan sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Bu iş birlikleri, sanatçıların bilimsel yöntemleri anlamalarını ve sanatsal süreçlerinde doğru bir şekilde kullanmalarını sağlar. Böylece nanoteknoloji ile üretilen sanat eserleri hem sanatsal hem de bilimsel bir değer taşıyarak izleyiciye farklı bir bakış açısı sunar. Anish Kapoor ve Sachiko Kodama, nanoteknolojiyi sanatsal süreçlerine entegre eden iki farklı yaklaşımı temsil etmek üzere bu başlık altında incelenen sanatçılar olarak belirlenmiştir. Giriş bölümünde de ele alındığı üzere Kapoor ve Kodama'nın sanat anlayışları, nanoteknolojiyi araç olarak kullanmaları nedeniyle nano sanat kapsamı dışında değerlendirilmiştir. Kodama bu teknolojiyi dinamik heykellerinin olmazsa olmaz bir unsuru olarak kullanırken Kapoor ise nanoteknolojik bir malzemenin sanatsal felsefeye nasıl hizmet ettiğini göstermektedir.

Kapoor'un bu yaklaşımının en belirgin örneği, eserlerinde Vantablack adlı nanoteknolojik malzemeyi kullanmasıdır. Resmi olarak bilindiği ismiyle Vantablack %99,96 oranında görünür ışığı emen bir nanoteknolojidir ve dünyanın en koyu siyahı olarak tanımlanmıştır. Bu teknoloji, Britanya şirketi Surrey NanoSystems tarafından üretilmektedir. Kapoor, şirketin kurucusu Jensen'le iletişime geçerek birlikte çalışmayı önermiştir. Jensen, Kapoor'a Vantablack'in savunma sanayii için geliştirildiğini belirtse de Kapoor'un birlikte çalışma teklifini kabul etmiştir (URL-10). Kapoor bu teknolojiyi şu şekilde tanımlamaktadır: "Bu, nano ölçekte yüzeye püskürtülen bir malzeme, daha sonra bir reaktöre konuluyor bana bu reaktörün tam olarak ne olduğunu söylemiyorlar ama yine de çok yüksek bir sıcaklığa yükseltiliyor. Parçacıklar dik olarak kaldırılıyor ve ışık aralarında sıkışıp kalıyor" (Kennedy, 2022). Bununla birlikte, geliştirildiği dönemdeki "en koyu siyah renk" olarak tanınan bu yenilikçi malzemenin kullanım haklarının sadece Kapoor'un elinde bulunması bazı etik ve sanat tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Sanatçı bu eleştirilere şu şekilde yanıt vermiştir:

> Bu bir renk değil bu bir teknoloji. Üzerinde yıllarca çalıştım ve birçok eser ürettim. Rönesans'ta iki büyük keşif vardı: perspektif ve kıvrım. Her ikisi de derinlik yanılsaması yarattı ve kıvrım -kumaş tasvirlerinde ve insan vücudunun bir özelliği olarak- yaşamın ya da var olmanın yanılsamasını verir. 'Kapoor siyahı' teknolojisinin kullanılması, kıvrımı, kırışığı üç boyutun herhangi bir ipucunu veya 'var olma' halini ortadan kaldırır. Resim nesnelere varlık kazandırır ben ise onlara yokluk kazandırıyorum (URL-10).

Bu ifadeleri kullanan sanatçı "koyu siyah"ın kullanımıyla ilgili olarak, "varlık" ve "yokluk" kavramlarına karşı uzun süredir ilgisi olduğunu ve bu ilginin altında yatan felsefeyi sanatsal bir ifadeye dönüştürebilmek için bu

teknolojiye ihtiyaç duyduğunu açıklamıştır. Açıklamasından da anlaşılacağı üzere sanatsal felsefesini ancak böyle gelişmiş bir teknoloji kullanarak etkili şekilde gerçekleştirebileceğini savunmaktadır. Görsel 3'de sanatçı Anish Kapoor'un Venedik Bienali kapsamında, Barok bir Venedik sarayının iç mekanına yerleştirdiği, Vantablack teknolojisiyle oluşturulmuş "Hiçlik Köşkü" adlı üç boyutlu yapıtı görülmektedir. Işığı kırma ve ısıya dönüştürme kapasitesine sahip olan milyonlarca karbon nanotüplerin bir araya getirilmesiyle elde edilen bu özel teknoloji, gerçekte üç boyutlu olan bir eseri, kullanılan materyalin özellikleri sayesinde mekâna derin bir "hiçlik" hissi katarak tıpkı Anish Kapoor'un da iddia ettiği gibi "yok etmiştir" (URL-4).

Görsel 3. Anish Kapoor, *Hiçlik Köşkü (Void Pavillion V), 2018* (URL-9)

Yukarıdaki bilgiler ışığında, Vantablack'in sunduğu yoğun siyahın, fiziksel boyutları aşan bir yanılsama oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu özelliğin, Anish Kapoor tarafından felsefi bir ifade arayışının sonucunda bulduğu bir keşif olarak görüldüğü açıktır. Sanatçı tarafından geleneksel sanatın nesnelere varlık kazandırma yaklaşımının aksine, Kapoor tarafından patenti alınan Vantablack kullanımının, üç boyutlu bir nesneye "yokluk" kazandırdığı belirtilmiştir. Bu derin yokluğun estetik olarak yansıtılabilmesi için nanoteknolojik olanaklardan yararlanılması gerekliliği doğmuştur. Eğer söz konusu nanoteknolojik imkânlar olmasa, Kapoor'un üç boyutlu "nesnelere yokluk kazandırma" şeklindeki felsefesinin bu denli etkileyici bir sanatsal ifadeye dönüşemeyeceği açıktır.

Kapoor'un Vantablack ile malzeme ve felsefi ifade arayışında gösterdiği yenilik, Sachiko Kodama'nın fiziksel hareket ve dinamizmle birleştirdiği çalışmalarında tamamlayıcı bir kontrast olarak kendini var eder. Hem bilim alanında lisans eğitimi alan hem de sanat alanında lisansüstü eğitimini tamamlayan Kodama, manyetik sıvılarla (ferrofluid) oluşturduğu dinamik heykellerinde, teknolojik ilerlemenin sanatta nasıl yenilikçi bir şekilde kullanılabileceğini ustalıkla göstermektedir. Plastik sanatlar ile ortaya çıkan fenomenler arasındaki ilişkileri keşfeden, karma medya çalışmalarıyla tanınan sanatçı, sanat ve bilimin kesişiminde yer alan çalışmaları, form ve hareket, görüş ve ışık gibi unsurlar arasındaki dinamikleri incelemektedir (Kodama, t. y.). Bu bağlamda, İngilizce karşılığı "Ferrofluid" olan manyetik sıvı, sanatçının eserlerinin var olmasında kritik bir rol oynar. Ferrofluid, taşıyıcı bir sıvıda asılı duran yüzeyi aktif madde

kaplı manyetik nanopartiküllerden oluşur ve bu madde bir sıvı gibi akarak mıknatıs etkisiyle şekil alır (URL-30). Geniş ve artan bir dizi bilimsel ve endüstriyel uygulamaya sahip olan bu manyetik sıvı, Kodama'nın ellerinde, madde ve estetik arasındaki sınırları yeniden tanımlayan bir sanat formuna dönüşür.

Görsel 4'de, sanatçının "Morpho Kulesi" adlı eseri yer almaktadır. Bu eser manyetik alanın etkisiyle şekillenen ve hareket eden bir teknolojiye sahiptir. Sanatçının amaçladığı hareketlerin meydana gelmesi nanoteknoloji ile üretilmiş manyetik sıvının içindeki nanoparçacıkların tıpkı bir mıknatıs gibi davranmasından kaynaklıdır:

> Bu çalışma, manyetik alanına hareketli tepki veren bir "organik kule" olarak kavramsallaştırılmıştır. Manyetik alan olmadığında, kulenin şekli bir matkap ucu gibi basit bir spiral olarak görünür. Ancak, kulenin etrafındaki manyetik alan güçlendirildiğinde, manyetik sıvının sivri uçları alt tabakadan yukarı taşınır ve demir spiral şeklin kenarları boyunca dolaşır. Aynı zamanda, kulenin yüzeyi dinamik olarak çeşitli dokulara dönüşür; bu dokular dikenli, tüylü veya sadece "kaz derisi" olarak tanımlanabilir. Çekici, pürüzsüz siyah yüzeye sahip manyetik sıvı, yerçekimine meydan okuyarak kulenin tepesine ulaşır ve fraktal bir şekilde yayılır. İzleyiciler, ses çıkararak bu eserle etkileşimde bulunabilirler; ses yoluyla manyetik alan oluşturarak kulenin dokusunu değiştirebilir ve sanat eseriyle doğrudan etkileşime girebilirler. Fiziksel malzemeleri, fenomenleri ve dijital teknolojiyi birleştirerek, insanların keyifle deneyimleyeceği heyecan verici ve ilham verici bir sanat eseri yaratmayı amaçladım (URL-25) (bk. Görsel 5.).

Görsel 4. *Sachiko Kodama, Morpho Kulesi (Morpho Tower), 2006 (URL-11)*

Görsel 5. *Morpho Kulesi'nden Detay (*URL-12)

Öte yandan Kodama, izleyicilerin eserlerin derinliklerine psikolojik olarak inmelerini sağlamaya çalışır. Bu eserler bize, okyanus dalgaları ya da rüzgârda sallanan ağaçlar gibi doğanın belirli bir ritmini sunar (Kato, 2019). Bu ritmik hareketler, hayatın sürekli değişim halindeki akışını simgelerken aynı zamanda tamamen yapay bir sistem tarafından oluşturulur. Böylece eser, izleyiciyi canlı olan ile canlı olmayan arasındaki sınırı sorgulamaya davet eder. Ferrofluid'in değişken yapısı, bir yaşam simülasyonu yaratırken, bu "canlılık" tamamen yapay bir süreçtir. Bu heykellerin cansız olmasına rağmen, insan sesine tepki vererek canlı bir varlık hissi yaratmaları, sanatçının bilinçli bir şekilde canlılık ve cansızlık arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı hedeflediğini göstermektedir. Böylece eser, izleyiciyi yapay bir dünyanın içindeki canlılık algısını sorgulamaya ve bu algının estetik ve felsefi boyutlarını keşfetmeye davet etmektedir.

Nano Sanat (NanoArt)

Atomik ve moleküler düzeydeki malzemelerin ve süreçlerin sanatsal ifadelere dönüştürüldüğü, bilim ve teknolojinin estetikle buluştuğu sanatsal bir yaklaşım olan nano sanat, bu yaklaşımın öncüsü olarak kabul edilen Cris Orfescu tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

> Nano sanat (NanoArt), sanat, bilim ve teknolojinin kesişim noktalarında yer alan yeni bir sanat disiplinidir. Bu disiplin, nano yapıları (moleküler ve atomik ölçeklerdeki doğal madde yapıları) ve nano heykelleri (bilim insanları ve sanatçılar tarafından, kimyasal ve fiziksel süreçler kullanılarak, moleküler ve atomik düzeyde manipüle edilerek oluşturulan yapılar) içerir. Bu yapılar, taramalı elektron mikroskopları ve atomik kuvvet mikroskopları gibi güçlü araştırma araçları ile görselleştirilir ve bu yapıların bilimsel görüntüleri yakalanır. Daha sonra bu görüntüler, farklı sanatsal teknikler kullanılarak işlenir ve geniş kitlelere sergilenmek üzere sanat eserlerine dönüştürülür (URL-19).

"Nano Ölçekte ve Ötesinde Sanat" başlıklı makalede ise nano sanat şu şekilde tanımlanmıştır: Renk, şekil ve yapıyı kontrol etme yeteneği, malzeme oluşumunun, etkileşiminin ve montajının fiziği yoluyla, sanatsal ifadenin yeni bir aracını temsil etmektedir (Yetisen vd., 2015). Nano yapıların görüntülenmesi, makro ölçekli yaşam formlarına ve insan yapımı yapılara benzeyen birçok ilgi çekici bilimsel görselin elde edilmesini sağlamıştır. Nano sanatın amacı, öncelikle yeni nano fabrikasyon yöntemlerini ve bu üretim teknolojisinin karmaşık yeteneklerini gösteren özgün sanatsal görüntüler üretmektir. Bununla birlikte, bilim ve teknolojinin kamuoyuna tanıtılması, medya aktivizmi ve kültürel özellikler gibi temalar da bu süreçte ortaya çıkmıştır. Kurulan sergiler, izleyicilerin dokunmalarına, duymalarına ve görmelerine olanak tanıyan etkileşimli deneyimleri de içermiştir (Yetisen vd., 2015). Orfescu'ya göre ise nano sanatın temel amaçlarından biri, nano yapıları inceleyerek elde edilen yüksek kaliteli görüntülerin, insanlar tarafından sanatsal nesneler olarak algılanmasını sağlamaktır. Bu sanat dalı, nano dünyasının her yerde var olduğunu insanlara tanıtmak ve nanoteknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkileri konusunda kamu bilincini artırmayı hedeflemektedir. Nanoteknoloji ürünlerinin sağlık ve çevre üzerindeki potansiyel riskleri konusunda haklı endişeler bulunmaktadır ve bu nedenle nanoteknoloji şirketlerinin ürünlerini sorumlu bir şekilde geliştirmesi gerekmektedir. Nano sanat, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin toplumla buluşturulması ve bu gelişmelerin sorumlu bir şekilde tanıtılması açısından etkili bir araç olarak değerlendirilebilir (Orfescu, 2012). Nano sanatın kapsamını ve işlevini tanımlayan farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. "Nano Ölçekte ve Ötesinde Sanat" başlıklı makalede nano sanatın tanımı bilimsel bir temel ve esasen nanoteknoloji aracılığıyla elde edilen görselleştirmeler üzerine odaklanmaktadır. Ayrıca, bilim ve teknolojinin kamuoyuna tanıtılması ve medya aktivizmi gibi temaların da bu sanat dalında öne çıktığı vurgulanmaktadır. Orfescu'nun odağında ise daha çok nano sanatın toplumsal ve çevresel bilinç oluşturma kapasitesi yer alır. Sanatçı, nano yapıların yüksek kaliteli görüntülerini sanat olarak sunmanın yanı sıra nanoteknolojinin toplum üzerindeki etkileri hakkında farkındalık

yaratmayı ve bu teknolojinin olumsuz yönlerine karşı sorumlu bir şekilde kullanılmasına dikkat çekmektedir. Bu iki yaklaşım, birlikte nano sanatın disiplinlerarası doğasının anlaşılmasına katkıda bulunurlar. Bu yaklaşımın temel unsurları şu şekilde özetlenebilir:

Nano sanat, üç ana bileşenden oluşan karmaşık bir sanatsal-bilimsel süreçtir:

1) Nano heykelin yaratılması (atom ve moleküler seviyelerde, kimyasal reaksiyonlar ve fiziksel süreçler kullanılarak atomların ve moleküllerin manipüle edilmesiyle yapılan heykel) veya nano manzaranın keşfi (biyolojik yapılar dâhil olmak üzere doğal nano yapılar).

2) Nano yapının görselleştirilmesi (gelişmiş mikroskopların kullanılmasıyla sağlanır) ve görüntü yakalama.

3) Bilimsel görüntülerin sanatsal yorumu, bu görüntülerin geniş kitlelere sergilenebilecek sanat eserlerine dönüştürülmesi ve halka ilgi çekici ve kabul edilebilir yaratıcı görüntülerle eğitim verilmesi amacıyla farklı sanatsal teknikler kullanılarak yapılır (Orfescu, 2012: 125-137).

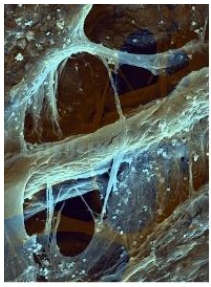
Bu maddeler ışığında; nano sanatın üç ana bileşeni, bilimi sanata dönüştürerek hem eğitim hem de toplumsal farkındalık yaratma işlevi görmektedir. Nano heykellerin yaratılması ve nano yapıların görselleştirilme süreçleri, bilimin somut ve estetik bir biçimde sunulmasını amaçlamakta ve böylece sanat; bilimsel ve teknolojik gelişmelerin topluma daha etkili bir şekilde ulaştırılıp kabul görmesini kolaylaştırmaktadır.

Bu bileşenlerin nasıl hayata geçirildiği Orfescu'nun eserlerinde somut bir şekilde gözlemlenebilir. Sanatçının Görsel 6'daki çalışmasının yaratım süreci şu şekildedir:

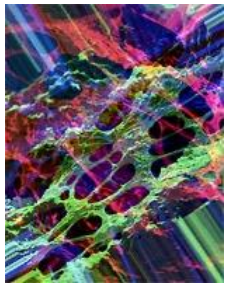
> Mikroskobik bir cam yüzey üzerine polimer ve karbon nanopartiküllerinin bir karışımını dökerek oluşturduğum bir nano heykeldir. Yapının detaylarını görmek için taramalı elektron mikroskobu kullandım ve bu mikroskobik görüntüleri elde ettim. İlk olarak monokromatik olan bu taramaları dijital olarak renklendirdim ve işledim. Nihai görüntüyü ise, uzun ömürlü olmasını sağlamak amacıyla, özel olarak formüle edilmiş arşiv mürekkepleri kullanarak güzel sanatlar kâğıdına bastım (URL-24).

Orfescu'nun bir başka çalışması olan Görsel 7 ise farklı bir yaratım sürecine sahiptir. Bu süreç şu şekilde açıklanmaktadır:

> Bu eser, nano sanat kapsamında oluşturulmuş bir nano heykeldir. Moleküler veya atomik ölçekte çalışarak, iki farklı polimerin dikkatlice karıştırılmasıyla heykel formunu yarattım. Bu mikroskobik heykeli daha iyi görselleştirmek için, eseri altınla kapladım. Ardından, detaylarını ortaya çıkarmak ve daha net bir görüntü elde etmek amacıyla taramalı elektron mikroskobuyla görüntüledim. Bu mikroskop görüntülerini bir bilgisayara kaydettim, ardından dijital olarak boyayarak ve işleyerek son halini verdim. Bu süreç, nano ölçekte yaratılan eserin sanatsal ve estetik bir ifadeye dönüştürülmesini sağladı (URL-21).



Görsel 6. Cris Orfescu, *Polymatrix,* 2020 (URL-23)



Görsel 7. Cris Orfescu, *Kuantum Tünelleme* (*Quantum Tunneling)* (URL-22)

Cris Orfescu'nun Nano sanat yaklaşımı, nanoteknolojiyi bilim insanlarına has bir alan olmaktan çıkarıp bu teknolojinin estetik yönlerini geniş bir kitleyle paylaşmayı amaçlar. Orfescu, nano boyuttaki yapıların bilimsel detaylarına odaklanmak yerine, onların görsel güzelliğini vurgulayarak, bu yapıların kaynağından bağımsız olarak sadece estetik değerleriyle takdir edilmesini hedeflemektedir. Sanatçının çalışmaları, teknoloji ile insan algısı arasında bir köprü kurarak, görünmeyen dünyaların sanatsal bir perspektifle yeniden keşfedilmesine olanak tanır.

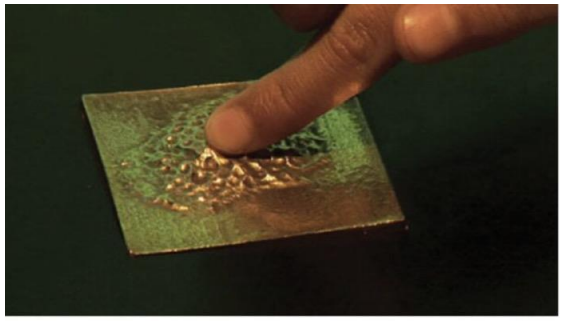
Nano sanatın disiplinlerarası doğası, görsel güzelliklerin ötesine geçerek dokunma ve fiziksel deneyim gibi farklı duyulara hitap eden çalışmaları da kapsamaktadır. Bu yönüyle Paul Thomas'ın eserleri, bu sanatsal yaklaşımı derinleştiren çarpıcı örneklerden biridir. Sanatçının bu proje ile ilgili ifadeleri şu şekildedir:

> Kişisel araştırma pratiğimde, nanoteknoloji alanına odaklanan ilk projem Midas (2007), Curtin Teknoloji Üniversitesi Nanokimya Araştırma Enstitüsü'nde AFM (Atomik Kuvvet Mikroskobu) verilerini kullanarak dokunma kavramlarını araştırmıştır. Dokunma yoluyla ne kadarımızın çevremizdeki maddi dünyanın bir parçası haline geldiğini keşfetme fikri, 2005 yılında Batı Avustralya Üniversitesi'ndeki SymbioticA programı sırasında kültürlenen insan derisi hücreleri kullanılarak incelenmiştir. Midas Projesi, mitolojik Frigya Kralı Midas'ın, dokunduğu her şeyi altına çevirme yeteneği veren tanrı Dionysos'tan aldığı lanetle ilişkilidir. Bu armağan, kralın gururunu bir lanete dönüştürmüş, çünkü dokunduğu her şeyi hatta yiyecekleri ve içecekleri bile değerli bir metale dönüştürmüştür. Kral hem duygusal hem de fiziksel olarak kendisini sürdürebilme yeteneğini kaybetmiş ve Tanrı Dionysos'tan bu laneti kaldırmasını istemiştir. Bu analoji, nanoteknolojinin etkilerine ve atomik parçacıkların simyasal dönüşümüne dair bir bağlam sağlar (URL-29: 45).

Midas Projesi'nde izleyici, altın kaplama bir metal yapıya dokunarak süreci başlatır (bk. Görsel 9.). Bu metal yapı, insan deri hücresinin 3 boyutlu bir modeli olup hem Midas hikayesine metaforik bir gönderme yapar hem de elektrik iletkenliğini sağlamak için altınla kaplanmıştır. Dokunma eylemi sırasında Atomik Kuvvet Mikroskobu (AFM) devreye girer ve altın kaplama yüzey ile insan derisi hücresinin atomları arasındaki etkileşimleri kaydeder. AFM, atomik düzeydeki titreşimleri ve yüzey hareketlerini ölçerek bu verileri toplar. Ancak, bu veriler doğrudan bir bilimsel analiz olarak değil, sanatsal bir yorum olarak işlenir. Toplanan veriler, yazılımlar aracılığıyla görselleştirilir ve deri hücresinin altına dönüşümünü temsil eden bir animasyon haline getirilir (bk. Görsel 8.). Bu animasyon, hücrenin "yeniden

şekillenmesi" ve "altına dönüşmesi" gibi kavramları soyut bir biçimde yansıtır. Aynı zamanda, atom titreşimlerinden oluşturulan ses dosyaları, hoparlör aracılığıyla duyulabilir hale gelir. Böylece, izleyici dokunduğunda hem görsel hem de işitsel bir deneyim ortaya çıkar; ekranda hücrenin altına dönüşümünü izlerken, hoparlörlerden atomların titreşimlerinin temsili seslerini duyar. Bu süreç, insan dokunuşunun nano ölçekli dönüşüm üzerindeki etkilerini hem kavramsal hem de estetik bir bağlamda keşfeder (URL-29).

Görsel 8. Paul Thomas, *Midas, Kurulum görünümü,* 2007 (URL-28)



Görsel 9. Paul Thomas, *Midas, Yakın plan görünüm*, 2007 (URL-27)

Sonuç olarak, Midas Projesi, nanoteknolojinin maddenin temel yapı taşlarını manipüle etme kapasitesini, simya yoluyla dönüşüm metaforunu yeniden yorumlayan bir çalışmadır. Proje, insan dokunuşunun dönüştürücü gücünü, nanoteknolojinin maddeyi atomik düzeyde yeniden yapılandırma yeteneğiyle ilişkilendirir. Dokunma eylemi hem simyada hem de projede bir tetikleyici olarak ele alınır; bu, insanın çevresindeki dünyaya müdahale etme ve onu dönüştürme arzusunun bir yansımasıdır. Ekranda gösterilen hücrenin "altına dönüşmesi" simülasyonu, nanoteknolojinin görünmeyen dünyasını estetik bir forma büründürerek, maddenin fiziksel ve kavramsal düzeydeki dönüşümünü sorgulayan bir platform sunar. Böylece, Midas Projesi yalnızca nanoteknolojik süreçlerin sanatsal bir temsili olmakla kalmaz aynı zamanda insanın maddi dünya ile kurduğu ilişkiye dair eleştirel bir düşünme alanı yaratır. Bu yönüyle proje, bilimin dönüştürücü gücünü sanat yoluyla görünür kılmayı başarmış, madde, teknoloji ve insan etkileşimini yeni bir bakış açısıyla değerlendirmiştir.

Nanoteknolojinin estetikle buluştuğu, bilimin dönüştürücü gücünün sanat yoluyla sorgulandığı bu tür projelerin dikkat çekici diğer bir örneği ise Victoria Vesna'nın çalışmalarında görülür. Sanat ve bilimin kesişim noktasında yer alan Vesna, nanoteknoloji, dijital medya ve etkileşimli sanat alanlarında öncü projeler gerçekleştiren bir sanatçıdır. Vesna'nın "NanoMandala" projesi, bu bağlamda nanoteknolojinin insan deneyimini nasıl derinleştirebileceğini gösteren çarpıcı bir örnek sunar. Vesna'nın projesi, nanobilimin öncüsü James Gimzewski'nin iş birliğiyle ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu çalışmasını gerçekleştirirken, Tibet Budizmi'nin

meditatif ritüellerinden ve geleneksel kum mandalasının sabır gerektiren yapım sürecinden ilham almıştır. Chakrasamvara mandalası, Tibet Budizmi'nde önemli bir meditasyon aracı olarak kullanılan geleneksel bir mandaladır. Genellikle içsel huzuru, ruhsal arınmayı ve aydınlanmayı simgeler. Bu mandalanın yapımı, yüksek bir dikkat ve sabır gerektirir; çünkü her bir kum tanesi özenle yerleştirilir. Tibetli rahipler tarafından büyük bir ustalıkla oluşturulan bu mandala, izleyiciye hem bir şölen hem de derin bir ruhsal deneyim sunar (bk. Görsel 10. ve 11.).

Görsel 10. *Chakrasamvara Kum mandalası* (URL-18)

Görsel 11. *Bir rahip tarafından yapılan kum mandalasından detay* (URL-31)

Görsel 12 ve 13'de görülen "NanoMandala" eseri, Victoria Vesna'nın, Doğu ve Batı düşünce sistemlerini bir araya getirerek yaptığı ve yaratıcı süreçlerin sabır ve dikkat gerektirdiğini vurguladığı bir enstalasyon çalışmasıdır. Bu enstalasyon, çapı yaklaşık 2,5 metre olan bir kum diski üzerine yansıtılan bir videodan oluşmaktadır. Ziyaretçiler, kumun üzerine yansıyan görüntülere dokunabilirler (bk. Görsel 12.). Bu görüntüler bir kum tanesinin moleküler yapısından başlayarak bitmiş bir kum mandalasının görüntüsüne ulaşır. Birkaç saniye tam görüntüsünde kaldıktan sonra görüntüler tekrar Görsel 13'de görülen moleküler seviyeye geri döner. Bu süreç, taramalı elektron mikroskobu (SEM) kullanılarak elde edilmiştir (URL-2). Sanat, bilim ve teknolojinin bu birleşimi, gezegenin ve onun sakinlerinin arınması ve iyileşmesi amacıyla gerçekleştirilen eski bir geleneğin modern bir yorumudur. Sanatçı, bu enstalasyonuyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

> Atomları dikkatle düzenleyen bir nanobilimciyi izlemekten ilham aldım, tıpkı bir rahibin tane tane kum görüntülerini oluşturması gibi. Bu çalışma, Doğu ve Batı zihinlerini, sabrı merkeze alan ortak bir süreç aracılığıyla bir araya getiriyor. Her iki kültür de dünyanın karmaşık bir resmini, tamamen farklı bakış açılarından göstermek için aşağıdan yukarıya doğru inşa etme yöntemlerini kullanıyor (URL-26).

Bu yaratıcı süreçlerin sonucunda ortaya çıkan görüntüler, bir nesnenin doğrudan yakalanması değil, dolaylı bir yansımasıdır. Ancak bu yansıma, bir aynanın yüzünüzü yansıtması gibi değildir. Varsayım, görüntünün nesneyi temsil ettiği yönündedir. Ancak bu temsil, bir resim çizdiğinizde ya da bir tablo ürettiğinizde ortaya çıkan geleneksel temsil türüne benzemez. Yine de nesneler doğrudan görünmese bile bu görüntülerin nesnelerin makul birer tasviri olduğu kabul edilir (Casini, 2014).

Görsel 12. *NanoMandala'nın kum diskinin görünüşü* (URL-33)

Görsel 13. Victoria Vesna, *NanoMandala,* 2004 (URL-32)

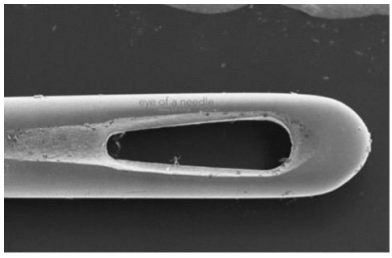
Bu türden eserler, doğrudan temsile dayalı geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde bir etkileşim yaratırken, nano sanatın üç ana bileşeninden biri olan nano heykelin yaratım sürecini ve estetik potansiyelini de gözler önüne serer. "NanoMandala" gibi projelerle başlayan bu yenilikçi ifade biçimi, atom ve moleküler düzeydeki yapıları manipüle ederek üç boyutlu eserler oluşturan nano heykel kavramının derinliğine bir giriş sunmaktadır.

Nano Heykel (Nano sculpture)

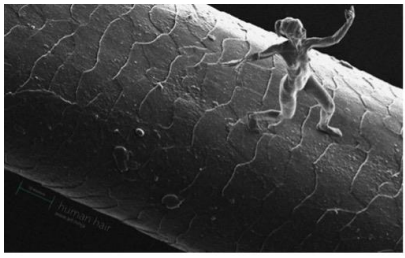
Nano sanat, atomik ve moleküler düzeyde yapıların kimyasal ve fiziksel süreçlerle manipüle edilerek oluşturulmasından ve bu yapıların gelişmiş mikroskoplar yardımıyla görselleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu bağlamda, nano heykel (nano sculpture), nano sanatın üç ana bileşenlerinden biridir. Nano heykel, atom ve moleküllerin kimyasal ve fiziksel süreçlerle manipüle edilmesi yoluyla oluşturulan üç boyutlu sanat eserleridir. Bu heykeller, nanometre ölçeğinde (metrenin milyarda biri) olup genellikle insan gözüyle doğrudan görülemez. Nano heykeller, taramalı elektron mikroskobu veya atomik kuvvet mikroskobu gibi gelişmiş görüntüleme teknolojileri kullanılarak görselleştirilir ve nano sanatın bir temsili olarak sunulur (URL-8).

Bu konu kapsamında ele alınmış olan Jonty Hurwitz, dünyanın en küçük heykelini yapan sanatçıdır. Çünkü çalışmaları sadece mikroskopla görülebilen nanoteknoloji kullanılarak üretilen çalışmalardır. Hurwitz, Londra merkezli bir sanatçı ve mühendis olarak, sanatı bilim ve teknolojiyle birleştiren benzersiz çalışmalarıyla tanınmaktadır. Özellikle "Güven (Trust)" adlı nano heykeli, bu alandaki en dikkat çekici eserlerinden biridir. Boyutları 80x 100x 20 mikron olan bu eser, tarihin en küçük insan formu heykeli olarak kaydedilmiştir ve bu boyut, bir insan tırnağının 5-6 saat içinde büyüyeceği miktara eşdeğerdir. Hurwitz, eserlerinde kullanmak istediği görüntüyü elde etmek için bir insan model kullanmış ve bu modelin fotoğraflarını yakalamak için yüzlerce kamera ile Rus yapımı özel bir yazılım kullanmıştır. Bu yazılım, alınan fotoğrafları bir araya getirerek üç boyutlu baskıya uygun bir model oluşturur. Ancak, bu süreç oldukça zaman alıcıdır ve bu nedenle Hurwitz, gelecekte üç boyutlu tarama gibi daha hızlı yöntemlere yönelebileceğini ifade etmektedir. Hurwitz'in çalışmaları,

nanoteknolojinin sanatta daha önce hiç denenmemiş bir şeyin kullanılabileceğini göstermesi bakımından büyük öneme sahiptir. Sanatçının eserleri hem sanat hem de bilim camiasında önemli bir yankı uyandırmakta ve nanoteknolojinin sanatsal ifadedeki potansiyelini gözler önüne sermektedir (URL-5). Bu bağlamda sanatçının "Güven" adlı çalışması, nanoteknolojinin sanattaki sınırlarını zorlayan önemli bir örnektir. Görsel 14'de Hurwitz'in bu çalışmasını bir iğne deliğine yerleştirdiği görülmektedir. Görsel 15'de ise aynı eser, bir saç teline yerleştirilmiştir. Hurwitz'in bu üç boyutlu heykelleri fiziksel olarak vardırlar ancak bu eserleri görebilmek için taramalı elektron mikroskobu gibi özel aletlere ihtiyaç vardır (URL-14).



Görsel 14. Jonty Hurwitz, *Güven (Trust),* 2014, 80x100x20 mikron (URL-6)



Görsel 15. Jonty Hurwitz, *Güven Detay,* 2014, 80x100x20 mikron (URL-7)

Hurwitz, bu çalışmaların sanattaki yerini şu sözlerle ifade etmektedir:

> İmkânsızın nihayet gerçekleştiği bir çağda yaşıyoruz. Kendi küçük yolumuzda, yaratılışın yarı tanrıları haline geldik. Bana göre "çağdaş" sanat, insan durumunu bugünkü haliyle yansıtmalı, yaratılış zamanındaki toplumun durumunu temsil etmelidir. Bir an için düşünün ki sadece 6.000 yıl önce mağara duvarına taşla kaba hayvan resimleri çiziyorduk. Çok yol kat ettik. Bu nano heykel, tüm insanlığın ortak başarısıdır. Binlerce yıllık Ar-Ge'nin doruk noktasıdır. Burada size sunduğum nano çalışmalar yalnızca bir bilim başarısını temsil etmiyor. Bunlar, yaratılışı kolaylaştırmak için bizi yaratan spermle aynı ölçekte tam bir insan formu yaratabildiğimiz tarihi anı temsil ediyor. Bu, biraz sanatsal ses bariyerini kırmaya benziyor (URL-5).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Hurwitz, insanlığın bilimsel ve sanatsal yaratıcılığı birleştirerek doğanın kurallarını anlamaya ve bu kuralları yeniden şekillendirmeye başladığını ifade eder. Bu bağlamda, nano ölçekte insan formu yaratmak, insanın kendi varlığını, yaratıcı potansiyelini ve doğayla olan etkileşimini somutlaştırır. Heykel, insanlığın "yarı tanrı" olarak yaratıcı gücünü fiziksel bir nesneye dönüştürmesini temsil eder.

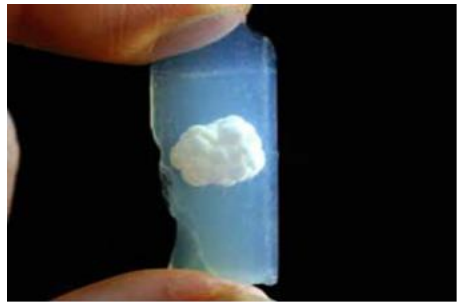
Tıpkı Jonty Hurwitz gibi, Ioannis Michaloudis de nanoteknoloji ve sanatı birleştirerek yeni ufuklar açmaktadır. Ancak Michaloudis, nano heykellerde kullanılan malzemelerde daha özgün bir yaklaşım sergileyerek silika aerogel gibi yenilikçi materyallere odaklanmaktadır.

Silika aerogeller, nano ölçekte gözenekli bir yapıya sahip olmaları nedeniyle hem bilimsel hem de sanatsal uygulamalarda benzersiz bir malzeme olarak öne çıkmaktadır. Bu gözenekli yapı, kolloidal partiküller arasında zayıf bağlantılar oluşturan bir ağ olarak tanımlanır; partiküllerin boyutu genellikle 10–20 nanometre aralığındadır. Bu yapı, üç boyutlu bir açık ağ olarak şekillenir ve sol-jel geçişi sırasında ortaya çıkar. Bu gözenekli

yapılar, silika aerogellerin düşük yoğunluklu ve optik olarak daha şeffaf hale gelmesine olanak tanır (Michaloudis vd., 2024). Bütün bu teknik bilgiler ışığında Michaloudis'in eserlerinin temelini, silika aerogel adlı, nano ölçekte çok küçük gözeneklere sahip, son derece hafif ve şeffaf malzemenin oluşturduğu sonucuna varılabilir.

Görsel 16'da Michaloudis'un "Şişelenmiş Nymph" adlı eseri, sanatsal ifade ile ileri teknolojiyi bir araya getiren dikkate değer bir çalışmadır. Silika aerogel kullanılarak oluşturulan bu eser, mavi gökyüzünü andıran eterik bir nitelik taşır. Aerogel, yalnızca siyah bir arka plan önünde mavi renkte görünür; bu optik fenomen, ışığın saçılması ile açıklanır ve gökyüzünün neden mavi göründüğünü açıklar. Michaloudis'un bu eseri, gökyüzünün geçici doğasını ve insanlık ile Dünya gezegeni arasındaki karşılıklı bağımlılığı derin bir farkındalıkla izleyiciye sunar. "Şişelenmiş Nymph", silika aerogel, cam, kauçuk ve alüminyum gibi malzemelerden yapılmış olup 22 cm x 4 cm x 4 cm boyutlarındadır. Eser, Carnegie Mellon Üniversitesi'nin MoonArk Projesi kapsamında Ay'a gönderilecek olup, bu yolculuk SpaceX Falcon 9 roketi ile Cape Kennedy'den başlatılacaktır. Bu eser, Ay yüzeyinde milyarlarca yıl boyunca varlığını sürdürecek şekilde tasarlanmıştır, böylece sanat ile bilim arasındaki bağlantı kozmik bir bağlama taşınmıştır (URL-15).

Görsel 16. Ioannis Michaloudis, *Şişelenmiş Nymph (Bottled Nymph)* (URL-16)



Görsel 17. Ioannis Michaloudis, *Parmaklarının Arasında Bir Parça Gökyüzü (A Piece of Sky Between Your Fingers),* 2004 (URL-17)

Görsel 17'de görülen Ioannis Michaloudis'un "Parmaklarının Arasında Bir Parça Gökyüzü" adlı eseri ise, sanatçı tarafından yaratılan ve doğayla uzayın sınırlarını bulanıklaştıran anlam yüklü bir çalışmadır. Silika aerogel malzemesiyle gerçekleştirilen bu eser, uzay ve gökyüzü metaforlarını sanatsal bir bağlamda ele alır. Aerogelin hafif ve neredeyse maddesiz yapısı, gökyüzünün geçiciliğini ve sonsuzluğunu sembolize ederken, eser aynı zamanda insanın evrendeki yerini sorgulamaya da kapı aralar. Michaloudis, bu eserinde, ilk kez Shivaji Üniversitesi'nde (Maharashtra, Hindistan) misafir sanatçı olarak bulunduğu sırada bir kümülüs bulutunu aerogel içinde kapsülleyerek, gökyüzünün bir parçasını izleyiciye sunar. Bu kapsülleme süreci hem bilimsel hem de sanatsal bir araştırmanın sonucudur ve izleyiciyi gökyüzüne dokunabilme fikriyle baş başa bırakır. Michaloudis, eserinde, minyatür ölçekte çalışarak, izleyicinin gökyüzünün sonsuzluğunu ve insanın

evrendeki küçüklüğünü hissetmesini sağlar. "Parmaklarının arasında Bir Parça Gökyüzü", insanın doğa ile olan ilişkisini yeniden gözden geçirmeye ve bu ilişkiyi derinlemesine sorgulamaya davet eden bir eserdir (URL-15). Aerogelin optik özellikleri sayesinde, eser izleyiciye hem maddesel hem de manevi bir deneyim sunar; izleyiciye, parmakları arasında gökyüzünün bir parçasını tutuyor gibi hissettirir. Bu şekilde Michaloudis, küçük ölçekte bile büyük anlamlar taşıyan eserler yaratmayı başarır ve izleyiciyi, evrenin büyüklüğü karşısında kendini çok küçük hissetmeye teşvik eder.

Sonuç

Bu çalışma, nanoteknoloji biliminin önemini, sanat ile olan ilişkisini ve sanatta kullanımını, verilen sanatçı örnekleri üzerinden incelemektedir. Bu çalışmada nanoteknolojiyi kullanan sanatçılar Anish Kapoor ve Sachiko Kodama olarak tercih edilmiştir. Yapılan araştırmada bu sanatçıların bilim adamları ve nanoteknoloji alanında otorite sayılan kişilerle iş birliği içine girdikleri ve bu hassas teknolojiyi kullanan az sayıda sanatçı arasında yer aldıkları görülmüştür. Kapoor geleneksel sanatın nesnelere varlık kazandırmak olduğunu kendisinin ise Vantablack teknolojisini kullanarak üç boyutlu nesnelere yokluk kazandırdığını bunun yolunun da bu teknolojinin kullanımı ile mümkün olduğunu belirtmiştir. Bu makale, Vantablack'teki yoğun siyahın fiziksel boyutları aşan bir yanılsama oluşturduğunu ve bu teknolojiyi kullanmasının sanatçının felsefi ifade arayışına bir çözüm olduğunu ortaya koymuştur. Sachiko Kodama'nın ferrofluid adlı manyetik sıvılarla ürettiği dinamik heykeller ise canlılık ve cansızlık arasındaki farkların bulanıklaştığını göstermiştir. Anish Kapoor ve Sachiko Kodama'nın çalışmalarının nanoteknoloji kullanımı kategorisinde ele alınmasının sebebi ise eserlerinin nano sanatın dar anlamındaki tanımıyla uyumlu olmamasıdır. Nano sanat, genellikle nano ölçekte yapıların yaratılması, bu yapıların gelişmiş mikroskoplar ile görselleştirilmesi ve bilimsel görüntülerin sanatsal yorumlara dönüştürülmesi süreçlerini içerir. Kapoor ve Kodama'nın eserleri ise bu tanımın ötesine geçerek nanoteknolojiyi, malzeme özellikleri ve teknolojik süreçlerin makro düzeydeki etkilerini ve bu etkilerin sonuçlarını göstermek için kullanmaktadır.

Nano sanat ise, bu teknolojiyi sadece bir araç olarak kullanmakla kalmayıp, aynı zamanda nano ölçekte ya da atomik düzeyde çalışmayı gerektiren tekniklerle, sanatı fiziksel olarak bu boyutta inşa eder ancak izleyiciye ham hali ile sunamaz. Orfescu'nun çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmaların ya dijital olarak baskılarının alınması gerekir ya da Thomas ve Vesna örneğinde olduğu dijital ekranlara yansıtılması gerekir. Vesna, Thomas ve Orfescu, teknolojiyi laboratuvar ortamında kullanarak eserler üretir ancak bu eserlerin çıktısını dijital ekranlar veya baskı kağıtları gibi aracılar kullanmak koşuluyla izleyiciye sunabilirler böylece baskı sanatları, fotoğraf ya da dijital sanat gibi ikinci bir disiplinden yardım alarak çalışmalarını izleyiciyle buluşturmuş olurlar. Bu hem sanat dünyasında nanoteknolojinin kullanımı konusunda hem de nano sanat ve nano heykel konuları arasındaki en belirgin farktır. Nano heykelde ise üretilen çalışmalar

nano ölçekte bile olsa "var" kabul edilirler. Başka bir ifade ile fiziksel olarak oradadır ancak görebilmek için yardımcı ekipmanlara ihtiyaç duyulabilir. Bu teknolojinin sanattaki kullanım biçimi ve izleyiciyle buluşma şekli de yapılan sınıflandırmada etkili olmuştur. Nano sanat ve nanoteknolojinin sanatta kullanımı arasındaki temel ayrım, yalnızca teknik süreçlerle sınırlı değildir. Bu ayrım, Orfescu, Thomas ve Vesna'nın nanoteknolojiyi görselleştiren eserlerinde görülen ve izleyiciyi teknoloji, insan ve doğa ilişkileri üzerine düşündüren derin kavramsal yaklaşımlarda da belirginleşmektedir.

Bu bağlamda, bu makalede savunulduğu üzere, nano sanat, sanatta nanoteknoloji kullanımında apayrı bir yaklaşım olarak öne çıkmakta ve bu teknolojinin sanatsal ifadeye entegre edilmesine yeni bir boyut katmaktadır. Nano heykel ise, nano sanatın temel bileşenlerinden biri olarak, bu sanatsal yaklaşımın üç boyutlu fiziksel eserler aracılığıyla somutlaşmasını ve olduğu gibi, asıl hali ile ikinci bir disiplinden yararlanmadan izleyici ile buluşmasını sağlamıştır. Ayrıca bu doğrudan buluşma, sanat eserinin otantikliğini güçlendirmekte ve anlam üretiminde izleyiciye daha güçlü bir deneyim sunabilmektedir. Hurwitz ve Michaloudis'in çalışmalarında teknoloji hem süreçte hem de sonuçta hâkim unsurdur. Nano sanat ilkeleri ile yapılmış uygulamalardır ve fiziksel olarak oradadırlar.

Sonuç olarak, nanoteknolojinin sanatta yalnızca biçimsel bir katkı sağlamaktan öte, eserlerin anlamını dönüştüren derin bir etkisi olduğu söylenebilir. Kapoor, Kodama, Thomas, Vesna, Orfescu, Hurwitz ve Michaloudis'in örneklerinde olduğu gibi, bu teknolojinin sanat yapıtlarına getirdiği yenilikler, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi güçlendirmekte ve izleyicinin eseri algılama biçimine doğrudan katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle, nanoteknoloji ile üretilen çalışmaların sanatta yalnızca estetik kaygılar güdülmüş bir unsur olarak değil, aynı zamanda anlamı zenginleştiren bir bileşen olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ağıl, A. A. - Karasu, B. (2019). Lüster sırlarının karakterizasyonuna genel bir bakış. *El-Cezerî Fen ve Mühendislik Dergisi,* 6(1), 51–79.

Bayda, S. vd. (2020). The history of nanoscience and nanotechnology: From chemical–physical applications to nanomedicine. *Molecules*, 25(1), 112-126.

Casini, S. (2014). Sensing nanotechnologies through the arts: Seeing and making on the surface of things. *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, 47(1), 56–63.

Kato, Y. (2019). Between life and non-life: Sachiko Kodama's black and Bridget Riley's pin. *AM Journal of Art and Media Studies*, 19(19), 109-116.

Michaloudis, I. vd. (2024). Sky-mimesis, a path from nanotechnology to visual arts: A review of art applications of aerogels. *Micro and Nano Engineering*, 23, 100248.

Orfescu, C. (2012). NanoArt: Nanotechnology and art. *Biologically-Inspired Computing for the Arts: Scientific Data Through Graphics*, (ed.: A. Ursyn), 125-137). IGI Global.

Sciau, P. (2012). Nanoparticles in ancient materials: The metallic lustre decorations of medieval ceramics. *The Delivery of Nanoparticles*, (ed.: A. A. Hashim), 525-528), IntechOpen.

Yetisen, A. K. vd. (2015). Art on the nanoscale and beyond. *Advanced Materials*, 28(9), n/a-n/a

Elektronik Kaynaklar

URL-1: American Physical Society. (2003). This month in physics history. https://www.aps.org/archives/publications/apsnews/200308/history.cfm (Erişim: 09. 09. 2024)

URL-2: Dawkins, U. (2010, April-May). Nanomandala: Infinities material and spiritual. *RealTime Arts*. https://realtimearts.net/article/96/9815 (Erişim: 08. 07. 2024)

URL-3: Deruta Seramikleri. (15. ve 16. yüzyıl). 15. ve 16. yüzyılda üretilen Deruta seramikleri [Seramik eser]. *NanoArt.org*. https://nanoart.org/tag/victoria-vesna/ (Erişim: 10. 08. 2024)

URL-4: Hickley, C. (2022). Anish Kapoor unveils 'Vantablack' at Venice Biennale. *Artnet News*. https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-unveils-vantablack-in-venice-2102896 (Erişim: 11. 10. 2024)

URL-5: Hurwitz, J. (t.y.). The nano sculptures of Jonty Hurwitz. *Matter and Form*, https://matterandform.net/blog/the-nano-sculptures-of-jonty-hurwitz (Erişim: 12. 12. 2024)

URL-6: Hurwitz, J. (2014). Güven (Trust) [Nano heykel, 80x100x20 mikron]. *Matter and Form*, https://matterandform.net/blog/the-nano-sculptures-of-jonty-hurwitz (Erişim: 15. 10. 2024)

URL-7: Hurwitz, J. (2014). Güven Detay [Nano heykel, 80x100x20 mikron]. *Matter and Form*, https://matterandform.net/blog/the-nano-sculptures-of-jonty-hurwitz (Erişim: 15. 10. 2024)

URL-8: IGI Global. (t.y.). Nanoart: Nanotechnology and art. *IGI Global*, https://www.igi-global.com/chapter/nanoart-nanotechnology-art/65026 (Erişim: 16. 10. 2024)

URL-9: Kapoor, A. (2018). Hiçlik köşkü (Void Pavillion V) [Heykel]. *Artnet News*, https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-unveils-vantablack-in-venice-2102896 (Erişim: 16. 10. 2024)

URL-10: Kennedy, M. (2022). Anish Kapoor: The artist who uses the blackest black in Venice exhibitions. *The Guardian*, https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/21/anish-kapoor-venice-exhibitions-vantablack (Erişim: 11. 11. 2024)

URL-11: Kodama, S. (2006). Morpho Kulesi (Morpho Tower) [Enstalasyon]. *Kodama Lab,* http://www.kodama.hc.uec.ac.jp/protrudeflow/exhibition/morpho-e.html (Erişim: 12. 12. 2024)

URL-12: Kodama, S. (2006). Morpho Kulesi'nden detay [Enstalasyon detayı]. *Kodama Lab,*

http://www.kodama.hc.uec.ac.jp/protrudeflow/exhibition/morpho-e.html (Erişim: 16. 12. 2024)

URL-13: Lycurgus Kupası. (MS 4. yüzyıl). Lycurgus Kupası [Cam eser]. *ArkeoTarih*, https://www.facebook.com/arkeootarih/photos/a.1730884443808414/2368271573403028/?type=3 (Erişim: 15. 12. 2024)

URL-14: *Matter and Form*. (t.y.). The nano sculptures of Jonty Hurwitz. https://matterandform.net/blog/the-nano-sculptures-of-jonty-hurwitz (Erişim: 15. 12. 2024)

URL-15: Michaloudis, I. - Dann, S. (t.y.). Microclouds. Charles Darwin University, https://ris.cdu.edu.au/ws/portalfiles/portal/21001484/MICH_DANN_microclouds.pdf (Erişim: 17. 12. 2024)

URL-16: Michaloudis, I. (2008). *Şişelenmiş Nymph (Bottled Nymph)* [Nano Heykel]. CDU,https://ris.cdu.edu.au/ws/portalfiles/portal/21001484/MICH_DANN_microclouds.pdf (Erişim: 18. 12. 2024)

URL-17: Michaloudis, I. (2004). Parmaklarının arasında bir parça gökyüzü (A piece of sky between your fingers) [N]. CDU, https://ris.cdu.edu.au/ws/portalfiles/portal/21001484/MICH_DANN_microclouds.pdf (Erişim: 28. 12. 2024)

URL-18: Namgyal Monastery. (t.y.). Chakrasamvara kum mandalası [Görsel]. *Namgyal Tantric College*, https://namgyalmonastery.org/mandala-of-chakrasamvara/ (Erişim: 25. 12. 2024)

URL-19: NanoArt 21. (t.y.). Retrieved August 12, 2024, from https://nanoart21.org/ (Erişim: 21. 12. 2024)

URL-20: National Nanotechnology Initiative. (t.y.). What is nano? Nano.gov, https://www.nano.gov/nanotech-101/what/nano-size (Erişim: 12. 12. 2024)

URL-21: Orfescu, C. (t.y.). NanoArt: Atomic molecular sculptures and landscapes. *Interalia Magazine*, https://www.interaliamag.org/articles/cris-orfescu-nanoart-atomic-molecular-sculptures-and-landscapes/ (Erişim: 26. 12. 2024)

URL-22: Orfescu, C. (t.y.). Kuantum tünelleme (Quantum tunneling) [Dijital sanat eseri]. *Cris Orfescu*, https://crisorfescu.com/product/quantum-tunneling-nanoart/ (Erişim: 27. 12. 2024)

URL-23: Orfescu, C. (2020). *Polymatrix* [Dijital sanat eseri]. *Cris Orfescu*, https://crisorfescu.com/product/polymatrix-2020-nanoart/ (Erişim: 23. 12. 2024)

URL-24: Orfescu, C. (2020). Polymatrix 2020 NanoArt .https://crisorfescu.com/product/polymatrix-2020-nano (Erişim: 25. 12. 2024)

URL-25: Siggraph. (t.y.). Sachiko Kodama: Morpho towers—Spiral swirl. *ACM SIGGRAPH Digital Art Archive*, https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/sachiko-kodama-morpho-towerspiral-swirl/ (Erişim: 29. 12. 2024)

URL-26: Studio Stefania Miscetti. (t.y.). Victoria Vesna: NanoMandala. https://www.studiostefaniamiscetti.com/exhibitions/victoria-vesna-nanomandala/ (Erişim: 25. 10. 2024)

URL-27: Thomas, P. (2007). Midas, yakın plan görünüm [Dijital sanat eseri]. *Web Archive*, https://web.archive.org/web/20170809124540id_/http:/sinas-indonesia.org/wp-content/uploads/2013/01/MIDAS-A-NANOTECHNOLOGICAL-EXPLORATION-OF-TOUCH.pdf (Erişim: 12. 09. 2024)

URL-28: Thomas, P. (2007). Midas, kurulum görünümü [Dijital sanat eseri]. *Web Archive*, https://web.archive.org/web/20170809124540id_/http:/sinas-indonesia.org/wp-content/uploads/2013/01/MIDAS-A-NANOTECHNOLOGICAL-EXPLORATION-OF-TOUCH.pdf (Erişim: 11. 10. 2024)

URL-29: Thomas, P. (2013). Nanoart: The immateriality of art. *Intellect*, https://www.intellectbooks.com/nanoart-the-immateriality-of-art (Erişim: 09. 12. 2024)

URL-30: TrendHunter. (t.y.). Ferrofluid art: Sachiko Kodama's material science. *TrendHunter*. https://www.trendhunter.com/trends/ferrofluid-art-sachiko-kodama-materials-science (Erişim: 09. 12. 2024)

URL-31: *World History Encyclopedia*. (t.y.). Bir rahip tarafından yapılan kum mandalasından detay [Görsel]. https://www.worldhistory.org/uploads/images/6520.jpg?v=1627435803-0 (Erişim: 12. 11. 2024)

URL-32: Vesna, V. (2004). Nanomandala [Dijital sanat eseri]. *Digital Art Archive*, https://digitalartarchive.at/database/work/1998/ (Erişim: 19. 12. 2024)

URL-33: Vesna, V. (2004). Nanomandala'nın kum diskinin görünüşü [Dijital sanat eseri]. *Digital Art Archive*, https://digitalartarchive.at/database/work/1998/ (Erişim: 27.12.2024)

Extended Summary

The rapid advances in science and technology have transformed many fields, including art, in the 21st century. Among these developments, nanotechnology stands out by enabling the examination and manipulation of structures at the atomic and molecular scale, allowing forms previously inaccessible to be explored in art. In this context, the main purpose of the study is to reveal the relationship between nanotechnology and art, and to define and classify the concepts of 'nano art' and 'nano sculpture' that have developed through this technology. In addition, the ways in which artists have utilized nanotechnology in their productions have been examined, and the effects of these approaches on artistic expression and audience perception have been evaluated. Within this framework, the study seeks to answer the following questions: How is nanotechnology used in art? In what ways do nano art and nano sculpture differ from each other? Who are the artists representing these approaches, and what kind of aesthetic and conceptual orientations are emphasized in their works? While addressing these questions, it is important to consider the relationship between nanotechnology and art not only through contemporary examples but also within its historical context. Indeed, the color change observed in the Lycurgus Cup or the lustre glazes in Islamic ceramics are among the early examples of this intersection. These historical examples reveal the continuity of the interaction between nanotechnology and art, whereas today this relationship is addressed in a more theoretical and systematic framework. In this context, Cris Orfescu defines nano art as the creation of structures at the atomic level, their visualization through microscopes, and their dissemination to the public with artistic interpretations. Yetisen and his colleagues, on the other hand, regard nano art as a new means of expression that enables the control of color, form, and structure. However, in the global

literature, the distinction between artists who merely use nanotechnology as a tool and those who directly produce at the nano scale has not been clearly defined. Similarly, in the Turkish literature there is no study that systematically addresses the concepts of nano art and nano sculpture. Based on this gap, the present research was conducted using a qualitative approach; literature review and content analysis techniques were employed. In the study, the ways in which nanotechnology is used in art were evaluated by classifying them through artist examples. Accordingly, Anish Kapoor and Sachiko Kodama are considered among the artists who use nanotechnology as a tool, whereas Cris Orfescu, Paul Thomas, and Victoria Vesna are examined within the scope of nano art, and Jonty Hurwitz and Ioannis Michaloudis are analyzed with their nano sculpture productions. This classification highlights differences based on the materials used and the ways in which artworks engage with the audience. The findings reveal that while nano art reaches the image through mediating tools, nano sculpture directly encounters the viewer through its physical presence. This distinction also differentiates the authenticity of the work and the intensity of the viewer's experience. In conclusion, nanotechnology in art is seen not only as a means of producing aesthetic forms but also as a powerful element that transforms layers of meaning. The contribution of this study lies in framing the art–science–technology interaction within a conceptual context, thus providing a foundation for both academic and curatorial discussions. In this way, nanotechnology is evaluated as a tool that opens new horizons for artistic production and transforms the viewer's perception and experience.

"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.*

Finansman/*Funding:* Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır./*No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/*Use of GenAI:* Bu çalışmada OpenAI'nin ChatGPT (GPT-5) aracı, metnin özet ve genişletilmiş özet kısımlarının İngilizceye çevrilmesi, yabancı kaynakların Türkçeye çevrilmesi, dil bilgisi desteği sağlanması ve terminolojik tutarlılığın korunması amacıyla kullanılmıştır./*In this study, OpenAI's ChatGPT (GPT-5) tool was used to translate the summary and extended summary sections of the text into English, translate foreign sources into Turkish, provide grammar support, and maintain terminological consistency.*

Destek ve Teşekkür/*Support and Acknowledment:* Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır./ *There is no statement of support or gratitude.*

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:* Yazarın bir notu yoktur./ There is no author's note.

Katkı Oranı Beyanı/*Author Contributions:* Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*

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)