

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2018
Cilt:1 Sayı:2
e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği adına
Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör/Chief Editor

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Editörler/Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Üniversitesi)
Dr. İsmail ABALI (İğdır Üniversitesi)
Dr. Çiğdem AKYÜZ (Gazi Üniversitesi)
Dr. Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Zülfikar BAYRAKTAR (Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi)
Dr. Özgür ERGÜN (Kocaeli Üniversitesi)
Bican Veysel YILDIZ (Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Birliği)
Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Redaksiyon/Dizgi

M. Tekin KOÇKAR
Ersin ÇELİK

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. H. Dilek BATİSLAM	Çukurova Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. Işıl ALTUN	Kocaeli Üniversitesi	Türkiye
Prof. Dr. Juan Bernardo PINEDA	Zaragoza Üniversitesi	İspanya
Doç. Dr. Necdet Yaşar BAYATLI	Bağdat Üniversitesi	Irak
Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA	Muğla Sıtkı Koçman Üni.	Türkiye
Dr. Abdulhakim TUĞLUK	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Abuzer KALYON	Gazi Üniversitesi	Türkiye
Dr. Alim Cengiz KORAY	Hatay Mustafa Kemal Üni.	Türkiye
Dr. Çiğdem AKYÜZ	Gazi Üniversitesi	Türkiye
Dr. Demet AYDINLI GÜRLER	Cumhuriyet Üniversitesi	Türkiye
Dr. Emin ONUŞ	Doğu Akdeniz Üni.	Kıbrıs
Dr. Erdal ADAY	Dumlupınar Üniversitesi	Türkiye
Dr. Erhan SOLMAZ	Uşak Üniversitesi	Türkiye
Dr. İsmail ABALI	Iğdır Üniversitesi	Türkiye
Dr. Yaprak Pelin ULUIŞIK	Gazi Üniversitesi	Türkiye
Dr. Yıldız ULUSOY	Kocaeli Üniversitesi	Türkiye

Tasarım

ACT Reklam Ajansı , Eskişehir

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

Folklor Akademi Dergisi

İDEALONLINE ve RESEARCHBIBLE veritabanları tarafından dizinlenmektedir.

İletişim

www.dergipark.gov.tr/folklor

www.folklorakademi.org

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

ALEVİ KADIN İNANÇ ÖNDERLİĞİ BAĞLAMINDA “YAŞAYAN PİR ZÖHRE ANA” VE KÜLTÜREL İŞLEVİ.....	155
<i>Velimert KOÇER</i>	155
“LIVING PİR (WISE PERSON) MOTHER ZOHRE” AND ITS CULTURAL FUNCTION IN THE CONTEXT OF ALEVİ WOMEN'S FAITH LEADERSHIP	156
MAHMUT DİKERDEM - ORHAN VELİ VE YAPRAK DERGİSİ ÜZERİNE	169
<i>Abdullah ACEHAN</i>	169
MAHMUT DİKERDEM - ORHAN VELİ AND LEAF MAGAZİNE	170
ÜRETİM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ AÇISINDAN MÜZİK KİMLİĞİNİN PSİKO-SOSYAL VE MİTOLOJİK TEMELLERİ.....	186
<i>Ali Osman ABDURREZZAK</i>	186
PSYCHO-SOCIAL AND MYTHOLOGICAL ESSENTIALS OF MUSIC IDENTITY IN TERMS OF PRODUCTION AND CONSUMPTION CULTURE	187
LORD RAGLAN'IN “GELENEKSEL KAHRAMAN KALIBI”NDAN HAREKETLE “MAADAY KARA” DESTANINDA ESKİ TÜRK KÜLTÜRÜNDEN İZLER.....	207
<i>Sibel TURHAN TUNA</i>	207
LORD RAGLAN'S “TRADITIONAL HEROIC PATTERNS” AND “MAADAY KARA”S EPIC	208
MÜZİKAL SİNEMA: DANS VE KOREOGRAFİNİN BELGESEL ARŞİVİ.....	220
<i>Rubén Díaz de Greñu Marco</i>	220
THE MUSICAL CINEMA: DOCUMENTARY ARCHIVE OF DANCE AND CHOREOGRAPHY... 220	
FİRÇANIN DANSI, BEDENİN KALİGRAFİSİ: ÇİN VE JAPON GELENEKSEL KÜLTÜRÜNDE KALİGRAFİ VE DANS ARASINDAKİ İLİŞKİYE BİR YAKLAŞIM.....	229
<i>Miriam BALAGUER</i>	229
DANCE OF THE BRUSH, BODY CALLIGRAPHY: AN APPROACH TO THE RELATIONSHIP BETWEEN CALLIGRAPHY AND DANCE IN CHINESE AND JAPANESE TRADITIONAL CULTURE	230
KENDİNİ KIRBAÇLAMA PERFORMANSININ GÖRSEL-İŞİTSEL SUNUMUNDA BATI AKSİYON FİLMLERİNDEKİ ŞİDDET ESTETİĞİNİN KEŞFİ.....	239
<i>Juan Bernardo PÍNEDA</i>	239

EXTRAPOLATION OF THE BEAUTY OF THE VIOLENCE OF THE WESTERN ACTION FILM IN
THE AUDIOVISUAL REALIZATION ON THE PERFORMATIVE ACTION OF THE SELF-
FLAGELLATION WITHIN THE INTERCONFESSIONAL RELIGIOUS CONTEXT239

KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW

KÖROĞLU / YAZ: TURAN, METİN 246

Esra ÖZKAYA 246

YÂ KEBÎKEÇ-MECMUALAR ARASINDA / YAZ: KÖKSAL, M. FATİH..... 249

Ali Hüsame KÖROĞLU..... 249

ÇEVİRİ / TRANSLATION

MEMORATLAR VE HALK İNANÇLARININ İNCELENMESİ..... 257

Çevirmen: Ahmet Tacetdin HALLAÇ 257

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer okur,

Ağustos 2018 itibarıyla 2. sayısını çıkararak yayın hayatındaki yerini sağlamlaştırmaya devam eden Folklor Akademi Dergisi'nin 2018/2. sayısında Veli Mert Koçer tarafından kaleme alınan "Alevi Kadın İnanç Önderliği Bağlamında 'Yaşayan Pir Zöhre Ana' ve Kültürel İşlevi" adlı çalışmada, Alevilikte kadın inanç önderliği "Yaşayan Pir Zöhre Ana" olarak adlandırılan Süheyla Gülen'in hayatı bağlamında ele alınmaktadır. Saha çalışması yöntemiyle elde edilen veriler doğrultusunda Zöhre Ana'nın hayatı, dergahi ve eserleri çalışmanın temelini teşkil etmektedir.

Dergimizde ikinci sırada yer alan ve Abdullah Acehan tarafından kaleme alınan çalışma "Mahmut Dikerdem- Orhan Veli ve Yaprak Dergisi Üzerine" adını taşımaktadır. Yazar, Orhan Veli ve Mahmut Dikerdem tarafından büyük gayretler sonucu yayın dünyasına kazandırılan *Yaprak* dergisinin yayın hayatına başlama serüvenini ve edebiyat dünyası üzerinde bıraktığı izleri ele alıp değerlendirmiştir.

Üçüncü sırada yer alan Ali Osman Abdurrezak'ın "Üretim ve Tüketim Kültürü Açısından Müzik Kimliğinin Psiko-Sosyal ve Mitolojik Temelleri" adlı çalışması ise multidisipliner bir çalışma olup müziğin bir bilim dalı olmadan önce ilkel toplumlardaki yerinden, müziğin kutsal bir sesleniş ve iletişim aracı olduğundan bahseder. Çalışmanın giriş bölümünde, müzik kavramının geniş bir tanımı yapılmış ve yazının devamında müziğin toplumsal kimliğin inşası üzerindeki etkilerine değinmiştir.

Dördüncü sırada yer alan, Lord Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı"ndan Hareketle "Maadaya Kara" Destanında Eski Türk Kültüründen İzler" isimli çalışma Sibel Turhan Tuna tarafından kaleme alınmıştır. Raglan'ın 22 maddelik kahraman kalıbı esas alınarak Maaday Kara destanının değerlendirilmesine dayanan çalışmada söz konusu destanın 7 madde ile Ragalan'ın 22 maddelik kahraman kalıbıyla örtüştüğü tespit edilmiştir. Madde sayısının 7 ile sınırlı olmasında bir milletin gerek kültürel gerekse tarihsel geçmişinin göz önünde bulundurulması gerektiği de vurgulanmıştır.

Beşinci çalışma, Ruben Diaz de Grenu Marco tarafından kaleme alınmış “Müzikal Sinema: Dans ve Koreografinin Belgesel Arşivi” isimli yazıdır. Metinde müzikal sinemanın dans arşivciliği üzerindeki önemine değinilmiştir

Altıncı çalışma, Miriam Balaguer’in “Fırçanın Dansı, Bedenin Kaligrafisi: Çin ve Japon Geleneksel Kültüründe Kaligrafi ve Dans Arasındaki İlişkiye Bir Yaklaşım” isimli çalışmasına aittir. Metin, Japonya’nın mirasçısı Çin Kültürünün yazılı dile, yazıya, estetiğe verdikleri önemi ve dansın Çin fırça sanatına eskiden beri ilham vermesini konu edinmektedir. Çin ve Japon kültüründe yazı ve dansın geçmişten günümüze birbirini etkileyen iki sanat formu olduğu belirtilmiştir.

Yedinci çalışma “Kendini Kırbaçlama Performansının Görsel-İşitsel Sunumunda Batı Aksiyon Filmlerindeki Şiddet Estetiğinin Keşfi” başlıklı yazı Juan Bernardo Pineda tarafından kaleme alınmış ve makalede çok kültürlü dünyada dilsel olmayan bir ifade tarzı olarak dansın sinema dünyasındaki iz düşümüne yer verilmektedir. Çalışmada aksiyon sinemasındaki dövüş sahnelerinin estetize edilmesi üzerinde durulmaktadır.

Sekizinci çalışmada Metin Turan’ın kaleme aldığı ve ilk baskısı 2013, 2. baskısı 2017, 3. baskısı 2018’de yayınlanan “Koroğlu” isimli eserin Esra Özkaya tarafından yazılan kitap inceleme yazısını teşkil etmektedir

Dokuzuncu çalışma M. Fatih Köksal’a ait “Yâ Kebîkeç-Mecmualar Arasında” adlı Kesit Yayınları tarafından basılan eserin Ali Hüsame Koroğlu tarafından kaleme alınan kitap inceleme yazısını teşkil etmektedir.

Onuncu ve son çalışma ise Lauri Hanko’nun *Journal of the Folklore Institue* Dergisinden yayınlanan “Memorates and the Study of Folk Bliefs” adlı çalışmasının Ahmet Tacetdin Hallaç tarafından kaleme alınan tercümesini ihtiva etmektedir.

Prof. Dr. Işıl ALTUN

Baş Editör

Koçer, V.(2018). Alevi Kadın İnanç Önderliği Bağlamında “Yaşayan Pir Zöhre Ana” Ve Kültürel İşlevi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 155-168

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 22.04.2018

Kabul / Accepted: 24.07.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

ALEVİ KADIN İNANÇ ÖNDERLİĞİ BAĞLAMINDA “YAŞAYAN PİR ZÖHRE ANA” VE KÜLTÜREL İŞLEVİ

Velimert KOÇER*

Öz

21. yüzyılı idrak ettiğimiz bu günlerde, küreselleşen dünyada hızlı bir kültür emperyalizmi yaşanmaktadır. Diller, yeme içme alışkanlıkları, giyim kuşam gibi kültürel öğeler değiştiği gibi kültürlerin büyük bir bölümünü oluşturan ve onu bütünüyle etkileyen inançlar da değişim süreci yaşamaktadır. Alevilik, ülkemizde pek çok dönemde gerek tartışmaların gerek araştırmaların konusu olmuş bir inançtır. Bugüne kadar pek çok boyutuyla incelenmiş olup inanç hakkında benzer veya farklı fikirler sunulmuştur.

Bu çalışmamızda Alevilik, kadın inanç önderliği bağlamında, günümüzdeki bir örneğinden hareketle incelenmeye çalışıldı. Kendisine inananlarca “Yaşayan Pir Zöhre Ana” olarak adlandırılan Süheyla Gülen’in hayatı ve Alevi kültürü adına yapmış olduğu cem yürütme, Muharrem ayında yas ve matem törenleri düzenleme; düğün, nikâh ve cenaze gibi geçiş dönemi ritüelleri incelendi. 10 Kasım ve 29 Ekim gibi millî günlerin kutlanması esnasında gerçekleştirdiği uygulamalar da derlendi. Bu uygulamaların, genel Alevi inancı ile benzer ve farklı yönleri belirlenmeye çalışıldı.

Çalışmamızda Zöhre Ana’nın hayatı, dergâhi, eserleri hakkında kısa bir bilgi verildi, esas ekseni oluşturan ve yukarıda sayılan kültürel öğeler incelenmeye çalışıldı. Bunların yanı sıra Zöhre Ana’nın Atatürk’e verdiği değer sebebi ile “Zöhre Ana ve Atatürk” başlıklı bir bölüm de açıldı.

Çalışmamızda kaynak kişilerinize yönelik görüşme ve soru cevap teknikleri kullanılmış olup bunların yanı sıra Zöhre Ana’nın “Pir Nefesi Haktır, Hak Sözü Allah, İlmin Sözü Ali’dir” adlı nefeslerini ihtiva eden kasetlerinden; “Mehtaptaki Erenler, Cemden Gelen Nefesler, Ali Pirimdir Yolu Bizimdir” gibi kitaplarından yararlanıldı. Zöhre Ana’nın Cem yürütmesi, dergâhta yaptığı ibadet niteliği taşıyan ayinlerle inancı diri tutması, ocakzâde olmayıp kendisinin bir ocak olarak kabul edilmesi, gösterdiğine inanılan kerametlerle hastalıkları iyi etmesi, ihtiyaç sahiplerine yapılan yardımlar, öğrencilere verilen burslar, millî bayramların dergâhta yapılan etkinliklerle kutlanması, bizi onun pir olarak değerlendirebileceği sonucuna götürmüştür. Zöhre Ana’nın Alevi kültür havzasında bilinen, saygı duyulan ancak özellikle dedeler tarafından dışlanan bir inanç önderi olduğu sonuçları da elde edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Alevilik, Kadın, Zöhre Ana

* Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, velimertkocer@hotmail.com

“LIVING PİR (WISE PERSON) MOTHER ZOHRE” AND ITS CULTURAL FUNCTION IN THE CONTEXT OF ALEVİ WOMEN'S FAITH LEADERSHIP

Abstract

In these days, in the 21st century, there is a rapid cultural imperialism in the globalizing world. Cultural elements such as languages, eating habits, clothing, and so on, have changed, and beliefs that make up a large part of the cultures and affect them all are also undergoing a process of change. Alevism is a belief that has been the subject of debates and investigations many times in our country. It has been examined in many dimensions until today and similar or different ideas about this faith have been presented.

In this study, Alevism was tried to be studied in the context of the leadership of women's faith, moving from a present-day sample. In the study, Süheyla Gülen's life, who is called as the "Living Pir Mother Zohre" by her believers and the transition period rituals executed by her on behalf of the Alevi culture such as cem execution, mourning ceremonies in the month of Muharrem and wedding and funeral events were examined. The practices that were performed by her during the celebration of the national memorial days such as November 10 and October 29 were also compiled. The similar and different aspects of these practices with the general Alevi faith were tried to be determined.

In our study, a brief information was given about the life of Mother Zohre, her dervish lodge and her works and the above mentioned cultural elements which constitute the main axis were tried to be examined. In addition to these, a section entitled "Mother Zohre and Atatürk" was opened due to the value that she gave to Atatürk.

In our study, interviewing and question-answer techniques were used for our resource people. Besides these, the cassettes containing the breathes of Mother Zohre "Pir Breath is Divine", "God is The Divine Word" and "Ali is the Guide of Science" and her books such as "Those Wise People Who are in the Moonlight", "Breaths Coming from Cem", "Ali is my Guide and His Road is Ours" were used.

Mother Zohre's practices such as the Cem executions, keeping the faith alive with the rituals of worship performed in her dervish lodge, the acceptance of her healing power, the healing of diseases with the means believed shown by her, the donations given to people who are in need, the scholarships given to students, the celebrations of national holidays with the activities in the lodge, led us to the conclusion that she can be considered as pir. It was also found that Mother Zohre was a known and respected leader of faith in the Alevi culture basin but she was excluded especially by Dedes.

Keywords: Alevism, Woman, Mother Zohre

Giriş

TDK güncel Türkçe sözlüğünde Aleviliği “Hz. Ali’ye bağlı olma durumu” olarak tanımlamaktadır.¹ Aksüt ise Alevi sözcüğünü “Hz Ali’ye bağlı olan, ibadeti cem olan, bağlı olduğu bir mürşit ve ocak bulunan kişi” olarak tanımlamaktadır (2012: 22). Ocak ise Alevilik için “Alevilik terimi Hz. Ali’ye beslenen sevgi ve ona inanma durumu ile ilgilidir. (...) Günümüzde Alevilik deyince akla iki zümre gelir biri Hatay, Lübnan ve Suriye bölgelerinde yaşayan Nusayriler, diğeri ise Anadolu’da yaşayan ve Osmanlı belgelerinde Kızılbaş olarak tabir edilen zümredir” demektedir (1989: 368–369).

TDK güncel Türkçe sözlüğünde ‘Pir’ sözcüğünü “Yaşlı, koca ve ihtiyar kimse; bir tarikat veya sanatın kurucusu” şeklinde tanımlamaktadır.² Pala ise pir sözcüğü için “Yaşlı, ihtiyar, bir tarikatın ilk kurucusu” tanımını yapmıştır (2010: 382). Alevilerce kutsal kabul edilen *İmam Cafer Buyruğu* adlı kitabın “Pirlik Kimden Kaldı” başlıklı bölümünde ise pirlik için “(...)Pirlik Muhammet Ali’den kaldı, ol sebepten evlad-ı resulden gayrısına pirlik etmek ve talip olmak caiz değildir.(...)” ifadesi kullanılmıştır (Atalay, 2014: 27).

Yukarıdaki tanımlardan hareketle Alevilik en geniş anlamıyla Hz. Ali’ye bağlı olma durumu olarak tanımlanabilir. Pirlik ise genel anlamda tarikat kuruculuğu, Alevilik açısından düşünüldüğünde ise Hz. Ali’nin soyundan gelen ve Alevi inancının esaslarını insanlara anlatan kişi şeklinde ifade edilebilir.

Pirlikle ilgili ehlibeytten olma şartı Hacı Bektaş’taki Babağan kolu tarafından kabul edilmemektedir. Babağan kolu asıl olanın ‘bel oğlu olmak değil yol oğlu olmak’ olduğunu ileri sürer ve yola hizmet ederek olgunlaşan herkesin irşat görevi görebileceği düşüncesini savunur. Ayrıca, Keçeci Baba, Hıdır Abdal, Garip Musa, Yanyatır, Hacı Emirli, Koca Haydar gibi konumu belirlenemeyen ocakların da kurucularının seyyid olduğu şüphelidir (Aksüt, 2012: 377- 384). Bu tanımlamalar ve örnekler Alevilikte pir olabilmek için geçerli iki durumun olduğunu gösterir. Bunlardan ilki ehlibeytten olmak,

¹ <http://www.tdk.gov.tr/>

² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4712be88a1f0.23388553

ikincisi ise bu ocaklardan birine hizmet ederek orada seyr-i sülûku tamamlayıp icazet almaktır. Araştırmamızın konusu olan Zöhre Ana bu iki tanıma da uymamaktadır. Çünkü o, ne bir dergâha hizmet etmiş ne de bir ocakzâdedir. Onun pir olarak adlandırılmasının sebebi, ona inananların, Zöhre Ana'nın keramet gösterdiğine inanmaları ve "pir" ismini ona kendilerinin vermeleridir.

Zöhre Ana kurduğu dergâhta, cem, musahip kardeşliği, görgü ve sorgu erkânı, muharrem ayı yas-ı matemi, ehlibeyt nikâhı ve cenaze erkânı gibi uygulamaları kendisine tabii olan bir talip topluluğu ile devam ettirir. Tarihsel süreç içerisinde var olan uygulamalar ile yazılı ya da sözlü tarihte olmayan ancak Zöhre Ana tarafından uygulanan ritüeller, kendisini bir inanç önderi olarak karşımıza çıkarır. Kültürün aktarımında bir kadın ve önder olarak görev alması çalışmamızın ana eksenini oluşturmaktadır.

Çalışma boyunca yukarıda ifade edilen uygulamalarla ilgili kaynak kişi mülakatı ve doküman analizi çalışmaları yapılmıştır. Kaynak kişiler arasında isminin saklı tutulmasını isteyenler olmuştur, bu sebeple kaynaklar bölümünde isimleri verilmemiş isimler arşivimize kaydedilmiştir.

Zöhre Ana'nın Kısa Biyografisi, Dergâhı ve Eserleri

Zöhre Ana 15 Haziran 1957 tarihinde Yozgat'ın Köçekkömü köyünde doğar. 1971 yılında ailesi ile Ankara'ya göç eder ve 1973 yılında Yüksel Gülen ile evlenir. Bu evlilikten Selver ve Gazi adında iki çocuğu olur.

10 Kasım 1982 tarihinde Umman³'a daldığı ana kadar normal bir aile hayatı yaşayan Zöhre Ana, bu tarihten sonra manevi bir inanç önderi olarak hayatına devam eder ve irşat çalışmalarına başlar.

Kendisine inananların sayısı zamanla arttığından ve evi bu hizmeti görmeye yetmediğinden 1997 yılında Mamak'ta bir dergâh inşa edilir. Dergâh içerisinde; cem evi, bekleme salonu, kütüphane, mağara, zemzem kuyusu, aşevi ve yemekhane, kurban kesim yeri, düğün salonu, misafirhane, gasil hane ve morg bulunmaktadır. Dergâh ay yıldız şeklinde inşa edilmiş olup; hilal şeklinde tasarlanan ayın ortasında bir 'H' harfi bulunur. Bu harf kendisinin ifadesi ile Hızır'ı temsil eder.

³ Umman, Zöhre Ana'ya yolun gereklerinin öğretildiği bätini âlem olarak tanımlanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bakınız:<http://www.zohreanaforum.com/hayati-anilari/3680-zohre-ana-kimdir.html>(02.12.2017)

Zöhre Ana, dergâhın kuruluş amacını

“(…) Hak, Muhammet, Ali yolunun gerçek inanç, ibadet ve öğretilerinin bilinmesi, yaşatılması ve yayılarak güçlenmesi gerekmektedir.(…) Hizmet binamızda mezhepçilik yapılmadığı gibi dil, din, ırk ve her türden inanç ayrımcılığına karşı olunmaktadır. Bizi bu çatı altında bir araya getiren ilke ehlibeyt sevgisi ve Atatürkçü değerlere bağlılıktır.”

şeklinde ifade eder.⁴

Zöhre Ana'nın “*Mehtaptaki Erenler, Cemden Gelen Nefesler, Ali Pirimdir Yolu Bizimdir*” adlı üç adet kitabı; “*Pir Nefesi Haktır, Hak Sözü Allah, İlmin Sözü Ali'dir*” isimli üç adet de kaset ve CD'si bulunmaktadır.

Zöhre Ana ve Atatürk

Zöhre Ana, Atatürk'e ve devrimlerine bağlı bir yurttaş olduğunu ifade eder. Her 10 Kasım'da, kendisine inananlarla birlikte Anıtkabir'i ziyaret etmektedir. Çalışma sürecimiz içerisinde denk gelen 10 Kasım (2017) anma etkinliği dergâhta gözlemlenmiştir.

10 Kasım günü Zöhre Ana ve ona inananlar Atatürk için bir günlük yas-ı matem (Matem orucu) tuttuklarını ifade ettiler. Anıtkabir ziyaretinden sonra saat 20.00'de Zöhre Ana'nın izni ile oruçlar açıldı⁵ ve sonrasında cem evine geçildi. Saat 23.00 ile 06.00 arası Atatürk için anma töreni düzenlendi.

Öncelikle gençlerden oluşan bir gurup tarafından Atatürk'ün anılarından yararlanarak oluşturulan bir temsil canlandırıldı daha sonra Zöhre Ana tarafından Atatürk hakkında kısa bir konuşma yapıldı. Sonrasında muhabbet denilen etkinlik gerçekleştirildi. Bu etkinlikte 10 Kasım münasebeti ile başta Atatürk, sonrasında ehlibeyt uluları adına nefesler okundu.

Muhabbet esnasında, Zöhre Ana'nın zaman zaman ummana daldığı, gözlerini bir noktaya dikerek nefesler okuduğu, arada anlayamadığımız bir dilde (Farsça)⁶ bir şeyler söylediği gözlemlendi. Zöhre Ana'nın ummana daldığı esnada bağlamaların çalınmadığı, topluluğun diz üzere oturduğu ve yalnız Zöhre Ana'yı dinlediği görüldü. Bir ara aşk haline (vecdeye) gelen

⁴ Ayrıntılı bilgi için bakınız: <http://www.zohreana.com/> (Erişim:02.12.2017)

⁵ Normal durumlarda oruç açma saati 18.00'dir. 10 Kasım'da Anıtkabir ziyareti sebebi ile dergâha geç gelinmiştir. Bu sebeple oruçlar 20.00'de açılmıştır.

⁶ Zöhre Ana bu dilin Hz. Muhammet'in dili olduğunu ve kendisine ummanda öğretildiğini ifade eder.

Zöhre Ana, bağlamalar eşliğinde çeşitli el kol figürleri sergiledi⁷ ve aşk hali bitiminde kısa bir süre cem evinden ayrıldı. Sonrasında geri dönen Zöhre Ana muhabbete devam etti.

Muhabbetin sonunda ziyaretçiler tarafından getirilen ve lokma adı verilen yiyecekler Zöhre Ana tarafından dualandı ve gelen misafirlere dağıtıldı.

Zöhre Ana, Atatürk için söylediği bir nefeste “*Atatürk büyüktür ruhu Ali’dir/ İkinci kardaşım Bektaş-ı Veli’dir/ Anıtkabir yerim, kim der ölüdür/ Ali Rıza, Zübeyde nişan gülümdür*”⁸ ifadelerini kullanır. Bu dörtlükte Zöhre Ana Atatürk’e bir kutsallık atfeder. Aleviler tarafından sevilen Atatürk, Zöhre Ana tarafından kendisine bir kutsallık yüklenerek siyasi bir lider olmaktan çıkar ve manevi bir önder şekline bürünür.

Ayrıca 29 Ekim, 23 Nisan, 19 Mayıs gibi millî günler de dergâh bünyesinde yapılan çeşitli etkinliklerle kutlanmaktadır.⁹

Zöhre Ana’nın Alevi İnanç ve Kültürü Açısından İşlevi

Alevi inancı içerisinde cem, Muharrem orucu, türbe ziyareti, adak adama gibi uygulamalar ile toprak ve su kültü etrafında şekillenen inanışlar, inancın temelini oluşturmakla birlikte devamlılığı için de önem arz eder.

Zöhre Ana kurmuş olduğu dergâh ile yukarıda saydığımız uygulama ve inanışlara yönelik faaliyetlerin gerçekleştirilmesine imkân sağlamaktadır.

Cem ibadeti Alevilerin temel ibadeti olup görgü, sorgu, musahiplik ve Abdal Musa cemi gibi çeşitleri vardır. Zöhre Ana dergâhta bulunan cem evinde tüm bu ibadetleri gerçekleştirmektedir. “*Cem olacağı zaman Ana, cem evinin kapısı önüne serilen postta oturur. Ceme girecek olanlar tek tek Ana’nın yanına gelir ve görgüleri olur. Ana onların günahlarını yüzlerine karşı söyler ve hatalarını tekrarlamamalarını, tövbe etmelerini yani Hakk’a ikrar vermelerini söyler. Bu olaydan sonra aynı kusuru tekrar işleyenleri artık ceme almaz.*”(KK-1)¹⁰. Kaynak kişinin verdiği bu bilgiye göre Zöhre

⁷ “Buna bilinenin dışında bir semah diyebiliriz”(KK-1).

⁸ <http://www.zohreanaforum.com/tartismalar/38863-hz-ali-ataturk-olarak-dondu.html>

⁹ <https://www.zohreana.com/23-nisan-ulusal-egemenlik-ve-cocuk-bayrami-kutlu-olsun>

¹⁰ KK-1: Zöhre Ana Dergâhı’nda çalışmaktadır. Zöhre Ana ile görüşemediğimiz zamanlarda, sorularımızı Zöhre Ana adına kendisi cevaplandırmıştır.

Ana, kişinin saklı, gizli yapmış olduğu hataları kişinin kendisine söyleyerek bir keramet göstermiş olur.

Muharrem orucu Alevilik içerisinde yer etmiş başka bir ibadettir. Bu ay tüm Müslümanlarda olduğu gibi Alevilerce de de hicri takvime göre ihya edilir. Ancak Zöhre Ana, Muharrem orucunu üç aylar kavramı ile şekillendirmiş ve miladi takvim üzerinde sabitlemiştir. Zöhre Ana'ya göre üç aylar ve matem günleri aşağıdaki gibidir;

15 Aralık İmam Hasan'ın zehirlendiği gün, 16 Aralık İmam Hasan'ın şehit düştüğü gün, 18 Ocak İmam Ali Cem evinde hançerlendiği ve şehit düştüğü gün, 19 Ocak İmam Ali'nin cenazesinin kalktığı gün, 20 Ocak İmam Ali toprağa verildi, 26.27.28 Şubat Hz Muhammet (Hızır) için yas, 1.2.3 Mart: Eba Müslüm, 4 Mart'ta İmam Hüseyin'e işkence başladı ve on iki gün sürdü, 15 Mart İmam Hüseyin Kerbela'da şehit düştü, 16 Mart: Aşure.

Yukarıda belirtildiği üzere üç gün Hz. Muhammet, üç gün Eba Müslüm, on iki gün İmam Hüseyin olmak üzere toplamda on sekiz gün yas-ı matem tutulur. 15 Aralık- 15 Mart arası doksan gün olup Zöhre Ana'ya göre üç aylar, bu tarih aralığıdır. Zöhre Ana, günlerin miladi takvime sabitlenmesinin sebebini hayatın güneşle bağlantılı olmasıyla ve hayatın devamı için güneşe ihtiyaç olmasıyla açıklar.

“15 Mart akşamı dergâhta ehlibeyt muhabbeti yapılır. 16 Mart günü Zöhre Ana, dergâhında kendi aşuresini pişirir ve gelenlere yedirir. Zöhre Ana'yı sevenler ve onun bu öğretisini kabul edenler ise aşurelerini 17- 31 Mart tarihleri arasında pişirip yedirirler. İsteyenler aşurelerini dergâhta yapıp burada da yedirebilir. Bu iş için hiçbir ücret talep edilmez.”(KK-1)

“Namaz” kavramı bir ibadet olarak Alevilikte olmakla birlikte namazın şekli konusunda Aleviler arasında ihtilaf vardır. Alevilerin bir kısmı, cemlerde kılınan halka namazını namaz olarak kabul ederken, Sünnilik etkisinde kalan bir kısım ise namazı, Sünnilikte olduğu gibi kılmaktadırlar. Kaynak kişi “Zöhre Ana namazı da kendisine ummanda öğretildiği şekliyle kıldırmakta ve günde üç vakit olarak sabitlemektedir. Bu namazlar sabah, öğlen ve akşam namazlarıdır. İkinci ve yatsı namazları yoktur.”(KK-1) bilgisini vermektedir. Yapılan gözlemlerde namazın şeklinin Sünnilik ve Şiilikte olduğu şeklinden başka bir şekilde kılındığı gözlemlenmiştir.

Zöhre Ana Kurban Bayramı'nı da dergâhında ona inananlarla birlikte kutlar. Kendisi Kurban Bayramı namazında, imam olarak, gelen ziyaretçilere namaz kıldırır. İslam fihkî temel alındığında bir kadının, erkeklerin içinde bulunduğu bir cemaate imam olarak namaz kıldırması caiz görülmemektedir. Ancak Zöhre Ana yapmış olduğu bu uygulama ile İslam'a ve Aleviliğe yeni bir yorum getirir. Bu uygulamanın Alevi toplumu içerisinde kabul görmesi, Aleviler tarafından kadına verilen değer inşasının göstergesi niteliğindedir.

Adak ve kurban kesiminde dikkat edilen husus, kesilecek hayvanın erkek olmasıdır. Zöhre Ana bu durumu “*Dişi hayvan kesilmemesinin sebebi karnında yavru olma ihtimalidir. Yoksa koçu doğuran da koyundur. Koyun kurban olur ama yavrusu olduğu bilinmeden kesilir ve kuzulu olduğu anlaşılırsa günaha girilmiş olur.*” şeklinde açıklar.

Dergâh içerisinde düğün ve ölüm gibi geçiş dönemi ritüellerini gerçekleştirmeye yönelik bölümler de bulunur. Bunlar düğün salonu, morg ve gasil hanedir. Düğün salonunda kına gecesi, sünnet düğünü ve düğün etkinlikleri gerçekleştirilir. Bu etkinliklerde Zöhre Ana geline “Ehlibeyt Kınası” adı verilen bir kına yakar. Bu tören esnasında Adile Ana¹¹'nin dilinden söylenen bir nefes okunur¹². Cenaze, gasil hanede yıkandıktan sonra cenaze namazı kılınır¹³. Son dönemde bazı Alevi kuruluşlarının “*Alevi Cenaze Erkânî*” adıyla, bağlama eşliğinde yaptığı cenaze töreni dergâhta uygulanmaz.

Türbe ziyareti Alevi inancında önemli bir yere sahiptir. Türbeler hastalıklara şifa bulmak, dilek dilemek, çeşitli sebeplerden ötürü dua etmek amacıyla sık sık ziyaret edilen mekânlardır. Alevi inancında türbeye girerken önce eşığe niyaz edilir¹⁴ ve eşik üzerine basılmaz. Dergâha gelen ziyaretçiler, dergâhın iç ve dış kapılarına, cem evinin kapı ve eşığına niyaz ederek içeri girerler. Dergâhın alt katına ehlibeyt imamlarının çekmiş oldukları sıkıntıları simgelemesi amacıyla inşa edilen *Mağara* bölümünde dilek dilemek için ayrılmış bir mum yakma yeri bulunur. Buraya gelen ziyaretçilerden bazıları mum yakarak dilek dilerler. Eğer adak adarlar ve dilekleri kabul olursa adaklarını getirip burada keserler. Adaklarını yerine getirmezlerse başlarına

¹¹ Zöhre Ana'ya ummanda verilen bilgiye göre Hz. Hatice'nin adı Adile Ana'dır.

¹² Ayrıntılı bilgi için bakınız: Zöhre Ana, 1998: 83–86

¹³ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Zöhre Ana(1998), Ali Pirimdir Yolu Bizimdir. Ankara; Volkan Matbaacılık.

¹⁴ Eşığı öpmek ve onu kutsamak anlamına gelmektedir.

uğursuzluk geleceğine inanırlar. Bir kaynak kişi konu ile ilgili “Benim üç kızım vardı. Bir erkek çocuk diledim Allah’tan. Ana’yı rüyamda gördüm elinden elma yedim. Kurban adadım. Sonra bir oğlum oldu ama köylük yerdedim gelip adağımı yerine getiremedim. Adak yerine gelmeyince oğlanın dili tutuldu. Anlatmak istediğini gelip yanağımıza vurarak anlatıyordu. Hiç konuşamıyordu. Geldik kurbanımızı kestik. Ana oğlanı okudu. Karanlık bir yerde yatırdım. Şimdi konuşması neyi her şeyi düzeldi.” (KK-5) bilgisini vermiştir.

Bir başka kaynağımız “2008’den beri Ana’ya devamlı geliyorum. Çok kerametini gördüm. Eşimi burada gördüm.(Eşi kaynak kişimiz Erkan Serim’in kızı) İçimden bu kız bana nasip olsun dedim. Ana’yı üç kez rüyamda gördüm. Rüyamda kızı bana verdiğini söyledi. Ailemle geldim, eşimi Ana’dan istedim. Ana da uygun gördü. Sonra ikizlerim olsun diye dilek diledim. Evlendim bir yıl içinde ikiz bebeklerim oldu. Ana nasip etti. Şimdi de kurbanlarını getirdik.”(KK-10) ifadelerini kullanmıştır.

Yukarıdaki iki kaynak kişinin ifadelerinde rüya motifi görülüyor olup bu noktada Zöhre Ana, rüyalara giren ve dilekleri gerçekleştiren bir ermiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte kaynak kişi ifadeleri dergâhın, inananlar tarafından kurban kesilebilecek bir türbe olarak algılandığını gösterir. Dergâhı, türbelerden ayıran durum ise, türbelerde keramet gösterdiğine inanılan zatın ölü olması iken dergâhta keramet gösterdiğine inanılan Zöhre Ana’nın diri olmasıdır. Bu sebeple Zöhre Ana kendisine inananlarca ‘Yaşayan Pir’ olarak kabul edilir.

Su kültü de dergâh içerisinde yaşatılan bir inanış olarak karşımıza çıkmaktadır. Mağara bölümünde aslan ağızlı bir çeşmeden “zemzem” diye tabir edilen ve şifalı olduğuna inanılan bir su akar. Bu su, gelen hastalara Zöhre Ana tarafından tedavi için verilebildiği gibi gelen ziyaretçiler istekleri doğrultusunda kendileri de bu suyu alabilir. Bu durumla ilgili, bir kaynak kişimiz “Bir defa ayak başparmağım şişti böyle derisi falan soyuldu. Buraya geldim. Bir pamuğu zemzem ile ıslattım, onu parmağıma birkaç gün sürdüm. Birkaç gün sonra parmağım iyi oldu derisi yerine geldi.”(KK-8) demiştir.

Zemzem suyunun aslan ağızlı bir çeşmeden akması, Hacı Bektaş Veli Türbesi’nin iç avlusunda bulunan aslan ağızlı çeşme ile dergâhta bulunan zemzem çeşmesi arasında biçimsel ve işlevsel bir benzerlik kurulduğunu gösterir. Dergâh buraya inananlarca Hacı Bektaş Veli Türbesi’nin

zamanımızdaki yansıması olarak kabul edilir.

Toprak kültü ise burada türbe inancı ile birlikte yaşatılır. Zöhre Ana, kendisine gelen bazı hastalara bahçesinden toprak verir ve bu toprağı banyo suyuna katarak banyo yapmalarını veya zezem suyu ile balçık haline getirip bu karışımı ağrıyan veya yaralı bölgeye sürmelerini tavsiye eder. Anadolu’da türbe çevresinden alınan topraklar da aynı amaçla kullanılır ve *cüfer*, *cevher*, *teberik* gibi isimlerle adlandırılır. Bu bağlamda dergâh, inananlarca bir türbe gibi algılanır.

Zöhre Ana kendisine inananlarca keramet ehli bir “ermiş” olarak tanımlanmaktadır. Dergâh, hastaların sık sık ziyaret ettiği bir yerdir. Yaptığımız alan araştırması sırasında en çok, hastaların şifa bulma amaçlı yaptıkları ziyaretler kaydedilmiştir.

“Ben küçük yaşta kekeme olmuşum daha doğrusu hiç konuşamıyordum. Beni Ana’ya getirmişler. Ana beni dualamış, karanlık bir odada yatmışım birkaç güne konuşmaya başlamışım. Hatta kendim de hatırlıyorum, okula başlamıştım o sene. Şimdi kızımın dili tutuk onun için geldik.”(KK- 3) Duadan sonra karanlık bir odada yatma tedavinin bir parçasıdır ve inananlar tarafından *efsun* olarak adlandırılır.

“Benim bir kızım vardı. Sonra tekrar hamile kaldım. Doktor çocuk için ‘Düşük tehlikesi var.’ dedi. Ben de Ana’ya geldim. Ana ‘Korkma çocuk düşmeyecek.’ dedi. ‘Oğlun olacak, adını Ata koy.’ dedi. Ben de koydum. Oğlum şimdi kocaman oldu. Bizim yolumuz burası, ehlibeyt yolu burası. Aynı zamanda Ana Atatürkçü bir insan.” (KK-7) Burada da kendisine ermişlik vasfı yüklenen Zöhre Ana’nın gaipten haber verdiği ifade edilmiştir. Ayrıca doğacak çocuğun cinsiyetini bildirmesi yine bir keramet örneği olarak kabul edilebilir. Ayrıca başka bir kaynak kişi Zöhre Ana’nın kanser hastalığını dahi tedavi ettiğini ifade etmiştir;

“Eşim akciğer kanseriydi yavrum. Üç kez kemoterapi gördü. Sonunda buraya geldik. Buradan iyi oldu. On sekiz senedir sapsağlam. Sürekli kontrol oluyor ve tahliller hep temiz çıkıyor. Sonra yine büyük oğlumun kulağının ardında Ana’nın deyimiyle ‘yılan yumurtası’ çıkmıştı. Böyle büyükçe bir şişkinlikti. Ana, oraya zezem sürdü. Ablamın evi buraya çok yakın, buradan çıkınca oraya gittik. Oraya varınca kulağının arkasına baktım oğlumun. Şişlik falan kalmamıştı.”(KK- 11).

Yapılan kaynak kişi görüşmeleri ve “Cemden Gelen Nefesler”¹⁵ adlı kitaptan yola çıkarak Zöhre Ana’nın kerametleri ile iyi olduklarını ifade eden kişilerin hastalıkları böbrek taşı düşürme, romatizma, felç (göz, yüz, bedeninin belli bir kısmına inen felç), kanser (beyin, akciğer, göğüs), kaşıntı ve iltihaplı yaralar, kalp rahatsızlıkları, kadın hastalıkları(kısırlılık, kist,), sara, siğil, psikolojik bunalımlar, menenjit, konuşamama ve kekemelik, vücudun çeşitli bölgelerindeki ağrılar, beyin tümörü, körlük ve görme yetisi kaybı, yüksek tansiyon, nefes darlığı şeklinde sıralanabilir.

Zöhre Ana bu tedaviler için “*Doktorlar bana telkin yapıyor diyorlar. Oysa ben telkin falan yapmıyorum. Dua ediyorum, inananlar şifasını buluyor. Yeşili*¹⁶ *de göstermelik sürüyorum. Bu bezde bir keramet yok. Benim iğnem ipliğim de yok. Esas olan duadır.*” demektedir.

Ziyaretçilerin bazılarının da çocuk sahibi olabilmek için dergâhı ziyaret ettiği gözlemlenmiştir.

“Ben çok yaramaz bir çocuktum. Beni Ana’ya getirdiler. Bizimle birlikte Ana’yi ziyarete gelen ve çocuk sahibi olmak isteyen insanlar da vardı. Onlara elma verdi, sonra duyduk, adamların çocukları olmuş.” (KK-6)

“Altı yıllık evliyiz. Çocuğumuz olmuyor. Tedavi olduk, defalarca tüp bebek denedik ancak olmadı. Buraya geldik buradan şifa bulacağımızı umuyoruz. Elma aldık, Ana’ya dualatacağız.”(KK-2)

“Ablamın bir arkadaşı yıllarca çocuk sahibi olamadı sonra iki çocuğu oldu ikisi de ayrı ayrı zamanlarda... Ana bu insanlara, çocuk için geldiklerinde elma vermiş oğlun olacak adını şunu koy, sonra geldiklerinde kızın olacak adını şunu koy diye cinsiyet bile bildirmiş. Olmuş da. İsimleri de Ana’nın dediği gibi koymuşlar.”(KK-4) ‘

“Benim çocuğum olmuyordu. Buraya geldim bir elma yedim. Bir yıla kalmaz çocuğum oldu. Kızım 1993 doğumlu.”(KK-9)

Yukarıdaki kaynak kişi ifadelerden hareketle halk hikâyelerindeki elma motifinin burada yaşatıldığı görülür. Çocuğu olmayanlar, Hızır olarak kabul edilen Zöhre Ana’nın elinden elma yediklerini ve bu sayede çocuk sahibi olduklarını ifade ederler. Elma motifi ve dergâhın üstündeki “H” harfi buranın

15 SOLAK, İsmet.(1998).Cemden Gelen Nefesler. Ankara; Zöhre Ana- Ali Sosyal Hizmet Vakfı, s:215- 320

16 Zöhre Ana, hastalar için dua ettiği esnada hastanın vücudunu yeşil bez ile ovmaktadır.

Hızır ile olan ilgisini gösterir.

Bu uygulamalara ek olarak Zöhre Ana, kurmuş olduğu “Açık Kapı Derneği” ile ihtiyaç sahiplerine yardım eder, derneğe başvuru yapan ve durumu uygun görülen öğrencilere burs verir.¹⁷ Dergâh oluşumuna ek olarak yapılan dernek faaliyetleri, topluluk arasında maddi ve manevi dayanışma kültürünü yaygınlaştırır.

Sonuç

Yapılan çalışmada bilinen adıyla “Zöhre Ana” olan Süheyla Gülen’in, Alevi kültürüne yaptığı hizmetler ve dergâhında gerçekleştirdiği faaliyetler incelenmiştir. Kendisine inananlar tarafından “Yaşayan Pir Zöhre Ana”, “Yaşayan Tek Ehlibeyt Evliyası” gibi isimlerle anıldığı tespit edilmiştir. Günümüzde dergâh fenomenini yaşattığı gözlemlenmiştir. Bu uygulamalardan bazıları Alevilik içerisinde var olan uygulamalar iken bazı uygulamalar Zöhre Ana’nın pirlilik vasfıyla yola dâhil ettiği uygulamalardır.

Zöhre Ana kurmuş olduğu dergâhta, tarihsel süreç içerisinde var olagelmiş cem, musahiplik, Muharrem orucu gibi inancın temel esaslarını muhafaza etmektedir. Mum yakma, dilek dileme, türbede kurban kesme gibi ritüeller yine Alevilik içerisinde olan ve Zöhre Ana’ya inananlar tarafından dergâhta devam ettirilen ritüellerdir. Zöhre Ana’nın bu gelenekçi tutumu “Ali’siz Alevilik” söylemine karşı olduğunun bir göstergesidir.

10 Kasım’da Atatürk için bir günlük yas(oruç) tutmak, inanca ait özel günleri miladi takvim üzerinde sabitlemek, günde üç kez namaz kılmak, kurban bayramı namazında cemaate imam olmak, millî bayramları dergâh bünyesinde kutlamak gibi uygulamalar geçmişte olmayıp Zöhre Ana’nın inanç içerisinde dâhil ettiği uygulamalarıdır. Ziyaret yerlerinde kurban kesmek inanç içerisinde var olan bir ritüelken burada farklı olan, kurban kesme ritüelinin ölmüş bir evliyanın türbesinde değil “yaşayan bir pir”in dergâhında gerçekleştirilmesidir. Kendisinin bir ocakzâde olmayıp erkân yürütmesi de yine farklı bir uygulamadır. Bu farklı uygulamalar onu, inancın temel yapılarını korurken aynı zamanda inancı biçimlendiren bir inanç önderi durumuna getirmiştir.

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Ali 'siz Yol Yürünmez 1982- 2011 yılları Arası Sosyal Yardımlar ve Etkinlikler Bilgilendirme Broşürü.

Alevi dedeleri tarafından en çok eleştirilen yönler ise bu farklı uygulamalardır.

Zöhre Ana'nın, çocuğu olmayanlara elma vererek onların çocuk sahibi olmalarını sağladığına inanılması Zöhre Ana'nın kendisine inananlarca Hızır olarak değerlendirildiği sonucuna varmamızı sağlamıştır. Ayrıca yapılan sosyal yardımlar dergâhın bir başka misyonu olup tarihsel süreç içerisindeki dergâhların işlevine bir yenisini daha eklemiştir.

Her biri ayrı ihtisas alanı gerektiren hastalıkları iyi ettiğine inanılması, halk tarafından keramet olarak nitelendirilmiş ve bu sebeple Zöhre Ana, bir modern zaman evliyası olarak karşımıza çıkmıştır. Normalde her bir hastalık için farklı bir ocak ziyaret edilirken Zöhre Ana'ya inananlar, tüm hastalıklar için kendisini ziyaret etmektedirler. Bu noktada alışlagelmiş ocak fenomeninin değiştiği gözlemlenmiştir.

Zöhre Ana'nın bir kadın olarak inancı yaşatması, inancı yaşatmak adına yaptığı faaliyetler onu bir kültür taşıyıcısı konumuna getirmiştir. Etrafında kendisine inanan bir insan kitlesi oluşturması, bu insanların Zöhre Ana'ya verdikleri değer, Alevi toplumu içerisinde kadına verilen değerini yansıması niteliğindedir.

Tüm bunlar halk bilim, teoloji ve sosyoloji bilimlerinin konusu olduğundan alan araştırmacılarına, araştırma yapabilecekleri zengin bir kaynak tespit edildiği kanaatindeyiz. Benzer ve farklılıklar üzerinden inanç evrimi konusu araştırılabileceği gibi araştırma esnasında yeni memarat örnekleri de tespit edilebilecektir. Zöhre Ana'nın bir kadın olması da günümüzde kadınların vermiş olduğu toplumsal mücadele için ayrı bir inceleme konusu teşkil etmektedir.

KAYNAKLAR

AKSÜT, H.(2012), *Aleviler*. Ankara; Yurt Yayınları.

ATALAY, A. A.(2014).*İmam Cafer Buyruğu*. İstanbul; Can Yayınları.

OCAK, A. Y.(1989). *Alevi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 2, s: 368- 369

PALA, İ.(2010). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul; Kapı Yayınları.

SOLAK, İ.(1998).*Cemden Gelen Nefesler*. Ankara; Zöhre Ana- Ali Sosyal Hizmet Vakfı, s:215- 320

Zöhre Ana(1996), *Mehtaptaki Erenler*. Ankara; Volkan Matbaacılık.

Zöhre Ana(1998), *Ali Pirimdir Yolu Bizimdir*. Ankara; Volkan Matbaacılık.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Hakan Ekin, Ankara 1969, Üniversite Mezunu, Serbest Meslek (Görüşme: 27.10.2017, 10.10.2017, 22.10.2017)

KK-2:Hatice Aydın, Ankara 1970, Üniversite Mezunu, Muhasebeci. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-3: İsim bilgisi arşivimizde mevcuttur, Kırklareli 1984, İşletmeci Mezunu. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-4: İsim bilgisi arşivimizde mevcuttur, Kayseri 1968, Yüksek Okul Mezunu. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-5: Sultan Öcal, Kırıkkale 1946, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-6: Tarık Yılmaz, Yozgat 1986, Lise Terk, İşçi. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-7: Emine Aluç, İstanbul 1977, Lise Mezunu, Serbest Meslek. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-8: Döne Köklü, Yozgat 1948, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-9: Erkan Serim, Ankara 1966, Lise Mezunu, Serbest Meslek. (Görüşme: 27.10.2017)

KK-10: Ali Demirbilek, İstanbul 1980, Üniversite Mezunu, Mühendis.(Görüşme: 27.10.2017)

KK-11: Elmas Özmen, Sivas 1955, Lise Terk, Ev Hanımı. (Görüşme: 27.10.2017)

İnternet Kaynakları

<http://www.zohreana.com/> (02.12.2017)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts (02.12.2017)

Acehan, A. (2018). Mahmut Dikerdem – Orhan Veli ve Yaprak Dergisi Üzerine. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 169 - 185

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 17.05.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

MAHMUT DİKERDEM - ORHAN VELİ VE YAPRAK DERGİSİ ÜZERİNE

Abdullah ACEHAN¹

Öz

Edebiyat dünyasının önde gelen yayın türlerinden birisi de dergilerdir. Dergiler ve dergiciliğimiz, Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı'nın gelişmesinde geçmişten bugüne kadar önemli bir görev üstlenmişlerdir. Bu görevi yerine getiren dergiler kadar bu dergileri çıkaran ve burada yazıları / manzumeleri yayımlanan kişiler de önemli bir işlevi ifâ etmişlerdir. İşte bu kilometre taşı olan dergilerden birisi de Yaprak ismini taşıyan mecmuadır. Orhan Veli Kanık ve Mahmut Dikerdem'in büyük gayret ve fedakârlığıyla yayın dünyasına atılan dergi, kısa ömürlü olmasına rağmen edebiyat tarihinde iz bırakmayı başarmıştır. Garipçilerin önde gelen şahsiyetlerinden olan Orhan Veli'nin hayatının son dönemine rastlayan bu dergi, bir nevi onun son cümlelerinden biri gibi olmuştur. İşte bu çalışma, başlığından da anlaşılacağı üzere Mahmut Dikerdem, Orhan Veli ve Yaprak dergisi üzerine bina edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mahmut Dikerdem, Orhan Veli Kanık, Garipçiler, Yaprak, Şiir, Edebiyat.

¹ Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, aace1968@hotmail.com

Mahmut Dikerdem - Orhan Veli And Leaf Magazine

Abstract

One of the leading publications of the literary world is the magazines. Our magazines and magazines. They have undertaken an important task from the past to the present, in the development of Turkish Literature during the Renovation Period. Those who publish these journals as well as the magazines that perform this task have also performed an important function. This milestone is one of the magazines bearing the name Leaf. Orhan Veli Kanık and Mahmut Dikerdem's great effort and sacrifice, the magazine was launched in the world of publishing, although it was short-lived. This magazine, coinciding with the last period of Orhan Veli's life, one of the leading personalities of the strangers, is kind of like one of his last sentiments. This work is based on Mahmut Dikerdem, Orhan Veli and Yaprak magazine.

Keywords: Mahmut Dikerdem, Orhan Veli Kanık, Strange Current, Leaf, Poem, Literature.

Giriş

Edebiyat dünyası, geçmişten bugüne kadar el yazması, taşbaskı, matbu, dijital vb. materyal türleriyle insanlığa hizmet etmiştir. Bu materyallerden hareketle ortaya çıkan ürünler düşünüldüğünde kitap ve mecmua ilk akla gelenler arasında yer alır.¹ Mecmua veya diğer adıyla dergi / mevkûte, belli aralıklarla çeşitli alanlarda ilgili olarak çıkan süreli yayınlara verilen genel addır (Karataş, 2004: 105). Aynı şekilde maddî kazanç temin etmeyi amaçlayan veya maddî bir hedefi olmayan şekilde de ikiye ayrılırlar. Bu çalışmanın temeli olan dergi, maddî bir kazanç hedefi olmayan, sadece edebiyat ve sanat amacıyla çıkartılmış bir mecmuadır.²

Yaprak; Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat’ın *Varlık*’ta başlayan kalem hayatlarını devam ettirdikleri son dergidir (Cumalı, 1981: 11).³ Ayrıca bu derginin yazar / şâir kadrosunda, Garip üçlüsü yanında, onlarla aynı düşünce dünyasına sahip olan başka şâir veya yazarlar vardır.⁴ İlerleyen günlerde derginin kadrosunda yer alacak olan bu kişiler, kendilerince zamanın şartlarının öyle gerektiğine inandıkları için siyasi yönü olan yazılar/şiirler kaleme almak isterler. Fakat bu amaçlarına uygun bir yayın organı bulamazlar. O yıllarda kendi hayat görüşlerine uygun buldukları iki yayın organı vardır: *Sanat ve Edebiyat* gazetesi ile *Varlık* dergisi. *Sanat ve Edebiyat* gazetesini çıkaran Suut Kemal Yetkin, bazı sebeplerden dolayı *Yaprak*’ta yer alacak kişilere sayfaları kapalıdır. *Varlık* ise yıllardır bildikleri, yazı ve şiirlerini yayımladıkları bir mecmuadır. Ama belli ilkeleri vardır ve bu ilkelere göre “siyasal” sayılabilecek yazılara kapalıdır. İşte derginin ekibi, bu sebebe binaen, her türlü yazıyı yazabilecekleri ve yelpazenin solunda yer alacak bir dergiye duyulan ihtiyaçtan dolayı *Yaprak* dergisinin çıkartılmasına karar verirler (Cumalı, 1981: 11).

¹ Gazeteler de mecmualar grubuna dâhil edilebilir. Çünkü tek farkları gazetelerin günlük yayımlanmasıdır.

² Derginin maddî kazanç temin etmek gibi bir durumunun olmadığı mecmuaya sponsor olan Mahmut Şerafettin Dikerden’den bellidir. Eğer Mahmut Dikerden olmasaydı dergi yayına faaliyetine başlayamayacaktı:

“Mahmut Dikerdem, yepyeni bir beş yüz liralık çıkardı. *Yaprak*’ı çıkarmamız için bana verdi.” (Cumalı, 1981: 11).

³ Çünkü Orhan Veli, bu derginin yayımı sırasında hayata veda eder. Onun için bu üçlünün en son birlikte oldukları yayın organı bu dergidir.

⁴ Bu derginin yayımlanması için ilk görüşmelere başlandığında, bu fikir alışverişlerine ev sahipliği yapan Erol Güneş’in malikânesindeki toplantıya katılanlardan bazıları şunlardır:

“Sabahattin Eyüboğlu, Nusret Hızır, Orhan Veli, Oktay Rifat, Cahit Sıtkı, Melih Cevdet, Necati Cumalı, Nurullah Ataç, Cahit Külebi.” (Anday, 1981: 10; Cumalı, 1981: 11).

Aynı düşünce dünyasını paylaşan bu insanlar, ilk defa bu dergi vasıtasıyla fikir atlaslarını apaçık ortaya sererler. Yani sol dünya görüşüne olan meyillerini, hiç çekinmeden gösterirler. Hiç şüphesiz bunda, yaşanan zamanın şartlarının da inkâr edilmez bir etkisi vardır. Bu sebeple halkçılık, demokrasi ve özgürlük, *Yaprak* çevresinde oluşan bu hâlenin başlıca ilkeleridir. Dergiyi yayımlamak pek kolay olmaz. Epey güçlükle karşılaşırlar. Bahse konu olan bu ehl-i kalem, *Yaprak* dergisi ve bu dergide izledikleri politikadan dolayı bir süreliğine takibe alınırlar, hatta işlerinden de olurlar (Anday, 1981: 10).

Şu da ifade edilmeli ki *Yaprak*'ın kısa süreli de olsa ortalıkta boy göstermesinde, onda kalem oynatanlar kadar dergiye hem yazı hem de maddî olarak çift yönlü bir değer katan Mahmut Dikerdem'in de inkâr edilmez bir katkısının olduğu muhakkaktır. *Yaprak*, kısa sayılabilecek yayım hayatına rağmen, hem o dönemde adından söz ettiren birçok kalem sahibine ev sahipliği yapmış hem de o devrin genel havası, yaşam şartları ve düşünce sistemi hakkında bilgi sahibi olmamıza yardımcı olmuştur. Derginin yayım hayatına başlaması, kısa süreliğine de olsa bunu devam ettirmesi, hayatın bir gerçeği olan maddi destek olmadan, bazı şeylerin başarılamayacağı realitesini insanoğluna ispatlamıştır.

Mahmut Şerafettin Dikerdem

Aslen Dışişleri Bakanlığı personeli olduğunu bildiğimiz fakat çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Mahmut Şerafettin Dikerdem'in ilgi alanlarından birisi de edebiyattır.⁵ İşte bu ilgi münasebetiyle, *Yaprak* dergisinin yayım

⁵ 1916 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Mahmut Şerafettin Dikerdem, Galatasaray Lisesi ile Hukuk Fakültesi'ni bitirir. Öğrencilik yıllarında Kabataş Lisesi ve Beyoğlu Ortaokulu'nda öğretmenlik yapar. 1939 senesinde Dışişleri Bakanlığı'nda çalışmaya başlar. Muhtelif ülkelerde, başkâtiplik, müsteşarlık ve büyükelçilik görevlerini yerine getirir. 1943 yılında Cenevre Üniversitesi'nde başladığı doktorasını tamamlayamaz. 1946 yılında "Mahmut Şerif" müstearıyla *Akşam* gazetesinde yazmaya başlar. 4 Ekim 1976 tarihinde emekliye ayrılır. 3 Ekim 1993 günü vefat eden Mahmut Dikerdem'in Mehmet Ali ve Yaman isimli iki tane oğlu vardır (Güler, 2013: 13). Dikerdem'in; Mehmet Ali Aybar, Behice Boran, Pertev Naili Boratav, Sabahattin Ali, Abidin Dino, Orhan Veli gibi dostları vardır. Dikerdem'in edebiyat ile yakın bir ilişkisi vardır. *Yaprak*'ın 15 Ocak 1949 günü yayımlanan nüshasında şiir anlayışını şu cümlelerle ifade eder:

"Avrupa'da şiir, başka sanat kollarında olduğu gibi, ancak küçük bir aydın zümresinin anlayabileceği ve meşgul olabileceği bir iş olmaktan çıkıp, geniş kitlelerin duygu, heyecan ve düşünceleriyle beslenmeye başladığından beri, yavaş yavaş bütün suniliklerden, kendi özünde bulunmayan bayağı ve lüzumsuz sözlerden kurtulmuş, aydınlığa, tabiiğe yani gerçek güzelliğe doğru gitmiştir...Şâirin toplumla olan ilk bağı ise dildir. Nasıl olur da şair mümkün olduğu kadar büyük bir çoğunluk tarafından anlaşılacak istemez? Bu saadete ise ancak çoğunluğun, aydınlığın karşısında çıkmaktan korkmayan sanatkarlar erişir. Karanlıklara ve meçhullere bürünmeye çalışan sanat, açığa çıkınca çirkinliği gizlenemeyen makyajlı bir kadın gibi sahte ve iğrençtir. Gerçek sanat çiplak ve keskin de olsa aydınlıktan korkmaz. Avrupa'da dünyanın başka yerlerinde bu gerçek

hayatına başlaması için hiç düşünmeden sponsor olmayı kabul eder. O dönem için Çok ciddi sayılabilecek bir meblağ olan 500 lirayı hiç düşünmeden Necati Cumalı'ya teslim eder. Cumalı da bu parayı *Yaprak* dergisinin muhasebe işlerini takip eden Dora Güney'e verir (Cumalı, 1981: 11). Onun, bahse konu olan mecmuada, M.F, M. Fırtınalı ve Yaprak müstearıyla muhtelif yazıları⁶ yayımlanmıştır (Güler, 2013: 553):

“Derginin ilk sayısından Orhan Veli'nin ölümünden sonra yayınlanan son sayısına dek hemen hepsinde M. Fırtınalı ya da Yaprak imzasıyla yayımlanmış yazılarım vardır. 11. sayıya kadar kullandığım M. Fırtınalı takma adından resmi makamların kuşkulunup Orhan Veli ve Erol Güney üzerinde baskı yapmaları üzerine, politik nitelikteki yazılarımın Yaprak imzasıyla yayımlanmasını uygun görmüştük” (Dikerdem, 1981: 10).

Orhan Veli ve arkadaşlarını bu kadar desteklemesine rağmen derginin yayın politikasına ve dergiyle alakalı hiç bir işe karışmayan Mahmut Dikerdem'in gözünde Orhan Veli'nin ayrı bir yeri vardır:

“İsviçre dönüşümde Ankara'nın bilim ve sanat çevreleriyle kurduğum ilişkiler bana çok değerli dostluklar kazandırmıştı. Bugüne dek süre gelen ve bana onur veren bu dostluklar arasında, ne yazık ki pek kısa sürmüş olmasına rağmen, Orhan Veli'nin ayrı bir yeri vardır. Edebiyat dünyamızdan bir kuyruklu yıldız gibi geçip giden Orhan Veli'nin sanatı üzerine çok şey yazıldı. Türk şiirinde yaptığı devrim bütün yönleriyle incelendi ama onun ilerici insan yanı, toplumcu yazar kimliğinin yeteri kadar bilinmediği kanısındayım. Ben onu bu kimliği ile tanıdım.” (Güler, 2013: 553).

Mahmut Dikerdem, *Yaprak*'ın yayım hayatı boyunca bir defa tahkikata uğramıştır. O da derginin 1 Şubat 1950 tarihli nüshasında çıkan

çoktan öğrenildi ve sanat anlayışı zamanımızın şartlarına uygun, sağlam temeller üzerine oturtuldu” (Fırtınalı, 1949:1).

⁶ Mahmut Dikerdem'in M.F, M Fırtınalı ve *Yaprak* imzalarıyla yayımlanan yazıları şunlardır:

İleri-Geri, 1 Ocak 1949; Şiir Anlayışları, 15 Ocak 1949; Toplum İçinde Sanatkar, 1 Şubat 1949; Bilim Düşüncesi, 15 Şubat 1949; Köylü Tembel Mi, 15 Mart 1949; Düşünce Hürriyeti, 1 Nisan 1949; Harcanan İstidat, 1 Nisan 1949; Dergiler, 15 Nisan 1949; Tarih Karşısında Sorumluluk, 1 Mayıs 1949; Özel Hayat Romanları, 1 Mayıs 1949; Köylüyü Kalkındırmak İçin, 1 Haziran 1949; Kurutuluş Yolu, 15 Kasım 1949; Halk İçin, 1 Aralık 1949; Madde-Ruh, 15 Aralık 1949; 20. Yüzyıl Ortasında İnsan Hakları, 1 Ocak 1950; Halktan Çözülen Aydın, 15 Ocak 1950; Demokrasi'de Kahramanlık, 1 Şubat 1950; Kabahat Teknikte Mi, 15 Şubat 1950; Tarafsızlar, 1 Mart 1950; Aşırı, 15 Mart 1950; Birbirine Bağlı İşler, 1 Mart 1950; Halk Kültürü, 1 Mayıs 1950; Nelere Bağlanmalı?, 1 Haziran 1950; Yağmurdan Doluya, 15 Haziran 1950.

“Demokraside Kahramanlık” isimli yazıdır.⁷ *Yaprak* müstearıyla kaleme aldığı bu yazı üzerine, arkadaşı Erol Güney tevkifâta gider fakat orada karşı tarafın bütün zorlamalarına rağmen yazıyı kaleme alan kişi olarak Mahmut Dikerdem’in adını vermez. Mahmut Bey bu duruma daha fazla dayanamaz ve gerçeği itiraf ederek bahse konu olan yazıyı kendisinin kaleme aldığını itiraf eder. Fakat bu yazı münasebetiyle herhangi bir ceza almaz. Derginin yayın hayatı devam ederken Mahmut Dikerdem, 1955 senesine kadar devam edecek olan Kahire Büyükelçiliği Başkâtipliği’ne atanır (1950). Bu tayinden dolayı önce Mahmut Dikerdem’in *Yaprak* ile ilişkisi kesilir, devamında da *Yaprak*’ın yayım hayatı sona erer (Dikerdem, 1981: 24).

Orhan Veli Kanık

İstanbul’un Beykoz semtine bağlı Yalıköyü’nde 13 Nisan 1914 günü doğan Orhan Veli, Anafartalar İlkokulu’nun ana sınıfında eğitimine başlar. 1921 yılında ilköğrenimi için Galatasaray Lisesi’ne gider. Bu okulun dördüncü sınıfında babasının Ankara’ya tayin edilmesi üzerine eğitim hayatına, Ankara Erkek Lisesi’nde devam eder. Ankara’daki lise yıllarında Oktay Rıfat ve Melih Cevdet ile arkadaş olur. Bu üç arkadaş okul kooperatifinin finansörlüğünde, *Sesimiz* adlı bir dergi çıkarırlar. Bu okuldaki öğretmenleri arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Halil Vedat Fıratlı ve Yahya Saim Sinanoğlu vardır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi felsefe bölümüne kaydolun Kanık, 1936 senesinde eğitimini yarım bırakarak Ankara’ya geri gelir. Kısa bir süre PTT Genel Müdürlüğü Telgraf İşleri Reisliği Nizamlar Bürosu’nda çalışır. Aynı sene, Nahit Sırrı Örik’in desteğiyle, *Varlık* dergisinde şiirleri yayımlanır.⁸ 1936-1942 seneleri arasında *İnsan*, *Ses*, *Gençlik*, *Küllük*, *Inkılâpçı Gençlik*, *Demet*, *İşte ve Aile* mecmualarında şiir ve nesirleri çıkar. Daha sonra Melih Cevdet ve Oktay Rıfat ile birlikte çıkardıkları *Garip* adlı şiir kitabıyla, Türk Edebiyatı’na Garip/Birinci Yeni ismi verilen yeni bir şiir akımı başlatırlar.

Askerlik görevini, 1945 senesinde, yedek subay rütbesiyle tamamlar. Ankara’ya dönerek Milli Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu’nda işe başlayan Orhan Veli, 1947 senesinde görevinden istifa eder. Mehmet Ali Aybar’ın yayımladığı *Hür* ve *Zincirli Hürriyet* isimli gazetelerde, eleştirel yazılar

⁷ *Yaprak*, [Mahmut Dikerdem], *Demokraside Kahramanlık*, *Yaprak*, [1 Şubat 1950], Yıl:2, No:19, s.1

⁸ Bu şiirlerin büyük bir kısmında, “Mehmet Ali Sel” takma adını kullanır.

kaleme alır. Bir yıl sonra *Ulus* gazetesinde, “*Yolcu Notları*” başlığı altında makaleler yazar. 1 Ocak 1949’da arkadaşlarıyla birlikte, iki sayfalık *Yaprak* dergisini çıkartır. 15 günde bir yayımlanan derginin ömrü kısa sürdüğü için 28 sayıyla sınırlı kalır. *Yaprak*’ın yayım hayatı sona erince, İstanbul’a taşınır (1950). Aynı yılın Kasım ayında bir haftalığına Ankara’ya gelen Kanık, 10 Kasım 1950 gecesinde, onarım için kazılıp üstü kapatılmamış bir çukura düşerek ayağını incitir. Tekrar İstanbul’a dönünce bir arkadaş ziyareti sırasında aniden fenalaşması üzerine Cerrahpaşa Hastanesi’ne kaldırılan Orhan Veli, 14 Kasım 1950 günü vefat eder. Yakın arkadaşları tarafından 1 Şubat 1951 tarihinde son çıkarmış olduğu dergi olan *Yaprak* adına ve onun anısına *Son Yaprak*’ adlı tek sayı bir dergi yayımlanır. Görüldüğü üzere *Yaprak* dergisi, Orhan Veli’nin hayatının son döneminde ve şiir anlayışının üçüncü evresinde yer almış bir dergidir (Anday, 1994: 186).

Yaprak Dergisi

Yaprak, edebi hayatları Ankara Erkek Lisesi’nde başlayan, *Varlık* dergisiyle büyüyen ve Garip Hareketi ile daha da gelişen üç arkadaşın son durağıdır.⁹ Dergi, daha önce yazı ve şiirlerini yayımladıkları diğer dergilere göre biraz farklılık arz etmektedir.¹⁰ Tabi bu farklılığın sebeplerini, *Yaprak*’ın yayım hayatına başladığı yıllardaki sosyal ve siyasî atmosferde aramak daha doğru olur.

Derginin yayım hayatına başlamasına üç yıl kala yapılan (1946) seçimlerden sonra ortaya çıkan siyasî hava, her tarafı olduğu gibi Garipçileri

⁹ Orhan Veli’nin 1950 yılındaki vefatından sonra Oktay Rifat ve Melih Cevdet yollarına devam ederler.

¹⁰ Derginin isim babası Sabahattin Eyüboğlu’dur (Dikerdem, 1981: 24). 1949 ile 1951 yıllarında yayımlanan bir dergi olup 28 sayı yayımlanmıştır. [1 Ocak 1949’dan 15 Haziran 1949 tarihine kadar 12 sayı yayım hayatında kalan *Yaprak*, dört aylık bir ara dönemden sonra 1 Kasım 1949’da tekrar yayım hayatına döner ve bu seferki yayım süresi 15 Haziran 1950’ye kadar 16 sayı olarak devam eder. Her iki dönemde toplam 28 sayı yayımlanmıştır.] Her ayın biri ile on beşinde olmak üzere ayda iki defa yayımlanır. Fikir ve sanat gazetesi olarak kabul görür. Sahibi ve yazı işlerini fiilen idare eden kişi: Orhan Veli Kanık’tır. Son sayısı Orhan Veli’nin vefatından sonra Meziyet Bölükbaşı’nın yazı işleri sorumlusu olarak *Son Yaprak* adıyla 1 Şubat 1951 tarihinde yayımlanır. Bu sayıda Orhan Veli için yazılmış yazılar vardır. İlk sayısı 15 kuruş, son sayısı olan 28. sayı 20 kuruştur. Melih Cevdet Anday’a göre Orhan Veli sadece derginin sorumlusu değil; yönetmeni, işçisi, gönüllüsü, güvencesi ve sayfa düzenlemecisidir (Anday, 1981: 10). Tanpınar, *Yaprak* dergisini şu sözlerle değerlendiriyor:

“Bugünkü edebiyatçılar sadece mecmualar etrafında toplanıyorlar diyebiliriz. Bu hususta bir fikir verebilmek için yukarıda bahsettiğimiz *Yeni Mecmua* ve *Dergâh*’tan sonra bugüne kadar yalnız iki mecmuanın muayyen bir edebiyatçı grubunu, muayyen nazariye ve endişeler etrafında toplamış olduğunu söyleyelim. 1929 senesinde çıkan *Yedi Meşale*’den sonra hakiki ve insicamlı bir işbirliği Orhan Veli ve arkadaşlarının çıkardığı *Yaprak* (1949) *Mecmuası*’nda görülür.” (Tanpınar, 1977: 127).

de etkiler.¹¹ Bu etkileşime bir örnek vermek gerekirse Orhan Veli, Hasan Ali Yücel'in kurmuş olduğu Tercüme Bürosu'ndaki görevinden istifa eder, başka bir Garip üyesi olan Melih Cevdet Anday da pasif bir göreve nakledilir:

“Hasan Ali Yücel'in gözden düşmesi ile dolaylı da olsa önemli bağlantılar vardır. Yaprak kadrosunu oluşturan adlar, bakan olduğu yıllarda Yücel'in görev verdiği kişilerdi. Sabahattin Eyüboğlu, Tâlim ve Terbiye Dairesi üyesiydi. Orhan Veli, Erol Güney Tercüme Bürosu'nda, Melih Cevdet Anday Yayın Müdürlüğünde, ben (Necati Cumalı) Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde çalışıyorduk. Oktay Rıfat, Milli Eğitim Bakanlığı'nda kısa bir süre çalıştıktan sonra Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ne geçmişti. Yücel'in ayrılmasıyla bizler bakanlıkta istenmeyen kişiler durumuna düştük. Klasiklerin yayımı durmuş, Tercüme Bürosu bir-iki yıl içinde işlemez olmuştu. Orhan Veli, 1940 sonunda işinden ayrıldı. Anday, Kitaplıklar Müdürlüğü'nde değeri ile bağdaşmayacak bir göreve nakledilerek işi bırakmasına varacak manevi bir baskı altına alındı. Ben (Necati Cumalı), koruyucum diyebileceğim rahmetli Halil Vedat Fıratlı'nın Güzel sanatlar Müdürlüğü'nden uzaklaştırılmasından sonra bakanlıktaki havaya ancak altı ay katlanabildim. Yaprak dergisinin ilk sayısının çıkmasından sonra Ankara'dan ayrıldım. İzmir'de avukatlık stajına başladım.” (Cumalı, 1981: 11).

Bu yıllarda Ankara'da ikamet etmekte olan Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Arif Dino, Abidin Dino, Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet, Erol Güney, Nusret Hızır, Mahmut Dikerdem, Cahit Sıtkı, Necati Cumalı gibi edebiyat ve sanat dünyasının isimleri sık sık bir araya gelerek muhtelif konularda sohbet ederler. İşte bu sanat ve edebiyat dünyasının isimlerini sıraladığımız üyeleri, Erol Güney ve Mahmut Dikerdem'in evlerinde toplandıklarında, kendi dünya görüşlerine uygun olan bir edebiyat dergisine olan ihtiyaçlarını dile getirirler. *Yaprak*, az önce isimlerini sıraladığımız sanat ve edebiyat ehlinin düşüncelerini ifade etmek için yayımlamayı düşündükleri bir dergidir:

“Köy Enstitüleri 1946'da kapatıldıktan bir müddet sonra Sabahattin Eyüboğlu Avrupa'ya gider. Paris'te bulunduğu Ağustos 1947- Eylül 1948'de 'Paris Mektupları' adıyla, oradaki kültür-sanat faaliyetlerini anlattığı yazılarını Varlık'a gönderir. Kardeş Mektupları'ndan anlaşıldığına göre

¹¹ Milli Eğitim Bakanlığı görevini yıllardır devam ettirmekte olan Hasan Ali Yücel'in yerine Reşat Şemsettin Sırer'in atanması bu duruma iyi bir örnek teşkil eder.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, tekrar üniversiteye dönebilmesi için Halk edebiyatı doktorası yapmasını tavsiye eder, kendisi orta çağ sanatı veya felsefede yoğunlaşmak ister. Sonunda dergicilikte karar kılıp Varlık benzeri bir dergi kurmayı tasarlar. Türkiye’ye dönünce şiir anlayışlarını desteklediği Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet ile Yaprak dergisini çıkarırlar.” (Uğurcan, 2012: 150).

Bu fikirden hareketle derginin alt başlığı –fikir sanat gazetesi- olarak düşünülmüştür.¹² Nihayet 1948 yılı sonlarına doğru Mahmut Dikerdem’in zaman zaman toplanılan Selanik Caddesi’ndeki evinde yapılan toplantıda, dergi çıkarmak için karar alınır (Dikerdem, 1981: 10 / Sazyek, 1996: 68).¹³ Derginin yazı kurulunda; Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu, Melih Cevdet Anday, Erol Güney, Necati Cumalı yer alır. Kurulun alacağı kararları denetlemek için Sabahattin Eyüboğlu kurul dışında bırakılır.

Önceki bölümde ifade edildiği gibi derginin en büyük maddî destekçisi Mahmut Dikerdem’dir (Ay, 2009: 1251). Mehmet Ali Birand’ın dayısı olan Mahmut Bey, Türkiye’nin gelmiş geçmiş en genç ve en çabuk büyükelçisi olan kişidir. Aynı zamanda *Yaprak*’ı finanse eden ve başyazılarını yazan da odur. Dergi 15 kuruşa satılırken Mahmut Bey, Aşiyân’ın üst bölümüne gömülen Orhan Veli’ye 500 TL vermiştir (Er, 2009: 184; Korkmaz-Özcan, 2009: 279). Mahmut Şerafettin Bey vasıtasıyla maddî konular halledilmiştir fakat dergiyi basacak bir yayınevi bulunamaz. Bunun sebebi de yayınevlerinin siyasî sebeplerden dolayı dergiyi yayımlamak istememeleridir. Sonunda bu engel de aşılır ve dergiyi, *Yaprak* ekibi içinde bulunan Fethi Giray’ın aracılığıyla o zamanın Tarım Bakanı Cavit Oral’ın yayınevi basmayı kabul eder:

“O hafta Orhan’la baskı hazırlıklarına başladık. Orhan önce kendi başına birkaç basımevine başvurmuş olumsuz karşılık almıştı. Hafta içinde bir gün birlikte basımevi aramaya çıktık. Ulus’ta Maliye Bakanlığı’nın gerilerinde, Rüzgârlı Sokak’ta en azından on basımevine girdik çıktık. Hangisine gitsek, işlerinin çokluğundan söz ediyordu. İsteyecekleri parayı pazarlıksız vermeye hazırдық. Ama konuşmalar pazarlığa varmıyordu.

¹² Birçok dergi 8, 16, 32, 48 ve daha fazla formalar halinde çıkarken bu dergi, tek yaprak halinde ve iki sayfa olarak yayımlanır.

¹³ Melih Cevdet Anday’ın İstanbul’daki arkadaşı Şevket Rado’ya 6 Nisan 1946 günü yazdığı mektupta yer alan “bir de on beş günlük edebiyat gazetesi çıkarma projemiz var” ifadesinden derginin, yaklaşık 3 yıl öncesinden çıkarılmasının düşünüldüğünü anlıyoruz (İşli, 2014: 163).

Polisçe uyarılmışlardı. Yaprak'ı basmayacaklardı. Neyse ki sonunda rahmetli Fethi Giray araya girdi. Yaprak'ın Tarım Bakanı Cavit Oral'ın basımevinde basılmasını sağladı.” (Cumalı, 1981: 12).

Ve nihayet 1 Ocak 1949 tarihinde derginin ilk sayısı yayımlanır:

“1949 yılının yazına girmiştik. Haziran ayı Dışişleri memurları için en hareketli aydır, merkezden dış görevlere ve dışarıdan Merkeze atama ve nakiller bu ayda olur. Benim iki yıllık Merkez hizmetim çoktan dolmuştu fakat hiçbir kararnameye adım konmuyordu. Ne var ki, yaşantıma yeni bir renk katan ve beni Ankara'ya bağlayan bir uğraşın içine girdiğimden dış göreve gidemediğime üzülmüyordum. Bu zevkli uğraş, şair Orhan Veli ve daha bir kaç arkadaşla birlikte 1949 yılının ilk günü çıkarmaya başladığımız Yaprak adlı düşün ve sanat dergisiydi” (Güler, 2013: 553).

Yaprak, ilk çıktığı günlerde pek ilgi görmez. Bu dergi için her şeyini ortaya koyan Orhan Veli, bu durumla ilgili bazı dostlarından yardım istemek zorunda kalır:

“Sen [Şevket Rado] bizim Yaprak ile hiç alakadar olmuyorsun. Hâlbuki herkesten evvel senden ve Vâlâ Nurettin Bey'den bir alaka bekliyorduk. Ayrıca İstanbul'daki teşkilatımız zayıf. Siz birer vesile bulup bahsederseniz gazetenin duyulmasına ve yayılmasına yardım edebilir. Bu hususta himmetini esirgemeyeceğini umarım. Bu mektuptan Vâlâ Nurettin Bey'e bahsedersen memnun olurum.” (İşli, 2014: 51).

Sabahattin Eyüboğlu'nun önderliğinde ortaklaşa kaleme alınan, derginin yayın politikasını ifade ettiğini düşünülen ve *Yaprak* imzasıyla yayımlanan *Aliş Veriş* manzumesi önem arz eder (Hızlan, 2014: 61):

Gül verir yonca alırız

Bülbül verir serçe alırız

Edebiyat verir yalın söz alırız

Şarkı verir türkü alırız

Tek ses verir çok ses alırız

Halı verir kilim alırız

Kara tahta verir hayat alırız

Diploma verir değer alırız

Lisan verir dil alırız

Tespîh verir pergel alırız

Hacıyağı verir zeytinyağı alırız

Meta verir fizik alırız

Turan verir memleket alırız

Hemşeri verir yurttaş alırız

Salon verir sokak alırız

Hazırlop verir alın teri alırız

Canan verir dost alırız

Gözyaşı verir ümit alırız.(Yaprak, 1949: 1).

Melih Cevdet Anday’ın anlattığına göre bu mısralar, Sabahattin Eyüboğlu’nun “*şarkı verir türkü alırız / edebiyat verir yalın söz alırız*” esinlemesi ile kaleme alınmıştır. (Anday, 1981: 10). Alış Veriş şiiri; aristokrat-şehirli Osmanlı kültürü karşısında demokratik halk kültürünü, teorinin karşısına pratiği, genelin karşısına bizzat insana has olanı koyduğunu ilan etmektedir (Uğurcan, 2012: 150). Derginin son sayısının yayımlandığı günler, aynı zamanda Demokrat Parti’nin iktidarı ele aldığı günlerdir (1950). Doğal olarak birçok yayın organında olduğu gibi Garip üyelerinin kaptan köşkünde buldukları bu dergi de zamanın mevcut iktidarına karşı muhalif bir tavır alır.¹⁴ Sadece muhalif bir tavır sergilemekle kalmazlar, aynı zamanda siyasî bir kimlik de sergilerler. Onların ortaya koydukları bu kimlik; Cumhuriyet’in temel ilkeleri ve buna dayanan devrimlerdir. Orhan Veli’nin bu dergideki taşlamalarının en büyük hedefi, Cumhuriyetin temel değerlerine ve aydınlanma hedeflerine yüzlerini dönmeyenlerdir (Doğan, 2008: 80).

Yaprak, o dönemde pek çok şairde görülen bireysel temalardan toplumsal temalara geçiş düşüncesinin/arayışının -el yordamıyla da olsa- bir nevi göstergesi gibidir. Böyle bir misyonu olan dergi, 1950 yılında

¹⁴ Dergiyi çıkaran kadronun siyasî kimlikleri ile bu mecmuada yayımlanan ürünlerin yansıttıkları siyasî görüntü bu durumun en güzel ispatıdır.

yayımladığı 28. sayı ile edebiyat dünyasına veda eder.¹⁵ Çok partili parlamenter sisteme geçiş döneminde yayımlanan dergi, sanata bakış açısı yönünden sonraki nesilleri etkilemiştir (Budak, 2005: 51). Yaprak dergisinde yazı ve şiirleri yayımlanan edebî şahsiyetler şunlardır:

Fethi Giray, Mahmur Şerafettin Dikerdem, Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Sabahattin Eyüboğlu, Necati Cumalı, Ahmet Muhip Dıranas, Erol Güney, Orhan Kemal, Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ceyhun Atıf Kansu, Metin Eloğlu, Sabahattin Kudret, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Külebi, Suat Taşer, Abidin Dino, Hasan Cemil Çambel, Arif Dino, Tahir Baykurt, Cahit Saffet İrgat, Kemal Salgın, Ziya Osman Saba, Gönül Başaranoglu, Hüseyin Özkan, Eşref Üren, Cevdet Kudret Solok, Osman Darıcı, Talip Apaydın, İlyas Buyur, İsmail Cüceoğlu, M. A. Gürsoy, Mehmet Emin Yurdakul.

Orhan Veli ve Yaprak Dergisi

Birinci Yeni deyince ilk akla gelenlerden olan Orhan Veli, aynı zamanda *Yaprak* dergisinin de lokomotifidir. Bu dergi, onun bir nevi yaşama gayesi olmuştur (Ay, 2009: 1251). Bu sebeple derginin ikinci sayısının yayımlanmasından sonra İstanbul'da yaşayan arkadaşı Şevket Rado'ya yazdığı mektup vasıtasıyla ondan, derginin tanıtılması için yardım talebinde bulunur:

“Gönderdiğin kitapları aldım. Çok teşekkür ederim. Baskı da çok hoşuma gitti. Belki Yaprak'ta bu şiirlerden bahsedeceğiz. Sen bizim Yaprak ile hiç alakadar olmuyorsun. Hâlbuki herkesten evvel senden ve Vâlâ Nurettin Bey'den bir alaka bekliyorduk. Ayrıca İstanbul'daki teşkilatımız zayıf. Siz birer vesile bulup bahsederseniz gazetenin duyulmasına ve yayılmasına yardım edebilir. Bu hususta himmetini esirgemeyeceğini umarım. Bu mektuptan Vâlâ Nurettin Bey'e bahsedersen memnun olurum.” (İşli, 2014: 51).

Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat, *Yaprak*'ın temel taşlarındandır ama bunlar içinde varını yoğunu kısaca bütün mesaisini bu dergi için sarf eden Orhan Veli'dir. Her üçü de derginin yayın kurulundadır, yazı ve şiirleri bu mecmuada yayımlanır ama Orhan Veli diğer ikisinden bir

¹⁵ Derginin tek maddî destekçisi Mahmut Şerafettin Dikerdem, 1950 Haziran ayında Kahire Büyükelçiliği Başkâtipliği'ne atandığı için Türkiye'den ayrılmak zorunda kalır (Dikerdem, 1981: 11 / Sazyek, 1996: 68).

adım öndedir. O, dergi için o kadar emek sarf eder ki; onun kapanışından vefatına kadar olan kısa süre zarfında kaleme aldığı beş şiirini (Gelirli Şiir, Delikli Şiir, Rubai, Yaşamak, Aşk Resmigeçidi) incelediğimizde yaşadığı bunalımı ve sıkıntıyı hissetmeme imkânı yoktur.

Herhalde Sabahattin Eyüboğlu'nun etkisiyle olsa gerek, Orhan Veli başta olmak üzere bu dergide yazan edebiyatçıların kaleme aldıkları manzumelerin, “halk olarak sanat” formülü çevresinde şekillendiği görülür (Seber, 1976: 74). Eyüboğlu'nun Yaprak'ın 10. Sayısında yayımlanan *Türküyle Kilim* adlı yazısı, sosyal gerçekçilik ve halk kültürüne dayalı bir sanata yöneldiğinin, bu sanatı öne süren politik bir anlayışı benimsediğini apaçık bir ispatıdır. Eyüboğlu'nun bu düşünceleri, sanatı iyice folklorla yaklaştırdığının başka bir delilidir. Çünkü o, İkinci Dünya Savaşı ertesinde Paris'te bulunduğu yıllarda, Batı'nın bu yüzyılda hiçbir dönemde olmadığı kadar folklorla açıldığını görmüştür (Eyüboğlu, 1949: 1). *Yaprak*'ın şiir yayımlama ölçülerinden birisi “*halka hizmet ve halka hitap*” cümlesiyle ifade edilmiştir. Yani bir bakıma Orhan Veli'nin de içinde bulunduğu Garipçilerin, şimdiye kadarki şiir çizgilerinde çok az yer işgal eden “*halk için sanat*” anlayışı, *Yaprak* ile birlikte biraz daha belirgin bir hale gelir.

Varlık ve *Garip*'te olduğu gibi bu dergide de “ironi ve yergi” vardır. Orhan Veli ve arkadaşlarının önceki yıllarda yayımlanan manzumelerinin temeli olan ironi ve yergi, burada da merkezdedir. Yalnız Garipçilerin *Yaprak*'ta, ironi ve yergiyi tercih etmelerinin öncekilerden farklı bir sebebi vardır. O da; gelir adaletsizliği ve yoksulluk gibi daha önce pek ilgilerini çekmeyen temaların, bu iki kavramdan [ironi-yergi] istifade edilerek verilmesidir. Önceki yıllarda küçük ve sıradan insanlar anlatılırken de ironi ve yergiden istifade edilmesine rağmen bu iki unsura, *Yaprak* evresindeki kadar çok sık başvurulmamıştır. Zaten Orhan Veli'nin *Garip*'teki afacan şiirlerinden sonra *Yaprak*'taki toplumsal yergi muhtevalı manzumeleri kaleme alması bunun en büyük delilidir (Seber, 2000: 115). Geçmişte ele aldıkları sıradan insan, özgürlük, aşk, yaşama sevinci, sosyal yaşantı, kent, ölüm ve çocuk konularının yerini; burada sosyal eleştiri alır.

Bir diğer dikkat çeken husus ise Orhan Veli ve bazı arkadaşlarının baştan beri sol düşünceye yakın/yatkın oldukları bilinmesine rağmen eserlerinde, bu dönemdeki kadar açık ve aleni olarak sol düşünceye yer vermemiş olmalarıdır. Adeta *Yaprak*, bu düşünceye sahip olanların, sola

açıldıklarının / dayandıklarının bir nevi ispatı gibidir. Yani herkesçe malum olanın, bilinenin bir şekilde ifşâsıdır (Sazyek, 2007: 45). En dikkate değer olan da önce *Varlık*'ta daha sonra *Garip* kitabında şiir üzerine yazıları yayımlayan Orhan Veli'nin, bu dergide şiir üzerine yazılmış yazısının olmayışıdır.

Orhan Veli, geçmiş yıllarda Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" manzumesinin sonunda yer alan "bu dem gölde bir kamış olsam" mısrayla "rakı şişesinde balık olsam" dizesi ile alay etmişti. *Yaprak* günlerinde Orhan Veli'nin hedefinde yine Ahmet Haşim vardır. Orhan Veli, bu sefer Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte Ahmet Haşim'in "kapalı şiir" anlayışını hedef alır. Onlar, Haşim'in "kapalı şiir" tarzının karşısına "aydınlık" şiir düşüncesini koyarlar:

"Söyleyişi aydınlık tutmak şartıyla sosyal şiir kadar ferdi şiirle de halka hitap edilebileceğini düşünürler. Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'tan oluşan dört manfeste göre; aydınlık şiiri karanlık ve kapalı yapan faktörler, şiirin konusu, dili, şairin kafasının bulanıklığı veya anlamı zenginleştirme isteği, bir de şiirdeki 'atlama' olgusu gibi faktörlerdir. En anlaşılmaz faktör olan atlamayı; iki mısra, iki söz arasındaki açıklık olarak tanımlayıp, atlamanın nerede estetik, nerede hantal biçimde kullanıldığını belirtirler. Eyüboğlu'na göre gündelik dilde, halk deyimlerinde kullanılan atlamaların çağdaş şiirde başarı kazanması, okuyucuyu yadırgatmayı benimsetme şartına bağlanmalıdır. Bu sonuca dayanarak, Yaprakçılar, şiir atlamaları içinde, kaynağı halkın dilinde olan atlamayı benimsediklerini ilan ederler." (Uğurcan, 2012: 151).

Yaprak ekibi, nasıl Ahmet Haşim ile ilgili yazılar kaleme alıyorsa, başkaları da onlarla ilgili düşüncelerini ifade eden satırlar yazarlar. Bu yıllarda muhtemelen müstear isim olduğu tahmin edilen İsmet Yazgan, Orhan Veli'yi hedef tahtasına koyarak, onun şahsında *Yaprak* ekibinin Türk şiirine zarar verdiğini ifade eder. İsmet Yazgan, *Edebiyat Alemi* dergisi vasıtasıyla Orhan Veli ve arkadaşlarına hücum eder. Tepkisinin amacı; ona göre Garipçilerin geçmiş yıllarda Türk edebiyatına verdikleri zararın aynısını, Garipçileri içerisinde barındıran *Yaprak* dergisinin de verdiğidir. Çünkü Yazgan'a göre bunlar, edebiyatı mecrasından çıkarmıştır. İsmet Yazgan'ın ilk yazısı, *Yaprak* dergisi ve bu dergide çıkan Orhan Veli'nin "Sizin İçin" ile

Oktay Rifat’ın “Ruh” adlı şiirleriyle ilgilidir.¹⁶ Yazgan, Yaprak ekibiyle tek başına uğraşamayacağını anlayınca Yusuf Ziya Ortaç ile Orhon Seyfi Orhon’u yardıma davet eder. (Sazyek, 1996: 295). Aslında İsmet Yazgan’ın bu tepkisi Orhan Veli ve arkadaşlarının önceki yıllarına ait bir eleştiri olduğu için *Yaprak* ile pek ilgisi bulunmamaktadır. Dolayısıyla geç kalınmış, zamanı geçmiş bir tepkidir.

Derginin 28 numaralı son sayısının (15 Haziran 1950) yayımlanmasından, dolayısıyla derginin kapanmasından kısa bir süre sonra Orhan Veli vefat eder (14 Kasım 1950). Mahmut Dikerdem, Orhan Veli’nin vefatı ile *Yaprak* arasında bir ilişki olduğunu düşünür ve bu fikrini “*Yaprak’ın yayınlanmasına son verildiği gün Orhan çökmüştür*” cümlesiyle ifade eder (Dikerdem, 1981: 25). Kısaca söylemek gerekirse Orhan Veli’nin moral olarak çökme nedenlerinden birisi derginin kapanmasıdır.

Orhan Veli, sanat ve edebiyat kuramını, yazılarıyla değil, hayatı ve şiirleriyle gündeme getirmek istemiştir. Bunun en önemli iki göstergesi vardır. Bunlardan ilki Garip Mukaddimesi diğeri de *Yaprak* dergisindeki yazılarıdır (Seber, 1976:136). İşte bundan dolayı Orhan Veli için *Yaprak*, bu kadar önemlidir. Onun ile bu dergi arasındaki bağı, Mahmut Dikerdem’in şu sözleri ile daha da net bir şekilde ortaya çıkıyor:

“Ne var ki bu sevinçli ve coşkulu çalışma bizleri ne denli mutlu kılsa da Yaprak’ın karşılaştığı güçlükleri yenerek yayını sürdürmesine yeterli değildi, eğer Orhan Veli’nin inançlı, dirençli çabaları olmasa...Gerçekten de, ne her sayısı bir sanat olayı gibi karşılandığı halde derginin dağıtıcılarından bir türlü toplanamayan paralar, ne basımevlerinin hükümet baskısıyla oynadığı oyunlar Orhan Veli’yi yıldırıyor, bezdiremiyordu. Tüm zorluklara baskılara karşın Yaprak’ın bir buçuk yıl aksamadan yayını sürdürmesinin nedeni Orhan Veli’nin bu derginin işlevine verdiği önemde, onu yaşatmanın bir görev olduğuna içtenlikle inanmasında aranmalıdır. Yaprak, Orhan Veli’nin kısacık yaşamının son döneminde eriştiği ilerici, toplumsal kişiliği ile sanattaki ustalığının, ince beğenisinin karışımından doğan görkemli bir yapıtı olmuştur. Yaprak, Orhan Veli’nin bir tür militanlık döneminin damgasını taşır.”(Dikerdem, 1981: 11).

¹⁶ Orhan Veli Kanık, “Sizin İçin” *Yaprak*, 1 Mayıs 1949, No:9, s.1; Oktay Rifat Horozcu, “Ruh”, *Yaprak*, 1 Mayıs 1949, No:9, s.1

Sonuç

Garipçiler, Yaprak vasıtasıyla, kendilerinin mensubu oldukları hareketin toplumsal yapısına bir siyasî açılım eklemeyi hedeflerler. Bundan amaçları da yeniliğin/avangardın en son özelliği olan siyasî bir açılım ile en son hedeflerine ulaşmaktır (Sazyek, 2001: 180).

Derginin 1950 senesinde kapanması ve hemen akabinde Orhan Veli'nin vefatı, 1937 yılında başlayan Garip Hareketi'nin sözünü tamamladığının göstergesi olarak görülebilir.

Oktay Rıfat'ın başını çektiği halk şiirine yönelme, bu dönemde daha da ön planda yer alır.

Önceki yıllarda işlenmiş olan yoksulluk, gelir adaletsizliği gibi konular ironi ve yergi de ilave edilerek ele alınır.

Sol düşünceye veya bakış açısına sahip olduklarını bildiğimiz Orhan Veli ve arkadaşları artık bunu daha net ve aleni olarak gösterirler, dergiyi sol düşünceye açarlar.

Bu dergi, bireyselden toplumsuluğa geçişin bir nevi göstergesi gibidir.

Ayrıca Garip üçlüsünün *Yaprak* dergisi dönemindeki ve daha sonraki [1950'lerin sonlarına kadar olan] şiirleri göz önüne alınmaksızın Garip hareketinin bütün özelliklerini anlamak mümkün değildir. *Yaprak*, bu durumun ortaya çıkmasına da vesile olmuştur.

Orhan Veli'nin şiir anlayışını gösterdiği iki dergi vardır. Bunlardan birisi *Varlık*, diğeri *Yaprak*'tır.

Sonuç olarak *Yaprak*, edebiyat dünyasında var olmak için şahsî kabiliyet kadar bir çevreye ve maddî desteğe de ihtiyaç olduğunu göstermiştir.

KAYNAKLAR

- AY. Y. M. (2009), “Türk Şiirinde Garip Hareketi”, *Turkish Studies*, Volume:4/I-II, Winter, s. 1227-1274
- ANDAY. M. C., (1981) Anılarla Yaprak Dergisi, *Milliyet Sanat*, N:34, s.10.
- ANDAY. M. C., (1994) *İmge Ormanları*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- BUDAK. A., (2005) *Edebiyat ve Hayat*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- CUMALI. N., (1981). “Anılarla Yaprak Dergisi”: *Milliyet Sanat Dergisi*, No:35, s.11.
- DİKERDEM. M. Ş., (1981). “Anılarla Yaprak Dergisi”, *Milliyet Sanat*, N.36, s.24.
- DOĞAN. M. H, (2008) *Türk Şiirinden Son Okumalar*, İstanbul: İkaros Yayınları.
- ER. T., (2009). *Ergüvaniler*, İstanbul: Destek Yayınevi.
- EYÜBOĞLU. S. (1949, 05), “Türküyle Kilim”, *Yaprak*, No:10, s.1.
- FIRTINALI. M., (1949, 01), [Mahmut Dikerdem], Şiir Anlayışları, *Yaprak*, No:2, s.1.
- GÜLER. Z., (2013), *Mahmut Dikerdem*, İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- HIZLAN. D., (2014), *Edebiyat Dönencesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HOROZCU. O. R., (1949, 05), “Ruh”, *Yaprak*, No:9, s.1.
- İŞLİ. E. N., (2014), *Şevket Rado’ya Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- KANIK. O. V., (1949, 05), “Sizin İçin” *Yaprak*, No:9, s.1.
- KARATAŞ. T., (2004), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KORKMAZ. R. ÖZCAN T., (2009), “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı [1839-2000]*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- SAZYEK. H., (2007), “1920-1950 Şiiri” (Editör: Talat Sait Halman), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Cilt:4.
- SAZYEK. H., (2001), *Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış*, Ankara Üniversitesi 2000 Yılında Türk Şiiri Sempozyumu, 17 Kasım 2000, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- SAZYEK. H., (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- SEBER. C. S., (1976), *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul: Ada Yayınları.
- SEBER. C. S., (2004), *Toplu Tazılar- I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANPINAR. A. H., (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- UĞURCAN. S., (2012), *Edebiyatımız-II*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- YAPRAK, (1949, 01), Alış Veriş, *Yaprak*, No:1, s.1

Abdurrezzak, A.O. (2018). Üretim ve Tüketim Kültürü Açısından Müzik Kimliğinin Psiko-Sosyal ve Mitolojik Temelleri. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 186-206.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 17.05.2018

Kabul / Accepted: 16.07.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

ÜRETİM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ AÇISINDAN MÜZİK KİMLİĞİNİN PSİKO-SOSYAL VE MİTOLOJİK TEMELLERİ

Ali Osman ABDURREZZAK*

Öz

İnsanları bir araya getiren ve düzenli ritüeller, ayinler veya törenlerdeki birleştirici etkisinin yanında özellikle günümüzde içedönüklük ve bireyselleşme sürecinde önemli bir role sahip olan müziğin geçmişten günümüze gelişmeler ve değişimler ile algılanış biçimi de değişmiştir. Müziğin bir bilim dalı olmadan önceki ilkel toplum yapısındaki yerine bakıldığında kutsal bir sesleniş ve iletişim aracı olduğu söylenebilir. İnsan sesi ile başlayan, ağaçtan ya da taştan yapılan nesnelere devam eden müziğin bir çalgı aleti ile icra edilebileceğini görülmüştür. Müzik doğa seslerinin tatbik edilmesi ile başlayan süreçte insanoğlunun önce taklit ile ve daha sonra sosyal, psikolojik, kültürel ve inançsal boyutta hayatın her evresinde varlığını sürdürebilen bir iletişim aracı olma özelliğine sahiptir. Kutsal bir görevi olmasının yanında müzik, kolektif bir bilinç ile davranışlar sergilemede de önemli bir unsur haline gelmiştir. Arkaik toplumlarda hayvan seslerini taklit ile başlayan ve iletişim aracı olarak kullanılan müziğin de bir parçası olan şamanın davulu ile raks etmesinin, gerçekleştirilen ritüellerde birleştirici role ve sosyal bir araç olma özelliğine sahip olması ile günümüzde konserlerdeki binlerce insanın bir araya gelerek sesin büyüüne kapılmaları arasında benzerlik olduğu görülmektedir. Ses, müziğin temelini oluşturması ile önem arz ederken geçmişten bugüne sese atfedilen mana ve algılanış biçiminde değişimler kaçınılmaz olmuştur. Bu çalışmada üretilen ve tüketilen müzik bağlamında müzik ve kimlik ilişkisi, müziğin sosyolojik, psikolojik ve mitolojik özellikleri incelenerek müziğin genç neslin ailesi, çevresi ile olan ilişkilerine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kimlik, üretim, tüketim, mitolojik, psiko-sosyal, kültür.

* Dr. Öğrt. Üyesi / Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilgiler Bölümü / aabdurrezzak@kastamonu.edu.tr / ali-37@hotmail.com

PSYCHO-SOCIAL AND MYTHOLOGICAL ESSENTIALS OF MUSIC IDENTITY IN TERMS OF PRODUCTION AND CONSUMPTION CULTURE

Abstract

Along with the unifying effect of people bringing them together and in regular rituals, rituals or ceremonies, the music has an important role especially in today's introductory and individualization process. It can be said that when you look at the place of primitive society before music is a scientific discipline, it is a sacred speech and communication tool. Beginning with the human voice, music has shown that it can be performed with objects made of wood or stone and a music instrument with music. The process that begins with the application of the sounds of nature has become an important element in displaying behavior with a collective consciousness as well as being a sacred task of music that has a communicative nature that allows humans to imitate first and then to survive in every aspect of life in social, psychological, cultural and religious dimensions. Beginning with imitation of animal sounds in archaic societies and used as a means of communication, in the shamanist societies shamans have not lost anything from the sound of the voice, which pioneered the gathering of thousands of people at concerts prepared today, as a social vehicle with its unifying role in rituals, it seems. While it is important to establish the foundation of sound music, changes in the way of sense and perception attributed to the present from past to present have become inevitable. In this study, the relationship between music and identity in the context of produced and consumed music, psychological, sociological and mythological features of music are examined and the relations between musician's family and its environment are drawn.

Keywords: Music, identity, production, consumption, mythological, psycho-social, culture.

Giriş

Müzik, insanları bir araya getiren ve düzenli ritüeller, ayinler veya törenlerdeki birleştirici etkisinin yanında özellikle günümüzde toplumdan soyutlanma, içedönüklük ve bireyselleşme sürecinde önemli bir role sahip olmuştur. “Biyo-psişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümleyip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Seslerle gerçekleştirilen bu anlatım sanatına "müzik" denir” (Say, 1997: 17). İletişim aracı olarak da görülen müziğin kendine özgü bir dili olduğu bilinmektedir. Her farklı müzik türü farklı dil yapısına sahiptir. Bu da müziğin dilinin evrensel olmasının yanında müzik içerisinde oluşan müzik çeşitliliğinin yerel, yöresel ya da bölgesel olduğunu ve farklı toplumlarda birbirinden uzak coğrafyalardaki müziğin ait olduğu veya olmadığı toplumları etkileme düzeyinde çeşitlilikler olduğunu göstermektedir.

Geçmişten günümüze müzik alanındaki gelişmeler ve değişimler müziğin algılanış biçiminde de değişikliğe neden olmuştur. Müziğin bir bilim dalı olmadan önceki ilkel toplum yapısındaki yerine bakıldığında kutsal bir sesleniş ve iletişim aracı olduğu söylenebilir. İnsan sesi ile başlayan müzik, ağaçtan ya da taştan yapılan nesnelere müziğin bir çalgı aleti ile icra edilebildiğini göstermiştir.

Eski Yunancadan gelen “musike” sözcüğü Yunan mitolojisindeki esin perileri olan “muse” sözcüğünün kökünden kaynaklandığını söyleyen İlyasoğlu (1996) müziğin ilk çağlardan günümüze insan hayatında her daim yapıcı etkisi olduğunu ifade ederken “Yunan, Mısır, Hindistan, Çin” mitolojilerinde müzik tanrı ve tanrıçalarının varlığından ve “işçi, kutlama, ağıt şarkıları” olarak sınıflandırılan müzik tarzlarının ilk kez İbranilerde görüldüğünü tespit etmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere müziğin günümüzdeki algılanışı ve işlevlerinin yakın zamanda değil çok erken dönemlerde de vukuu bulduğu görülmektedir. Ancak işlev ve algılanışında doğal değişimler yaşanan müzik olgusu yine insan eliyle bulunduğu şartlar çerçevesinde sosyal, kültürel, ekonomik, dini ve politik etkenler itibarıyla değişim göstermiştir. Örneğin; ritüellerin tamamlayıcısı olan ritm ve sesin oluşturduğu davranış, söz ve dansın meydana getirdiği icralar ile günümüz dini ayinlerin temelindeki ortak nokta müziktir çünkü tekrar edilen ritimler ve

hareketler inancın somutlaştırılmasında, duygu ve düşüncenin davranışlara yansımada önemli etkilere sahiptir. Müziğin işlevsel olarak sosyal toplum unsurunun bir parçası olduğu görülürken aynı zamanda sosyalleşen toplumun bütününü oluşturduğu da görülür. Kadim Türklerde insan sesi müzik aletinden daha önemli bir yere sahip olduğundan “çok daha kuzeylerde yaşayan, yarı Müslüman bakşılar bile, kopuzlarına, seslerine, tellerine vurduğu monoton seslerle eşlik veriyorlardı. Yani musiki aleti, melodiye değil; hafifçe ritme eşlik ediyordu” (Ögel, 2000: 39). Anlaşılacağı üzere saz sesin önüne geçmemektedir. Burada asıl olan sestir.

Doğa seslerinin tatbik edilmesi ile başlayan süreç insanoğlunun önce taklit ile ve daha sonra sosyal, psikolojik, kültürel ve inançsal boyutta hayatın her evresinde varlığını sürdürebilen bir iletişim özelliğine sahip olan müziğin kutsal bir görevi olmasının yanında müzik kolektif bir bilinç ile davranışlar sergilemenin de önemli bir unsuru haline gelmiştir. Tabiatın bir parçası olan insanoğlu yaşadığı dönemlere göre biçimlenerek, kazanılan deneyimler ile farklılaşmaya açık olmuştur. Duyuş, düşünüş, algı yapısındaki değişimlerin etkenleri arasında sosyo-kültürel, ekonomik gelişmişlik düzeyinin yer aldığını söylemek gerekir. Dolayısıyla gelişmişlik seviyesindeki farklılıklar ile paralel olarak birey olma ve belli bir kimliğe sahiplik durumu da aynı oranda ortaya çıkmaktadır. Müzik her toplumda o toplumun kültürel alt yapısı ve yer aldığı coğrafyanın kültürel etkileşimi bağlamında icra edilişi ve icrada kullanılan çalgılar açısından farklılık göstermektedir.

Arkaik toplumlarda hayvan seslerini taklit ile başlayan ve iletişim aracı olarak kullanılan yöntemler Şamanist toplumlarda şamanın davulu ile raks etmesine, gerçekleştirilen ritüellerde birleştirici rolü ile sosyal bir araç olma özelliğinden günümüzde hazırlanan konserlerde binlerce insanın bir araya gelmesine öncülük eden müzik, özünde yer alan sesin büyüünden bir şey kaybetmemiş görünmektedir. Ses, müziğin temelini oluşturması ile önem arz ederken geçmişten bugüne sese atfedilen mana ve algılanış biçiminde değişimler kaçınılmaz olmuştur. Jacques Attali'nin (2014) “Gürültüden Müziğe” adlı çalışmasında ölüm hariç hayatın her evresinde gürültünün varlığından bahsetmekte ve müziğin geçmişten günümüze kadarki algılanış biçimine, icrasına, icracılara, kullanılan yöntemlere, tüketim toplumunun bir parçası oluşuna, gençlerin müzik ile olan imtihanına kadar birçok konuyu farklı bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Değişen toplum yapısı içerisinde müzik de ulusal ve uluslararası düzeyde birçok dönemden geçerek kendi kimlik yapısına uygun bir toplum meydana getirmiştir. Dönemsel değişimler ve akımlar ile birlikte tüketim toplumu olarak gösterilen modernizm ve ötesi bağlamında müziğin amacı ve görevi de hızla değişim yaşamıştır. Dolayısıyla postmodern zamanı üretmekten tüketime odaklanan bir süreç olarak gören birçok fikir adamı vardır. Örneğin; tüketimi Baudrillard (2013), “hiper gerçeklikler çağı”, Jameson “geç kapitalizmin kültürel mantığı”, Kellner, “teknokapitalizm”, Berman, “katı olanın buharlaştığı bir dönem”, Sarup, “muğlaklık dönemi”, Feyerabend “ne olsa gider”, Gellner, “aşırı görelilik ve öznellik”, Eco, “masumiyet çağının sonu” olarak tanımlamaktadırlar. Görüldüğü üzere postmodern zaman ile gelen değişimler gerçeküstü, kapital bir mantık, teknolojik kapital düzen gibi tanımlanarak aslında kötü bir dönemin başlangıcı ve büyük bir tehlikenin varlığından bahsedilmektedir (Aytaç, 2002: 253).

İlkel ve modern kavramlar birbirine zıt anlamlar taşımaktadır. Modern toplumların kültürü olduğu gibi ilkel toplumlar da bir kültüre sahiptir. Kültürlerin dönüşümü kaçınılmaz bir olgudur. Bu dönüşüm yaşanırken her daim gelişim göstermeyebilir. İçerisinde yaşadığımız zaman uygun olarak iç ya da dış etkileşimler ile şekillenir. Bir kültüre ait yaşam şekli içerisinde milli olan ya da olmayan birçok davranış kalıpları alışkanlık haline gelirken müzik gibi bir toplumun taşıyıcı kültür olma özelliği taşıyan ögesi de kendinden olmayan özellikler ile şekillenebilir. Bu duruma kültürleşme denilirken bozulmaya yönelik bir durum için ise kültürel yozlaşma denilir. “Kültürün yozlaşması” edilgen durumdaki tüketici kültürünün oluşması tüketimin aldatmalı bir doyumdan öteye gitmediğini ortaya koymaktadır (Adorno, 2016: 75).

Bunun yanında modern ve yozlaşma kavramlarını tamamen birbirine zıt olarak görmek, yozlaştırıcı olanın modern dışı ve öncesi süreçlerde yer aldığını söylemek müziğin içerisindeki kültürü ve kültür içerisindeki müziği değerlendirmede yanlış tespitlere götürebilir. Örneğin; “ilkel müziği kültür evriminden uzak kalmış "alt sınıfların" müziği diye tanımladığımızı göre, eski uygarlıkların yüksek kültürünü yansıtan çevrelerde uygulanan müziği sanat müziği diye tanıtmamız gerektiğini” ifade eden Mimaroğlu (1995: 11-12) halk müziği için; sanat müziğinin etkisinde olsa da yöntemleriyle,

amaçlarıyla sanat müziğinin katına erişmemiş olmasından dolayı yarı-ilkel olarak tanımlamıştır.

Bu görüşe göre halk müziği icra eden, dinleyen ya da bu alanda uğraş veren kişilerin ilkel bir yaşam tarzı sürdürdüğü sonucu çıkmaktadır. Halk kavramını aşağı bir kültür olarak ele alınmış olsa gerek ki sanat dışı bir sınıfa dâhil edilmiştir. Türkülerin sanat dışı olarak görülmesi kabul edilemez. Müziğin her dalı bulunduğu kültür coğrafyasında farklı kesimlere hitap edebilir. Diğer sanat dallarından farklı olarak “müzik, geleneği ve ses dünyasını içinde büyük bir dinamizmle değerleri, tarzları, biçimleri ve kendi müdahalelerini eğitilmiş müzik dünyasından halk müziği dünyasına ve tersi yönde sözel gelenekten akademik geleneğe taşımayı başarmıştır” (Fubini, 2014: 41). Geleneğe dayalı müziğin yerine bir başka müzik türü gelip, öncesini tamamen yok etmez, aksine müzik dikey ve yatay biçimde etkileşimde bulunarak geçmişten geleceğe bir kültür aktarımcısı olma özelliği yanında kültürleşmenin de sağlandığı bir sanat dalı olma özelliği taşımaktadır.

Müzik türleri bir toplumun simgesidir. Türk milleti için Türk halk müziği ve sanat müziği imgesel özelliğe sahip ortak bir dil özelliği taşımaktadır. Günümüz müzik tarzları bu iki dalın türevleridir ve bu doğal bir süreçtir. Bu çalışmada müzik tarzlarını yok saymak yerine, var olan bir gerçeğin altında yatan psikolojik, sosyolojik, mitolojik temeller üzerinde çıkarımlarda bulunulmaya çalışılacaktır. Bu vesileyle Anadolu coğrafyasında icra edilen müziğin özellikle genç kuşak açısından nasıl bir işleve sahip olduğundan hareketle, gençlerin üzerinde yarattığı psiko-sosyal etkilerin sonucuna göre bir takım önerilerde bulunularak müziğin yaşayan bir olgu olduğunu kabul edip ötekileştirilmeden gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Müzik ve Kimlik Olgusu

Kimlik, bireysel ve toplumsal olarak ikiye ayrılır. Farklı disiplinler kimliği farklı şekilde tanımlayabilirler. Bireysel kimliğe sahip kişi toplumda verilen görev ve sorumlulukları yerine getirmek için farklı bir kimliğe daha ihtiyaç duymaktadır. Bu kimlik karmaşası sosyal bir varlık olan insan için zaruri bir olgudur. Bir toplumun vatandaşı olduğunu gösteren kimlik sahibi “birey toplumsal kimlik aracılığıyla yaşam pratiklerine katılır” (Özdemir, 2001: 108). Genel itibarıyla “kimlik varlığın kendi kendisini tanımlaması”

olduğu görüşüne sahip Güvenç'in (1994: 9) ifadesine göre bireyin sosyal statü ve rollerinin değişimi ile kimlik değişimi de yaşayabileceği söylenebilir çünkü bireyin toplumda aidiyet duygusu refleksi ile dâhil olmak istediği sosyal kurumlar ya da ortamlar kendi iç dinamiklerinde yer alan birtakım kurallara uyulma ihtiyacını doğurur. "Modern kimliklerin, geçmişin sınıflı toplumlardaki kategorik ayrımlardan daha akışkan olduğunu söylemek âdet haline gelmiştir. "Akışkan" kelimesi uyum sağlayabilen anlamına gelebilir" (Sennett, 2008: 77).

"Verilmiş statünün çoğu zaman geleneksel toplumlarda yaygın" olduğu ifadesine günümüz penceresinden bakıldığında durumun aslında değişmediğini söylemek mümkündür (Turner,2000:14). Toplum içerisinde ün kazanmış kişiler toplum tarafından saygı ve sevgi görebilir, taraftar bulabilirler. Dolayısıyla bir statüden bir üst statüye geçme durumu toplumun vermiş olduğu destek ile mümkün olur. Kadim kültürlerde içtimai hayat içerisinde farklılık yaratan bireyler genellikle doğüstü güçleri olduğuna inanılan, farklı mistik güçlere sahip olduğu düşünülen kişilerdir. Günümüz çağında ise bu durumu sanatın müzik alanına uyarlısak toplumun peşinden gittiği, desteklediği, fan kulüpler oluşturduğu müzisyenlerin sahip olduğu statü kendilerinin elde ettiği değil toplumun vermiş olduğu bir statü özelliği taşımaktadır.

"Müzik artık ne kutsallık, ne de gösteri ihtiyacını karşılamaktadır, bir kimlik ihtiyacına dönüşmüştür. Artık müziğe talep yaratmak, arzuları ona göre yönlendirmek ve müzik üretme imkânları sağlamak gerekmekte" olduğunu ifade eden Attali (2014: 125) özellikle müzik ve kimlik ilişkisine dikkat çekmiştir. Müzik ve kimlik etrafında oluşan meselelerin kökeninde kültür yer almaktadır çünkü "kültür kimliği belirleyen asli unsurdur" (Kalafat 2012: 102).

Bunun yanında müziğin yatırılmasının amacı olarak talep oluşturmak ve istekleri oluşturulan müziğe yönlendirmek sosyal kimlik oluşturmaya yönelik bir durum olarak nitelendirilmiş görülmektedir. "İnsan, içinde yaşadığı toplumun milli, dini, siyasal, ekonomik değer yargılarının bir ürünü olmaya yönlendirilmektedir. Yani toplumsal üretim araçları, belli kimliklere sahip insanlar üretmektedir. İşte bunlar "giydirilmiş kimliklerdir" (Aşkın, 2007: 216). Bireyin sahip olduğu kimliği çevreleyen bir kimlik olgusundan da söz edilebilir. Müzik türleri icra edilen ortamı kendine göre

şekillendirerek, performansı ve katılımcıları aynı doğrultuda dönüştürmektedir. Örneğin; türkünün icra edildiği ortamlardan biri olan türkü barların geleneksel yapıya göre düzenlenmesi ve icracının performansına göre müşterilerin eşlik göstermesi bağlamın birey davranışı üzerinde yarattığı etki olup bireysel kimliğinin dışında var olan sosyal kimliğin bir göstergesidir. Sahip olunan statü her ne olursa olsun aynı tür müziği dinlemek için bir araya gelen insanlar müziğin büyüsel gücü ve birleştirici özelliği ile tanışırlar. Müzikal rollerin değiştiğini ifade eden Ridley (2007: 12) müziğin ilkel toplumlardaki ritüellerin icrası ile günümüz ayin ve törenlerinden farklı olduğuna dikkat çekmiştir. Müziğin geçmişteki aynı amaç doğrultusundaki rolü ile günümüzdeki rolü arasındaki farklılık müziği algılayış, müzikal tonlar üzerindeki değişim meydana getirmiştir.

Üretilen Kimlik ve Tüketilen Müzik

Tüketimin ekonomik, sosyal, kültürel bir olgu olduğunu ifade eden Orçan (2008: 24) “kimlik üzerinde etkin olduğuna” da dikkati çekmiştir. Tüketim ve kimlik ilişkisi tüketmeyi bir kültür haline getirerek tüketen kişinin kimliğinde de önemli etkilere sahip olmaktadır. Zaman içerisinde bireylerin dışında kimlik yapılanmalarına neden olan faktörler meydana gelmiştir. Bunların başında üretimden çok tüketimin bir ihtiyaç olarak hayatın bir parçası olduğu algısı gelmektedir. Böylece her alanda tüketmek kültürün tüketilmesini de içerisine almıştır.

Modern öncesi, erken ve ileri modern dönemlerdeki kimlik oluşumuna bakıldığında kimlik gelişimi sürecinde bireylerden toplum değerlerini benimsemeleri için beklenti içerisine girilmiş ise de bireyler tüketim kültürünün hızlı değişimine ayak uydurarak, başkalarının memnuniyetini sağlama yönünde bir dönüşüm yaşamışlardır (Atak, 2011: 191-192).

“Tüketici kimliği vasıtasıyla oluşan bu sosyalleşme biçimi, tüketici gruplarının seri olarak üretmesi, daha dün bir var olma kanıtı olanın bu şekilde kenara itilmesi, bütün bunlar müziğin çerçevesini fazlasıyla aşmaktadır. Kot ile birlikte giyim modasının bir üniformaya dönüşmesine tanık oluruz. Bir de kendini kaptırmış çocukların, fareli köyün kavalcısının sesini izler gibi utanmaksızın her yerde birbirinin kopyası olarak boy göstermesi” tek tip müzik türünün oluştuğunu ve bu vesile ile genç neslin dinlediği ve peşinden yürüdüğü müziğin değil peşinden yürütüldüğü müzik tarzının ve kültürünün meydana getirildiği söylenebilir (Attali, 2014: 128).

Popüler kültür ve gençlik üzerine yapılan çalışmalarda özellikle üzerinde durulan müzik ve tarz ilişkisinin önemli bir yapıya ve işleve sahip olduğu ortaya konulmaya çalışılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası “yeni düşünsel hareketlerin de etkisiyle gençler, kendilerine has giyim, kuşam, karşılıklı ilişki biçimleri, jargon ve müzik biçimlerini paylaştıkları ve yetişkin dünyasının bileşenlerine karşıt görünümde bir kültürel grup oluşturur” (Çerezcioğlu, 2014: 24). Bu tür gurupların takip ettikleri ve dâhil oldukları müzik türü isyanı, şiddeti, sert ritim ve coşkulu icraları ile Rock müzik gurupları olmuştur. Bu müzik türünün de getirdiği birtakım kurallar arasında belli başlı giyim şekli, saç stili ve aksesuarlar diğerlerine karşı bir kimlik meydana getirmenin ve görsel iletişim kullanarak sözsüz mesaj vermenin bir diğer şeklidir.

Her birey kişisel kimliğe sahiptir ancak sosyal kimlik bireyin dışında gelişen bir olgudur. Bireylerin toplumsal sınıflara karşı dışlanması ya da kabul edilişi kendi bakış açısı, alışkanlıkları, kişisel özellikleri, tercihleri ile ilişkilidir. Belli bir grubun üyesi olma isteğinde olan bireylerin yalnız başına yaşam tercih eden bireylerden daha fazla olduğu açıkça görülebilmektedir. Böylesi bir tercihin sebebi ne olabilir? Hayatın sunduğu ihtiyaçlar arasında belki de en önemli olanlar arasında yer alan bir sınıfa ait olmanın getirdiği güven duygusu yer alabilir. Bu konuda Hewstone vd. (1996: 57) “Bilişsel tasarruf” kavramını kullanmış ve “aşırı bilgi yüklemekten kurtulma yöntemi” olarak açıklamıştır (Akt. Demirtaş, 2003: 133). Bireyin tek başına karar verme, hareket etme, paylaşma, kendini garantiye alma, özgüven sağlama, ait olduğu sınıfın iç dinamikleri ile hareket edebilme gibi davranışlar çok yönlü bir düşünce yapısının meydana getirdiği sosyal bir refleks olarak görülmektedir.

“Çeşitlilik esası, gençliği kendi kültürüyle, kendi kahramanlarıyla ve kendi kavgalarıyla var olan ayrı bir toplum haline getirir. Ona gelecekteki tüketici vazifesini öğretir: usullere boyun eğmek, diğerinin arzularını istemek, dünyadaki her şeyi sahiplenmeye çalışarak grupla bütünleşmek ama yetişkinlerden kendini ayırmak için de yeninin peşinden koşmak. Müzik artık ilişkidir; yani sadece gurupların yetişkinlere karşı gençlerin bir araya gelmesini sağlayan bir gösteri ya da kişisel bir farklılaşma fırsatı değil” diyen Attali (2014: 127) seçeneklerin fazlalığı kaliteli olan ya da olmayanın tercihini belirlemek için değil tüketimin artmasını sağlayan gençlerin kendilerini

güvende hissetmeleri için biçilmiş duyguları sağlayan bir durum haline aldığına dikkat çekmektedir.

İnsanlık tarihinin her evresinde özne ve nesne konumunda olan müzik aslında topluma şekil veren ve toplum tarafından şekillenen bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda müzik “bestecisi, seslendiricisi ve her çeşit tüketicisi ile toplumsal bir görünüme sahiptir” (Günay, 2006: 21).

Bunun yanında “gençlerin satan ürünleri aldıklarını, ilanların satışları hızlandırdığını, satışlarda Top5 Top10 gibi en çok satanlar listesi (hit-parade) öneminin keşfedilmesi uzun sürmemiş, bu konuya da yatırım yapılmaya başlanmıştır. Bu döngüyü yıldızlar döngüsü izler ve çark giderek büyür” (Göher,2007: 308). Gençlere yönelik müzik piyasası içerisinde hangi müzisyen ve müzik parçasının sürekliliğinin olduğu suni mutluluklar yaşayarak ve yapay “En” ler (en çok dinlenen, en çok satan v.b.) oluşturularak sağlanmaktadır.

Müziğin Psiko-Sosyal Temelleri

Hayatın içerisinde müzik, bireyleri yalnızlığa ya da gruplaşmaya itebilir. Müziğin içerisinde farklı bir yaşam alanı oluşabilir. Müzik; sevinç, üzüntü, isyan, melankoli, dinginlik gibi duyguları harekete geçirebilen ya da bu duygular ile örtüşen müzik çeşitlerinin dinlenmesi veya icra edilmesine zemin hazırlayan alternatif bir hayat kaynağı özelliği taşımaktadır.

“Logogenik” ve “pathogenik” olarak müzik yoluyla anlatımı iki kavram altında anlatan Sachs söze bağlılık ve bağlı olmama durumuna göre müziğin bağlamsal işlevine dikkat çekmektedir (Say 1997: 29). Logojenik kavram sözün hâkimiyetini anlatırken pathogenik sözden farklı duyguların aktarımı için kullanılmaktadır.

Pathojen “hastalık oluşturan” anlamına gelmekte olup sesin özellikle öfke, kızgınlık, gerginlik durumlarında olması gerekenden farklı ve olağan bir şekilde üretimi sonucu pathojenik olarak adlandırılmaktadır. Logojenik ise köken itibariyle yunanca “dil, söz, işaret” anlamına gelen Türkçede “deyi” sözcüğüne karşılık gelen logos kavramdan türemiş ve sözün en basit halde aktarımından türemiş bir sözcük olarak karşılık bulmaktadır (TDK, 1988: 576). Müzik psikolojik işlevlerin yanında sosyo-kültürel, politik, ekonomik ve dinsel alanlardaki işlevleri ile de başat bir özelliğe sahiptir. “Bağımsızlık kazanmalarına imkân tanıyan yeni ekonomik gelişmenin rahatlığıyla, ilk kez

büyüklerin denetimi olmaksızın dans etmek, flört etmek, baştan çıkarmak için müziğe ihtiyaç duyarlar” (Attali, 2014: 125-126).

Günümüzde topluluğu oluşturan bireyler aynı topluluğun içerisinde yalnız kalmayı ve tek başına müzik dinlemeyi tercih eder olmuştur. Müzik dış dünyadan soyutlanma aracı olarak vazife görürken işlevsel açıdan sosyalleştirme özelliğinden bireyselleştirme özelliğine doğru bir dönüşüm yaşamıştır. İçine kapanık, paylaşımı elektronik ortamdaki paylaşımlardan ibaret olduğunu içselleştiren, kendi akran toplumunda saygı duyulmak, bir statüye sahip olmak isteyen nesiller için “müzik artık şiddetin yönetilme ayini değil, ebeveynlerin kültürel bağlarını gitgide daha erken yaşta koparan gençlerin bütünleşme, yetişkinliğe geçme sürecidir” (Attali, 2014: 128). Davranışların kontrolünde müziğin bir işlevi olduğu teorisi genç neslin müzik dinleme, müzik icra etme, müziği sevme gibi eylemleri hakkında önemli bir bilgi vermektedir.

Müziğin nerede, nasıl dinleneceğinin kararı ile birlikte müzik türü de önem arz etmektedir. Müzik bir isyan aracı ya da otoriteden kurtuluşun sembolü olarak kullanılabilir. Aile baskısı, okul baskısı, hayat şartları gibi etkenler için sığınak olarak kullanılan müzik, altında toplanılacak bir şemsiye görevi yapabilir. Çocuklar ve gençler arasında yükselen şiddet eğilimlerinin sonucunda değerler eğitimine ihtiyaç duyulduğunu belirten Şimşek (2015: 96) müziğin de saygıyı, sevgiyi, ahlaki düzenleme rolüne dikkat çekmiştir. Bireysel olarak müzik ile baş başa kalan gençlerin birlikte hareket ederek güç kazanacakları düşüncesi ile aynı tür müzik dinleyen gruplara dâhil olarak bireysellikten kurtularak mekânın ve zamanın isteğini şekilde tek tip müzik severler topluluğu meydana gelmektedir. Kitlesele bir hareket olarak düşünebileceğimiz bu davranış istemsiz olarak da gerçekleşebilir. Performansın gereği olarak şahıs kadrosunun zevklerine uygun hareket etmek belli bir toplumsal camiaya kabul edilebilmenin önemli bir kuralıdır. Rock müzik sevenlerin arasına dâhil olabilmek için yaşam şeklinin değişiminden ziyade görünüş ve düşünüş tarzında da değişiklik oluşması gerekmektedir. Dönüştürücü bir güç olan “müzik her yerde zenginlik, tasasızlık ve özgürlük işareti haline gelir”(Attali, 2014: 129).

Müzik, duygu ve davranışlar üzerine etki etmektedir ve “ses sanatı, her şeyden önce duyusal bir haz üretme eğilimindedir; bu duyusal haz bir sona varmadan kendi içinde tükenir, ne bir bilinç üretir ne de herhangi türden bir

bilgiyi aktarır ya da ifade eder” (Fubini, 2014: 29-30). İşlevsel açıdan bakıldığında eğlendirici, rahatlatıcı özelliğinin yanında öfkenin, mutluluğun, protestonun, hüznün, acının, özlemin, umudun anlatılmasında bir araç olma özelliğine sahiptir. Bunun yanında “müziğin ikna edici, cezp edici ve baştan çıkarıcı etkisi” insanın duygu ve düşünce değişikliği yaşamasına neden olabilir (Dönmez ve Kılınçer, 2011: 112).

Duygusal geçişlerde sığınılacak liman misali bünyesinde her kişiye özel farklı bir dünyanın kapısını aralayan müzik tür olma özelliği taşımaktadır. İşlevsel açıdan ruhun daralması ya da rahatlaması durumlarında rehber olma özelliğine sahip müzik “büyünün ve ritüelin hayati bir parçası olmakla kalmamış, aynı zamanda sözlü kültürün önemli akılda tutma stratejilerinden biri olmuştur”. (Dönmez ve Kılınçer, 2011: 102). Dinsel ve ayinsel açıdan da tamamlayıcı bir özellik taşıyan müzik, sanat dalının bir türü olmadan evvel sözlü kültürün saklanması, yayılması ve aktarılmasında önemli bir role sahip olmuştur.

Performansın icranın yapıldığı mekân, bağlam ve dokuya bağlı olduğu göz ardı edilmeksizin, icranın her aktarımında değişebileceği ve zihinde tutulmayı kolaylaştıran formüller ile de sözlü gelenekte icracının aktarımını kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda mekân icrayı şekillendiren yegâne unsurlar arasındadır. İnsan bulunduğu sosyal ortama göre farklı duygular içerisine girerek icracı ve icradan etkilenebilir. Psiko-sosyal açıdan bakıldığında mekânın performans ve icraya katılanlar üzerinde etkisi büyüktür.

Bunun yanında mekân ve kimlik ilişkisi arasında önemli bir etkileşim yer almaktadır. “Mekân kendi gibi olanlar ile ortak yaşam sürdürdüğü hacimsel bir kimlik tanımlamasıdır” (Asiliskender, 2004: 74). Diğer bir deyişle bireysel kimliğin sosyal ortamda farklılaşması, aynı ortamdaki kişilerin benzer kimliklere bürünmesi, aidiyet duygusu ile birlikte şekillenen bir olgudur. “İnsanlık, çok uzun ve hayati değerdeki bilgelik hazineleri olan ürünlerini akılda tutmak adına değişik stratejiler geliştirmiştir” (Dönmez ve Kılınçer, 2011: 102).

Bu strateji destan, atasözü, bilmece gibi sözlü kültür ürünlerinin yanında müzik icrası içinde kullanılmıştır. “Özel bir teknik” kullanılarak “gösterdikleri performans” da seri düzmeler gerçekleştirildiği” destan icrası için yapılan bir tespit iken müzik performansı içinde geçerli sayılabilir (Lord,

2000: 17). Çünkü destan icrasında yer alan tekrarlar, hece ölçüleri ve motifler icra edilen müziğin yapısında da yer almaktadır. Diğer bir deyişle destanı metinden bağlama taşıyan unsur performansı ortaya koyanın müzikal icra yeteneği ve özelliğidir.

“Müziğin ne tür duygular ifade ettiği, insanın bu duyguları nasıl algıladığı, müzikteki duyguların insan duygulanımını nasıl harekete geçirdiği gibi konular temel odak noktaları kabul edilse de, günümüze değin yapılmış disiplinler arası araştırmalarda ciddi bir alan genişlemesi olduğu görülür” (Erdal, 2009: 188). Diğer bir deyişle müzik dinleme ihtiyacı, müzik türü, müziği tercih sebebi ve cinsiyet, müziğin bilişsel gelişime yararı, müzik ve melankoli, müziğin ruhsal etkisi gibi ilişkiler günümüz müzik tercihi ve tüketilen müzik kültürü ile genç kuşak arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Özellikle sözden çok müziğin öne çıkması bestelenmiş ve yeniden yorumlanmış müzik parçalarının müzik türleri arasındaki geçişine imkân sağlamıştır. Yeniden yorumlanan müzik parçaları yaş ve cinsiyet farklılıklarını da ortadan kaldırmış popüler kimliğin sunduğu imkânlar ile bir türkü pop müzik alt yapıları ile yeniden yorumlanarak genç neslin beğenisine sunulmuştur.

Bu durumun olumlu ve olumsuz özelliğine dikkat çekmek gerekmektedir. Genç neslin dinlediği türden müzik türü içerisine türkülerin uyarlanması ile ilgiyi çekmek olumlu bir özellik iken dinlenen türkünün kendi formundan farklı, müzikal özelliğinden uzak bir biçimde kaynak kişi ve derleyen kim olduğuna dikkat çekilmeden müzik endüstrisinin bir parçası haline gelmesi ise olumsuz özellik taşımaktadır. Müziği iyi ya da kötü olarak nitelendiren Platon “geleneğe ithaf edilmiş” müziği iyi, “zamane müziğe” ise kötü olarak nitelendirmiştir (Fubini, 2014: 66).

Müziğin psikoloji üzerine etkileri olduğu gibi eğitsel rolünün de olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bir konserde dinleyici olarak gelen kişi dinlediği parçanın coşkulu ya da hüznünlü olmasına göre farklı ruh haline girer ve icra edilen parçanın büyümesine kapılarak aslında kendi coşkusu, acısını, hüznünü, korkusunu yaşadığı söylenebilir. Bu durum Aristo'nun Poetikasında yer alan sahnedeki ve izleyici ya da dinleyicinin sözsüz iletişimi ile katılımcının gerçekleştirilen icra ile empati içerisinde olabilmesi şeklinde yani “katharsis, temizlenme, tutkuların arınma” kavramı ile karşılık bulur (Aristoteles, 1987: 102). Günümüz müziğinin icrasında, dinleyen ya da

izleyenlerin psikolojik açıdan yaşadıkları ruh haline göre rahatlama yaşadıkları ya da öfkeye, hüzne kapıldıkları müzik türleri olabilir. Bu duygulardan uzaklaşmak için başvurulan müzik bir tür arınma olarak değerlendirilebilir.

“İnsanlar müziği kişilerarası ilişkileri geliştirme, kendi ruh hallerini düzenlemenin bir yolu, bireysel bir kimlik duygusunun oluşturulmasında ve geliştirilmesinde kullanırlar” (Hargreaves vd., 2002: 5). Müziğin dinlendiği mekân da insanın psikolojisine ve sosyal davranışlarına etki etmektedir. Birey kendine özgü kimliği dinlediği müzik ile oluştururken sahip olduğu kimlikte dinlediği müziğe etki yapmaktadır. Bireysel kimliğini yansıtan müzik çeşitliliğinin artması ya da müzik tercihinin 354değişmesi sosyal kimlik olgusu bağlamında değerlendirilmesi gereken bir durumdur. Bazı durumlarda hiç de tercih edilmeyen bir müzik türünü dinlemeye iten nedenler arasında ortama uygun hareket etme ve sosyal kimliğe bürünme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Müziğin Psiko-Mitolojik Temelleri

Psiko-mitolojik kavramı bağlamında dünya mitolojisinde ki müzik, tanrı ve tanrıçalarını değil müziğin tarihsel süreçte bulunduğu coğrafyaya göre şekil aldığı ortaya konulacaktır. Sosyal yaşam biçimi ve insan psikolojisine etkilerine değinilerek mitoloji ile psikolojinin ilişkisi ortaya konulmaya çalışılacaktır. “İnsan müzikle yalnızca iletişim kurmakla kalmamış, müziği psikolojik sorunlarını gidermek için de bir yardımcı araç olarak kullanmıştır” (Cengiz, 2011: 375).

Kimlik; coğrafi, ekonomik, sosyolojik, psikolojik, kültürel açılardan farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Bireysel kimlik haricinde bireylerin giydikleri farklı kimlikleri de mevcuttur. Bu durum sosyal ve çevresel faktörlerden kaynaklanabilir. Bunun yanında inanç ve varlık algısı kimlik oluşumunda önemli rol oynar. Örneğin; bir kabile üyesi için tabiat olaylarının olağanüstü olduğuna dair algılanışı mistik güçlerin ve ruhların hâkimiyetinde bir kozmosun olduğu yönündeki inancı meydana getirmektedir. Bilim çağından önce insanın tabiat ruhlarına karşı olan inancı tanrı kavramını da beraberinde getirmiştir. Bu düşüncenin oluşması korku ve kaygı gibi duyguların ardında yatan güven ve saygı hislerinin bir yansımasıdır. Bilim ve mitler ile ilgili olarak Bilgin Saydam “bilimsel gelişmeler ve 'aydınlanma' mitolojinin dışında oluşumlar değildir: Mitolojinin içindedir” yargısına

varmış ve geçmişteki mitolojik anlatıların yerine “-id (alt-ben), ego (ben), süperego (üst-ben), self (kendilik) ... gibi, büyük patlama (bigbang), evrim (evolüsyon), soğuk füzyon, paralel evren, karadeli (blackhole) gibi, en az öncülleri kadar öyküsel ve mitolojik” olan modern anlatılar aldığını ifade etmiştir (http://psikomitoloji.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/psikoloji17112016.pdf /E:T: 03.04.2018).

“Mitler, insan türünün binyılları kapsayan gelişimini kültürel düzlemde aktarırken, insan bireyinin ana rahminden mezara (ve ötesine) sürdürdüğü yaşam yolculuğunun serüvenine de değinmiş olur” diyerek mitlerin insan hayatı boyunca varlık öncesi ve sonrasına kadar doğanın ve yaratılışın algılanışı ve yorumlanması ile donatılan bir olgu olduğuna ışık tutmaktadır. “Bu yolculuk, bilincin, kendisini saran ayrışma-öncesi 'bilinçsiz' ayrışma (varoluş) kavgasıdır (http://psikomitoloji.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/psikoloji17112016.pdf /E:T: 03.04.2018).

İnsanların farkında olmasalar da tarihte en fazla aradığı ve ilgilendiği şey mitlerdir (Roszak, 1995: 170). B.Saydam’ın aktardığı bu ifade demitik zamanın ve kahramanların artık olmadığı bir zamanda yeni mitolojik unsurların ortaya konulduğuna dikkat çekilmektedir. Yeni imajlar, moda, yaşam şekli farklı algılayışlara neden olmuş ve bilinçsizce olsa da idol diyebileceğimiz şahıslar etrafında bir mit yaratılmıştır. Bir sanatçının etrafındaki sevenleri sanatçının maddi ve manevi doyum kaynağı olurken taraftarları da sevdikleri sanatçının günlük ve genel yaşantısını yakından takip etme isteği duymaktadırlar. Aynı giyim tarzı ya da aynı yaşam şekline sahip olma isteği ile en azından onun gibi giyinmek ya da sanal ortamlarda ve canlı performanslarda destekçisi olma arzusu içerisine girmektedirler.

“Müziyenler ve yorumcular artık iki sınıfa ayrılırlar: Bir tarafta kendilerini sadece uzaktan görebildiğimiz konserlerde yıldızlaştırılmış insan şeklinden çıkarılmış, oluşturulmuş, baştan yaratılmış, virtüözlük saflığı içinde tanrılaştırılmış, dijital tekniklerle abartılmış tekrarcılığın yıldızları; diğer tarafta müziğin memurları”(Attali,2014: 132-133). Bir müziyenin özel hayatını, giyimini, yemek alışkanlığını, hobilerini vs. takip etme arzusunda olan taraftarların bir gruba ait olabilme isteği ile kendi yalnızlığından kurtulma çabası sonucunda meydana gelen olgu modern zamanın ürettiği mit olarak da adlandırılabilir. Müzik ve inanç boyutunda önemli bir veri olarak düşünülebilecek bu tür takıntılı davranışların psiko-sosyal açıdan bazı

boşlukları doldurmak için bir kaçış olduğu görülmektedir.

“Müziğin şu veya bu şekilde varlığı, bir başkasının varlığı, ikinci hayat sigortasıdır” tarzındaki ifadesi müziğin birleştirici, bütünleştirici özelliği gibi olumlu bir bakış açısından ziyade günümüz müzik algısının yaptırıcı ve zorunlu olarak yalnızlıktan kurtulabilme çabasının bir sonucu olduğu görüşünü ortaya koymaktadır (Attali,2014: 36). Türk kültürü bağlamında bakıldığında geleneksel müzikli toplantılar arasında yer alan yaren, barana, sıla gecesi, fefene gibi sohbet ortamlarındaki müziğin işlevi ile günümüz gençliğin içerisinde bulunduğu müzik dünyası arasında müziğin değişen işlevleri açısından büyük bir fark olduğu ifade edilmelidir.

“Sözlü toplumlardaki kelimelerin büyük bir güç simgelediği” özellikle arkaik toplumlara nazaran sözün önemli olmadığı melodinin baskın geldiği bir müzik kültürü içerisinde teknik bir sorun gibi gözüken "uyumsuz sesler"in kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir (Ong, 2012: 47; Say, 1997: 468).

Bu bağlamda müzik tercihleri, iletişim ve etkileşme, aidiyet duygusu hissetme, psiko-sosyal olarak farkındalık ve kabul görme gibi unsurlar bir bireyin kolektif olarak hareket etmesine dolayısıyla grup içerisindeki durumuna etkisi vardır. Bireyler kendilerini yapmış oldukları müzik tercihlerine göre belli bir gruba ait hissederler ve bu sayede olumlu iletişim ve etkileşim yaşarlar. Bağlı olduğu grubun tercih ettiği müzik türü ile karşı gruptan kendini soyutlama, üstün görme gibi duygular ile kendilerini karşılaştırma yoluna gittikleri ve kendilerini ait oldukları müzik grubunda mutlu olmak istedikleri görülmektedir.

“Gehlen'e göre modern · bilincin iki özelliği pek tipiktir: bir yanda giderek artan bir entellektüalizasyon, öte yandan ise giderek büyüyen bir primitivizasyon” (Zijderveld, 1985: 134-135). Modern yaşam bireylere içsel ve dışsal bir takım davranış kalıplarını yüklemektedir. Dünyaya bakışın birçok endüstrinin gelişmesi ile değiştiği dönemler insanların önce yabancılaştığı en kısa zamanda ise alıştığı bir süreç olagelmıştır. Bu sürecin oluşumu ve bu zaman zarfında insan hayatındaki hızlı değişimlere uyum sağlanmasını isteyen dış faktörler diğer bir deyişle dünya ekonomisini elinde bulunduran güç ve piyasa liderleri önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla entelektüel olma ve düşünmenin görünenden ibaret olduğu fikri aşılınarak

aslında ilkel bir yaşam tarzıyla modern bir insan olmanın verdiği sahte mutluluk yaşanmaktadır.

Modern çağın hastalığı olan üretmeden tüketme olgusu ilkel dönemdeki insanların geçim kaynaklarından olan avcılığın modern halini gözler önüne sermektedir. “Arnold Gehlen'in felsefi antropolojisinin temel görüşüne göre geleneksel toplumdan endüstri toplumuna geçerken insan bilincinde kalitatif (niteleyici) bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bireyin psikolojik yapısının oluşumu üzerindeki etkisi söz konusu iken bu değişikliği; insanın avcılıktan, göçebelikten çiftçiliğe ve yerleşik yaşama geçişini ifade eden neolitik ihtilalle kıyaslamak uygun olur” (Zijderveld, 1985: 134). Nitel bir değişimin yaşandığı fikri altında yatan etkenler insan düşünce ve yaşantısı ile duygularının da değişimi ve farklı bilinç yapısının oluşumudur.

Yerleşik hayata geçene kadarki süreçte tabiatın sunduklarını toplayarak ve avlanarak hayatını idame ettiren insanoğlunun günümüzde modern giyimleri ile hızlı tüketimin bir parçası olmasının arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu durumdan hareketle müziğin ilkçağlardan günümüze geldiği noktaya bakıldığında birçok gelişmeler yaşanmış, elektronik kayıt cihazlarından, donanımlı stüdyolara hatta cep telefonlarına yüklenen basit programlar sayesinde bile istenilen her yerde müzikal alt yapı ile kayıt yapmaya kadar birçok gelişme yaşanmış ve yaşanmaya devam edecektir. “Elektronik müzik, denemenin son ürünlerinin çıktığı bir alandır. Bu müzik soyut beşer duygulan ile uzaktan yakından bir ilgi içerisinde değildir. Fabrikalarda dokunmuş, elektronik endüstrisinin en son olarak ürettiği aygıtlarla desteklenmiş bulunan elektronik müzik, ileri derecede soyut formüllerle bezenmiş bir üründür” (Zijderveld, 1985: 133).

“Kitapların görsel ve tipografik (forma uygun biçimde) çağından önce arkaik kültürün özgün tarzı olmuş olan sözlü, dokunmaya dayalı, müzikal iletişim tarzının, kitle iletişim araçları yoluyla tüm gezegen çapında yeniden doğuşu” ifadesi ile doğa ile iç içe özgürlükçü ruh içerisinde yaşayan 70li yılların gruplarından olan Hippilerden örnek vererek ilkel toplum yapısının modern çağdaki silueti olduğuna dikkat çekilmiştir (Baudrillard, 2013: 215). Bu bağlamda müziği bir iletişim tarzı olarak kullanan grupların söylemek istedikleri ve iletmek istedikleri mesajlar müzikal yoldan aktarması müziğin bir nevi sığınak olarak kullanıldığının göstergesidir. Söylenmez olanı söylenir hale getirebilen hayal perdesinde oynatılan gölge oyununda mizahi, hicvi

söylemler ile toplumsal mesajların verilmesi gibi müzik de sözün melodi ile birleşim ile bir araç olarak kullanılabilir. Müzik sadece eğlence amaçlı değil belli kitlelerin kendi yaşam alanları içerisinde aynı bakış açısını, aynı dünya görüşünü ortaya koyan ortak bir dil olarak görev yapar hale gelmiştir. Özellikle çabuk üretilen ve tüketilen müzik türü olan pop müzik ve etrafında oluşan müzik türleri için olan bu durum için bir türkünün farklı alt yapı ile yorumlanması yıllardır icra edilen türkünün farklı müzik tarzı içinde yerini almasına neden olmuştur. Örneğin; bir rock gurubunun ya da pop müzik sanatçısının bir türküyü kendine has müzik alt yapısı ile yorumlayışı geleneğin yeniden üretilmesi olarak düşünülse de aslında yeniden tüketilmektedir. Bir türküyü, 80lerin en çok dinlenen parçalarını ya da sanat müziği içerisinde zamanın ün yapmış sanatçıların seslendirdiği şarkıları farklı bir şekilde ve üslupta yeniden ortaya koymak farklı giysi giydirilen ve gerektiğinde çıkarılacak maddi bir kültür olarak açıklanabilir. Elbette bu olağan bir durumdur ancak istek ve talep bu yönde midir? Müzik endüstrisini canlı tutmak için dayatılan bir müzik kültürü ve çeşitliliğinden söz edilebilir mi? Yoksa müzik bir şeyler söylemenin şekil almış başka bir tezahürü mü? Geçmişten günümüze hayatın her alanında farklı işlevlere sahip müziğin toplumu etkilediği ve toplumdan etkilendiği görülmektedir. Sesin müzik aleti ile olan tanışıklığından teknolojik müzik sistemleri ile kayıt altına alınmasına kadarki süreçte tüketen kitle toplumu meydana gelmiştir.

En çok rağbet gören müzik parçalarının dinlenmesine teşvik edilerek tüketim sağlanmaktadır. “Üretilen nesne artık emeğin sonucu değil, özgür bir eylem haline gelmiş emeğin kendisidir; sahip olma mutluluğunun yerine, olma mutluluğudur” (Attali, 2014: 177). Hazır müzik malzemelerinin farklı kompozisyonlar ile yeniden düzenlenmesi had safhaya gelmiş ve müzik piyasasını yönlendirmektedir. Bir gruba, kulübe, derneğe üye olmak gibi aynı tarz müzik severlerin dâhil olduğu internet ağları ile sahip olunan değil ait olma psikolojisinin vermiş olduğu güven ortaya çıkmıştır. Bu psikoloji sadece aidiyet duygusu ile meydana gelen geçici mutlulukları oluşturmuştur.

Sonuç

Sonuç olarak tüketen ve tükenen toplum yapısı içerisinde gençliğin endüstrileştiği ve teknolojinin engellenemez dönüşümü ile tekrarların üretimi

devam etmektedir. Günümüz gençliği her an müzik ile iç içe olabilmesi zaman ve mekân dinlemeksizin müzik dinleme ve icrasının mümkün hale geldiği görülmektedir. Dinlemenin yerini üretime bıraktığı ve kalitenin hiçe sayıldığı bu sürecin müzik sanatı adına olumsuz bir takım sonuçları da beraberinde getirmektedir. Sosyal, kültürel, psikolojik, ekonomik, siyasal açıdan birçok işleve sahip olan müzik; gençlerin aileleri, çevresi ve de kendi iç hesaplaşması ile bağları üzerinde önemli etkilere sahiptir.

İlkel toplum yapısından günümüze mitolojik işlevini koruyan müzik bir kaos ortamında başvurulmuş istemsizce gerçekleştirilen davranışların sonucunda psikolojik rahatlık sağlayan bir araç olmuştur. Günümüz de belli müzik gruplarına bağlılık ve ait olma isteği popüler müzik gruplarının ya da müzisyenlerin fanatığı olma şeklinde zuhur ederek grupların ya da müzisyenlerin etrafında oluşan tebaalara dönüşmüştür. Beğenilen müzik ve müzisyenler etrafında mitler yaratılmıştır. Desteklenen müzik icracılarının özel hayatından, sosyal hayatına kadar birçok şey takip edilerek, birçok konuda onlar gibi davranılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla müziğin etki alanı tüketimin her aşamasına nüfuz etmiş ve etmeye de devam edecektir.

Kalıplaşmış icraların dışına çıkılarak farklı alt yapı ile üretilen müziği dinlemekten çok kendi icrasının başkaları tarafından dinlenmesini tercih eden, çok sayıda kitlelere sesini duyurarak müzik endüstrisinin dışlilerinden biri olmayı kendine görev edinmiş genç kitlelerin gün geçtikçe arttığı görülmektedir. Bu süreci, müzik üretmek adına tüketilen müzik kültürünün bir sonucu olarak değerlendirebiliriz.

Elbette ki teknoloji çağının dışında kalmanın, dış dünya ile kendimizi soyutlayarak yaşamamızın bir yararı olmayacağı gibi tüketim kültürünün dışında kalarak da bir ilerleme kaydedilemez. Hayatımızın her evresinde varlığından söz edebileceğimiz müzik olgusunu milli değerlerimizi meydana getiren gelenek, göreneklerimize uygun olarak yaşatmanın fayda sağlayacağı kanaatindeyiz. Bunun için müzik kültürümüzü yozlaştırmadan yeniliklere açık olarak maddi ve maddi olmayan kültür unsurlarını da göz önünde bulundurarak gençliğe sunulması gerekmektedir. Kültürleşirken yanlış kültürlenme sürecini yaşamamak için gelenekçi değil gelenekselci bakış açısı ile tüketim kültürü içerisinde ülke menfaati yararına üretilen müzik anlayışına sahip olunmalıdır.

KAYNAKLAR

- ADORNO, T., W. (2016), *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARİSTOTELES (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul. Remzi Kitabevi.
- ASİLİSKENDER, B. (2004). Kimlik, Mekân ve Yer Deneyimi. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 7(2), 73-94.
- AŞKIN, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 10 Sayı: 2. 213-220.
- ATAK, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi:Kuramsal Bir Değerlendirme Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar 3(1):163-213.
- ATTALI, J. (2014). Gürültüden Müziğe. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AYTAÇ, Ö. (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 12, Sayı: 1, Sayfa: 231-260.
- BAUDRILLARD (2013). Tüketim Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CENGİZ, R. (2011). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği)
- ÇEREZCİOĞLU, A. B., Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü. TSA / Yıl: 18 S: 2, Ağustos 2014, 11-26
- DEMİRTAŞ, H. A. (2003). Sosyal Kimlik Temel Kavram ve Kuramı, Varsayımlar, İletişim: Araştırmaları 1(1): 123-14.
- DÖNMEZ, B. M. KILINÇER, Z. (2011). Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt/Vol.1 Sayı/No.1 101-113.
- ERDAL, B. (2009). Müzik Tercihi ve Kişilik İlişkisi. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 35 (2), 188-196.
- FUBINI, E. (2014). Müzikte Estetik (Çev. Fırat Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- GÖHER, F. M. (2007). Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi. <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01>
- GÜNAY, E. (2006). Müzik Sosyolojisi-Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GÜVENÇ, B. (1994). İnsan ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HARGREAVES, D.J., MacDonald, R.A.R., and Miell, D.E. (2002). 'Whataremusicalidentities, and why are they important?', in R.A.R.
- MacDonald, D.J. Hargreavesand D.E. Miell (eds.), Musical Identities.Oxford: Oxford UniversityPress.
- İLYASOĞLU, E. (1996). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2012). Halk Kültürü-Kültürel Kimlik, Milli Strateji. Ankara: Berikan Yayınları.
- LORD, A.. (2000). The Singer Of Tales (2.Ed.).England: Harvard UniversityPress.
- MİMAROĞLU, İ. (1995). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- ONG. J. W. (2012). Sözlü ve Yazılı Kültür- Sözü'nün Teknolojileşmesi. İstanbul: Metis Yayınları.

- ORÇAN, M. (2008). Osmanlı'dan Günümüze Modern Türk Tüketim Kültürü. Ankara: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- ÖGEL, B. (2000). Türk Kültür Tarihine Giriş 9. Cilt. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- ÖZDEMİR, C. (2001). Kimlik ve Söylem. Orhangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 2.
- RIDLEY, A. (2007). Müzik Felsefesi. (Çev: Bilge Aydın). Ankara: Dost Kitabevi.
- SAY, A. (1997). Müzik Tarihi. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYDAM, B. (<http://psikomitoloji.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/psikoloji17112016.pdf> /E:T: 03.04.2018).
- SENNETT, R. (2008). Karakter Aşınması, İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- ŞİMŞEK, Ş. (2015). Kemalettin Tuğcu'nun Romanlarında Değerler Eğitimi. International Journal of Humanities and Education, 1:1, 79-104.
- TDK Türkçe Sözlük (1988). Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TURNER, S. B. (2000). Statü. İstanbul: Doruk Yayınları.
- ZIJDERVELT, A. C. (1985). Soyut Toplum. İstanbul: Pınar Yayınları.
- <http://psikomitoloji.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/11/psikoloji17112016.pdf> / E:T: 03.04.2018)

Tuna, S.T.(2018) Lord Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı"ndan Hareketle "Maaday Kara" Destanında Eski Türk Kültüründen İzler, *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 207 - 219.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 23.07.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

LORD RAGLAN'IN "GELENEKSEL KAHRAMAN KALIBI"NDAN HAREKETLE "MAADAY KARA" DESTANINDA ESKİ TÜRK KÜLTÜRÜNDE İZLER

Sibel TURHAN TUNA*

Öz

Kahramanlık anlatıları, bir milletin kültürünün miraslarındandır. Genetik şifrelerle örülmüş bu tarihî eserler, eski kuşakları özellikle milli değerler etrafında yeni nesillerle birleştirir. Tıpkı Türklerin olduğu gibi, özellikle tarihi kökleri derin milletlerin de kahramanlık anlatıları mevcuttur. Bu bağlamda, yapılan mukayeseli bazı çalışmalarda, kahramanların biyografisi konusunda şaşırtıcı benzerlikler keşfedilmiştir. Kahraman biyografisi ile ilgili en geniş yapısal yöntemlerden bir tanesi de Lord Raglan'a aittir. Raglan, "Geleneksel Kahraman Kalıbı" adlı çalışmasında, mukayese ettiği mitik, dinî ve epik metinlerin birer kurmaca olduğu, tarihi temellere dayanmadığını ancak, kahramanların genelde bir birleri ile benzeştiği sonucuna varır. Bu örtüşmeleri, yirmi iki madde etrafında belirtir. Bu çalışmada da, Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı", Türk Dünyası destanlarından biri olan Maaday Kara üzerinde uygulanmış ve kısmen de olsa örtüşen bölümler genel bir bakışla eski Türk kültürü bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda, Türkiye'de yapılan daha önceki bilimsel çalışmalardan da hareketle Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı'nın bir milletin gerek kültürel gerekse tarihsel geçmişi, mirası vb. düşünüldüğünde, ancak çok genel çevrede, birkaç madde etrafında –ki bu çalışmada da, yirmi iki maddenin ancak yedi maddesi ile destanın örtüştüğü gözlemlendi- Türk anlatılarına uygulanabileceği çıkarımını yapmak mümkündür.

Anahtar kelimeler: Destan, Lord Raglan, Kahraman Kalıbı, Maaday Kara

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, sibeltuna@mu.edu.tr

LORD RAGLAN'S "TRADITIONAL HEROIC PATTERNS" AND "MAADAY KARA"'S EPIC

Abstract

Heroic stories are the heritage of a nation's cultur. These historical works, woven with genetic codes, combine old generations with new generations, especially around national values. Just as the Turks are, especially the historical roots and the deep nations have heroic explanations. In this context, some comparative studies have revealed surprising similarities in the biography of the heroes. One of the largest structural methods of the hero biography belongs to Lord Raglan. Raglan, in his work "Traditional Heroic Pattern" say that mythical, religious, and epic texts are a fiction, not based on historical facts, the heroes usually come to the resemblance to some of them. These overlaps specify around twenty-two items. In this study, Raglan's "Traditional Heroic Pattern" was applied on Maaday Kara, one of the epics of the Turkish World, and partly overlapping sections were covered in a context of old Turkish culture. In conclusion, from earlier scientific studies in Turkey's traditional gesture of Lord Raglan's Hero Pattern, both culturally as well as the historical past of a nation, heritage and so on. it is possible to deduce that it can only be applied to Turkish narratives around a few items in the general environment - in this study, it was observed that only twenty-two pieces of material overlap with seven pieces of material-.

Keywords: Epic, Lord Raglan, Heroic Patterns, Maaday Kara

Giriş

Destan, gerek kahramanı ve olay örgüsü gerekse zamanı ve mekânı ile bir millete aittir. Millet tarihinin olağanüstülüklerle bezenmiş öyküsüdür. Destan, bir milleti oluşturan kültürün tarihi derinliğini, zenginliğini ispat eder. Örneğin milli destanlardan Oğuz Kağan'da Türklerin en eski dönemlerinde yolculuk yaparken, Kırgız Türklerine ait Manas'ta diğer dünya milletlerinin büyük hacimli destanlarıyla boy ölçüşebilen engin, yerli bir edebiyat deryasına tanık olunur.

Destanlarda, hemen her durumda ideal bir toplum yapısı gözler önüne serilir. İçeriğinde barındırdığı 'erdemli insan olabilmek' ölçütleri hem anlatıcı hem de dinleyici davranışlarına yön verir. Nitekim dün olduğu gibi bugün de bu anlayışa insanlığın ihtiyacı vardır. Böylece, aslında sözlü geleneğe ait destan anlatı türünün bireysel özgürlük, sorumluluk, dayanışma, doğruluk, dürüstlük, çalışkanlık, cesaret, sadakat, vefalı, iffetli olma vd. gibi hem birey olarak bizi hayata hazırlayan bireysel değerlere; hem de bayrak, vatan, millet sevgisi, kültür vd. gibi milli değerlere; barış, sevgi, saygı, hoşgörü gibi evrensel değerlere hizmet ettiği kolaylıkla ifade etmek mümkündür.

Dünya Halkbilimi araştırmalarına bakıldığında, tıpkı sözlü edebiyat ürünlerinden uluslararası ortak motiflerin tespit edilip bilim dünyasına sunulması gibi, Lord Raglan'ın denemesinde de ortak geleneksel kahraman kalıbının tespit edildiği ve çeşitli milli destanlara uygulandığı bilinmektedir. Ö. Çobanoğlu, yazılı ve sözlü kültür ürünü kahramanların ortak biyografik profiline tespiti bağlamında Lord Raglan'ın geleneksel kahraman kalıbının çeşitli kahramanlar arası yapısal kalıplaşmaya dayalı benzerliklerin tespitinde veya milli kültüre ait özel çalışmalara imkân vermesi açısından kullanışlı bir araştırma aracı olduğunu ifade eder (Çobanoğlu 2002: 192).

Lord Raglan, bir bölümü mitik, bir bölümü dini ve bir bölümü de epik kahraman anlatılarından 18 kahraman anlatısını, tespit ettiği 22 madde etrafında karşılaştırır. Raglan, bu kalıbı belirlerken bu anlatıların tamamının ya tek bir kaynaktan çıkmış olabileceğini ya da aslında birinin gerçek diğerinin ise onun uyarlaması veya eş metinleri olabileceğini ortaya koymak istemiş, hatta buradaki sayının artabileceğini de vurgulamıştır. Raglan tespitlerinde, anlatıların temelde birbirleri ile birleştikleri ve buradan hareketle kahramanların etrafında anlatılanların tamamının kurmaca

oldukları, kahramanların tarihsel bir temele dayanmadıkları sonucunu ortaya koymuştur (Ekici, 2007: 81).

Buna göre, Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı" şu şekildedir:

1. Kahramanın annesi soylu bir bakiredir. 2. Babası bir kraldır. 3. Baba çoğunlukla kahramanın annesinin yakın bir akrabasıdır. 4. Kahramanın anne rahmine düşüşü uygunsuz bir ilişki sonucudur. 5. Kahraman aynı zamanda bir Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilir. 6. Kahraman, uygunsuz bir ilişkinin ürünü olduğu için, çoğunlukla doğumu sırasında babası ve annesinin babası tarafından öldürülmek istenir. 7. Kahraman gizlice bir yere gönderilir. 8. Kahraman, doğduğu yerden uzak bir yerde kendini bulan bir aile tarafından evlat edinilir, büyütülür. 9. Kahramanın çocukluğu hakkında hiçbir şey anlatılmaz. 10. Kahraman, yetişkin olduğunda gelecekte kral olacağı yere doğru yola çıkar. 11. Kahraman, kötü bir kral, dev veya yırtıcı bir hayvana karşı zafer kazanır. 12. Kahraman, çoğunlukla yerine geçtiği kralın kızıyla evlenir. 13. Kahraman, kral olur. 14. Kahraman, bir süre olaysız ülkeyi yönetir. 15. Yeni yasalar ortaya koyar. 16. Çıkardığı yasalar, uygulamalar nedeniyle halkın gözünden düşer. 17. Tahttan indirilir, krallık yaptığı şehirden uzaklaştırılır. 18. Kahraman, esrarengiz bir şekilde ölümle yüz yüze gelir. 19. Çoğunlukla bir tepenin üzerinde ölür. 20. Eğer çocukları varsa hiçbiri onun yerine tahta geçemez. 21. Kahramanın vücudu gömülemez. (Çünkü bulunamaz.) 22. Kahramanın gömülü olduğu kabul edilen bir veya daha fazla kutsal mezarı vardır (Ekici 2007: 81).

Raglan'ın Kahraman Kalıbı, Türk anlatılarına da uygulanmış olup bazıları şu şekilde verilebilir:

Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbını Özkul Çobanoğlu (1996), Oğuz Kağan ile Er Töştük destanlarına uygular. [Devamında, Raglan'ın makalesini Metin Ekici (1998), Türkçe'ye çevirir.] Sonrasında, M. Öcal Oğuz geleneksel kahraman kalıbını Dede Korkut'taki Boğaç (1998) ile Basat (1999) anlatmalarına uygular. İsmet Çetin ise (1998), kahraman kalıbını Oğuz Kağan, Manas, Edige Batır, Koblandı Batır, Er Sayın, Çora Batır, Alıp Manaş, Köroğlu gibi on dört Türk destan kahramanının doğumları ve aileleri üzerine uygular. Nerin Köse Kurmanbek Destanı'na (1999a), Kococaş Destanı'na (1999b) ve yirmi civarında Türk halk hikâyelerine (2000) uygular. Mahfuz Zariç ise, önce Kirdeci Ali Kesikbaş Destanı'na (2007), diğer bir çalışmasında ise Ağrıdaki Efsanesi romanına (2012) uygular. Mehmet

Yılmaz da, Battal-nâme, Sasonlu Tavit ve Digenis Akritas destanlarını (2011) Geleneksel Kahraman Kalıbına göre değerlendirirken Mehmet Emin Bars (2014), aynı kalıbı Şor Türklerine ait Kartıga Pergen destanına uygular¹. Diğer taraftan, genel anlamda, ortak bir Türk destan kalıbı oluşturabilme ortak hedefiyle yola çıkılan bu araştırmalara bir yenisi de Erhan Aktaş (2014) tarafından Güney Sibirya Türk destancılık geleneği içinde yer alan Hakas Türk destanı Han Orba üzerine yapılan uygulamada görmek mümkündür.

Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği* adlı eserinde, Maaday Kara Destanını, "Yeni Türk Destanları" başlığı altında, "Arkaik Destanlar" arasında gösterir. Çobanoğlu'na göre Maaday Kara destanı, Altay Türkleri arasından derlenen en uzun epik destandır. Kahramanı Kögütey Mergen'in şahsında insanlığın hayatta kalabilme mücadelesini ve yeryüzündeki yaşamı sürdürme azmini anlatan destan Şamanizm'in tesiri altındadır. Başta kozmolojinin oluşumu, yeryüzü, gökyüzü ve yer altının ilişkisinin verildiği bölümler olmak üzere pek çok mitolojik unsur içeren destanda, destan kahramanı, ailesini ve ülke halkını kötü güçlerden kurtarma mücadelesi içindedir (Çobanoğlu 2007: 154; Naskali 1998: 7).

Maaday-Kara'da destan kahramanı Kögüdey-Mergen tam manasıyla Türk destan kahramanının bütün özelliklerini taşımaktadır, ancak Maaday-Kara'da ele alınan dünya, iki farklı din etrafında toplanan ve farklı doğrultuda teşekkül etmiştir. Bu dünya, mitolojik dünya telakkisi bağlamında canlı bir varlık ve destanın kahramanlarından biri olarak görülebilir. Maaday-Kara Destanı'nda zaman belirsiz, coğrafya Altay, doğa tüm yönleriyle yaşayan bir varlık, boy/kavim katı bir biçimde bahadırına bağlı ve ihanetten uzak, kişiler daha olağanüstü ve aynı zamanda insanî tarafları da olan, düşmanlar toplu olmaktan ziyade müstakil birer varlık ve kahramanlar gibi "görklü" olarak tasvir edilmiştir (Polat 2017: 387).

Bu çalışma için, Türk toplulukları içinde coğrafya olarak en uzaklardan biri olan Altay Türkleri ve yine onlara ait -Çobanoğlu'nun da ifadesi ile- en uzun epik ve arkaik destan olan Maaday Kara uygun görülmüş olup destan Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı açısından ele alınmıştır.

¹ Bibliyografya ve daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Emin Bars 2014. "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Kartıga Pergen Destanı" International Journal of Language Education and Teaching Volume 2 / 2014. ss: 113-114

Nitel çalışmada, doküman tarama yöntemi ve mukayese tekniği izlenmiştir.

Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbından Haraketle Maaday Kara Destanı'nda Eski Türk Kültürü İzleri

Bu bölümde Raglan'ın uluslararası kalıbı, Maaday Kara destanına uygulanarak kısmen de olsa örtüşen bölümler genel bir bakışla eski Türk kültürü bağlamında ele alınacaktır:

İkinci madde: “Kahramanın babası bir kraldır”: Geleneksel Kahraman Kalıbının ikinci maddesi, Maaday Kara Destanı ile örtüşür. Nitekim Kögüdey Mergen'in babası Maaday Kara, halkı uğruna her şeyi göze alan ideal bir yöneticidir. Diğer taraftan, eski Türk kültüründen izler taşıyan Oğuz Kağan'dan Manas'a neredeyse tüm arkaik destanlarda, hatta Dede Korkut Oğuznameleri, Türk Halk Hikayeleri gibi diğer bazı anlatılarda bu maddenin (hakan, han, hükümdar...) ortak olduğunun altı çizilebilir.

Beşinci madde: “Kahraman aynı zamanda bir Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilir.” Destanda doğrudan buna benzer bir ifadeye yer verilmez, ancak Maaday Kara, bilindiği üzere yakın tarihte sözlü kültürden derlenmesine rağmen aynı zamanda arkaik birçok unsur içeren mitik motiflerle örülü bir Türk anlatısıdır. Hal böyle olunca, eski Türk inanç sisteminde “kut” kavramı ve Hakanlar/ülke yöneticileri (Batı kültüründeki krallar) anlamında konuya yaklaşılması kanımızca daha doğru olacaktır. Dünya milletlerinin mitolojilerine bakıldığı zaman ortak bir nokta olarak tanrısal simgecilik de denilen, kutsal olan bir nesne ya da kişide kutsalın tezahürü inancı ya da kutsal bir varlık ile bunları özdeşleştirme durumunu gözlemek mümkündür².

Eski Türklerde hakanlar, kimi zaman tanrının temsilcisi, kimi zaman da oğlu yerindedir. Öyleki hakanlar bazen tanrıya benzetilir, onların tanrıdan geldiğine ve onun gibi tek olduğuna inanılır (Roux 2001: 61; Ülken 2006: 46). Eski Türklerde, hakana tanrı kutu ya da idi kut adı verilir. Kut, saadet, değer, baht, uğur anlamına gelir (Arat 1987: 493). “Kağan'a kut veren o kutu geri alan da Gök Tanrı'dır. (Bayat 2007: 216).” Hakandaki kutsallık özelliğinin tanrısal bir hak olarak kendisine verildiğine inanılır. Eski Türklerde kut'a ulaşabilmek için bütün hakan sülalelerinin soyları bir tanrıya veya toteme dek çıkarılır (Ziya Gökalp 2005: 52). Gök Tanrı adı, Gök'e

² Bu konuda, Mircea Eliade'nin *Şamanizm* ve S. G. James Frazer'in *Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma Altın Dal* adlı eserlerine müracaat edilebilir.

mensup ilahî Türk anlamına gelmektedir (Kafesoğlu 1993: 59). Orhun yazıtlarında gök, tanrı yerinde kullanılır. Gök Türk adı da göğün kutsallığını yansıtır (Divitçioğlu 1987: 57-59; Roux 1994: 90-92). Eski Türklerde hükümdarın en önemli özelliği tanrı soylu olmasıdır ve onun insani özellikleri hakan olmak için yeterli değildir. Animistik düşüncenin hâkim olduğu Mitolojik dönemde yönetici sınıf ya tanrılardır, ya yarı tanrı yarı insanlardır, ya da tanrı ile sıkı bağları olan insanlardır. Sümer, Antik Yunan, Eski Mısır, İran, Hint ve Eski Türklerde görüldüğü üzere yönetenler ya tanrıdırlar, ya da tanrı soyludur. En eski çağlardan yakın bir zamana kadar yöneticiler yönetme erkini üstün güç veya güçlerden aldıklarına inanırlar (Önal 2009: 62-63). Diğer taraftan Gökalp'e göre, kut insandan başka 'at'ta da bulunur. Tibet öküzü Eski Türklerde, kutlu olup Türk ilinin totemi kabul edilir, hatta Altay'dan ayrılan Türkler, kurban ayinlerinde atı onun yerine koydukları için kutluluk ata da geçmiş olurdu (Ziya Gökalp 2005: 51). Maaday Kara destanında da Kögüdey Mergen'in don değiştiren kahraman atı bu duruma örnek teşil eder (Naskali 1998: 11-21).

Sekizinci Madde: "Kahraman doğduğu yerden uzak bir yerde kendini bulan bir aile tarafından evlat edinilir ve büyütülür." Destanda, Maaday Kara ve eşi, kendilerini kötü günlerin bekleme sebebiyle, oğullarını doğaya teslim kararı alırlar. Baba, oğlunu bir beşikte yanında azığı ile kara dağa götürür. "Bu kara dağ baban, bu dört gövdeli kayın ağacı anan olsun yavrum; başına saç ördüren bereketli Altay'ın sana yardım etsin, baldırına et veren gür kayın seni kurtarsın" deyip oğlunu terk eder. Kara dağ çocuğu korur (Naskali 1998: 14). Maaday Kara'nın boz kısrığı, Kara Kula tarafından esir götürülmeye gittikleri yerden kurtulup Maaday Kara'nın Altay'ına saklanır, şekil değiştirerek mavi bir ineğe dönüşür. Altay Dağının sahibi/iyesi olan yaşlı kadın ortaya çıkar. Yaşlı kadın ve inek buluşur, inek yavrular. Bir gün yaşlı kadın bir çocuk sesi duyar, Kara dağın tepesinde Maaday Kara'nın bıraktığı çocuğu bulur, evine götürür, onu besler, çocuk iki yaşındadır. Bu yaşta kahramanlık anlamında olağanüstülükler göstermeye başlar. Yaşlı kadın, çocuğa Kögüdey Mergen adını vererek ailesinin esir olduğunu anlatır. Çocuğa sonrasında bahadır giysileri ile yanına pamuk yeleli gök boz atı verir, nasihatlerde bulunur. Kögüdey Mergen yaşlı kadına veda eder ve yola çıkar (Çobanoğlu 2007: 156).

Geleneksel Kahraman kalıbında, kahraman doğduğu yerden uzakta kendini bulan bir aile tarafından büyütülürken, Maaday Kara'da ise kahraman, ailesinden uzakta ama doğduğu yurdunda yahut topraklarda kendisini bulan Altay dağının sahibi yaşlı kadınca büyütülür. Aileden uzakta, iyi insan (ya da insanlarca) büyütülme örtüşür. Bununla birlikte, “insan” ya da “aile” kavramı bu destan için tartışmaya açıktır. Çünkü henüz iki yaşındaki Kögüdey Mergen’ni bulan kişi, mitik zihin yapısının korunduğu bu Altay sahası destanda, Altay dağının ‘ıssı’sı, koruyucu dişi iye’den başkası değildir. Bayat’a göre, Türk mitolojisinde, sahip anlamına gelen ruhlara, iye, izi, ıssı, eye, yiye vb. denilirken genel anlamda hepsine kut da denilir (Bayat 2007: 208). Hunlarda tespit edilen Gök-Tanrı, güneş, ay, yer-su, atalar ve ölümler kültü, Türk kavimlerinde çeşitli kültürlerin etkisi altında kalmalarına rağmen son devirlere kadar devam ettirilen kültürlerdir. Öyleki bu kültürler, çağdaş Altay ve Yakutlarda gözlenmektedir (İnan 1954: 1). Nitekim bir Altay destanı olan Maaday Kara’da da Altay dağının sahibi olan kadın/ıye/ıssı konusu, yer-su kültürleri bağlamında ele alınabilir.

Kutlu Ötüken, Altay gibi dağların ana (Ötüken anamız, toprak ana...), ata, kayın baba oluşları oldukça eski dönemlerin düşünce ve inanışlarından taşınan izlerdir (Ögel 1995: 439).

İnan’ın bir kam’ın dualarından aktardığı bilgiye göre, “kayın ağacı koruyucu ve merhametli ana tanrı Umay ile beraber Ülgen tarafından yere indirilir (İnan 1954: 64).” Nitekim destanda, Maaday Kara da henüz bebek oğlunu beşikte dört gövdeli bir kayın ağacına bırakır. Ana olarak adlandırılan kutsal ağaç çocuğu koruyucu ruh bulana kadar emanet alır. Destan mitik dönemdeki güçlü Animistik düşüncenin etkisi altındadır. Bu düşüncede her şey canlıdır. İnan’ın bildirdiğine göre, Gök –Türklerin “ıduk yer - sub” (mukaddes yer-su) ile ifade ettikleri konu, hem koruyucu ruhlar hem de vatan idi. Şamanistlere göre bütün dünya ruhlarla doludur. Dağlar, göller, ırmaklar, (yer-su) hep canlıdır. Takdis ettikleri Alaş, Tannau, Hangay, Altay dağları, Abakan, Kem (Yenisey), Sütgöl, ırmak ve suları Şamanistler için yalnız coğrafi isimler değil, konuşan, duyan, evlenen, çocuk sahibi varlıklardı. Örneğin ruh bizzat dağdır, dağ bizzat ruhtur: “Altay, saçları ağarmış istirahat sağlayan Altay!...” (İnan 1954: 50-51). Divânu Lügâti’t Türk’te de “ıdhuk” kelimesi “kutlu ve mübarek olan nesne” şeklinde yer alır (Atalay 1992: 65).

"Gök –Tanrı inancına göre, tüm varlıklar gözle görülemeyen ışık, enerji, güç, bilgi ile yaratılmıştır. İyeler, koruyucu ruhlar, ruhsal ışınlar diye de bilinir (Say 2017: 88). Şamanistlerin panteonunda Ülgen'in "ak kızları"ndan başka da birkaç iyi dişi ruhlar vardır. Altaylarda Umay, Ana Maygıl, Ak Ene, Yakutlarda Ayısıt bunların başlıcalarıdır. Altaylılara göre Umay, çocukları ve hayvan yavrularını koruyan dişi ruhtur (İnan 1954: 34). Destanda geçen dişi ruh da kanımızca hem bilge hem de sahiplenici koruyucu ruhtur.

Dokuzuncu Madde: "Kahramanın çocukluğu hakkında bir şey anlatılmaz." Raglan'ın bu tespiti, Türk destanlarında "kahramanın çocukluğu" bölümüne genel olarak uymaktır. Nitekim kahramanlık konulu bu anlatılarda, kahramanın –genelde- olağanüstü doğumunun ardından hızla kahramanın yiğitliği – macerası bölümlerine geçilir. Maaday Kara destanında da, çocuk doğumundan hemen sonra Kara Dağın tepesine beşik içinde bırakılır. Yaşlı kadın çocuğu bulduğundaysa henüz iki yaşındadır. Çocuk, kendisinden küçük kuşları vurması için ok ve yay yapmasını ister. Ardından dağın tepesindeki yetmiş tavşanı da bir ok atışı ile vurur ve pişirmesi için yaşlı kadına teslim eder. Devamında bir dizi kahramanlık daha gösteren, henüz bebeklikten yeni çıkan çocuğa yaşlı kadın, Kögüdey Mergen adını verir. Çocuk, ona ailesinin durumunu bildirir, bunun üzerine yaşlı kadın çocuğa bahadır kıyafetleri ve pamuk yeleli gök – boz atı verir. Çocuk ailesini ve halkını esaretten kurtarmak için yaşlı kadınla vedalaşarak yola çıkar. Görüldüğü gibi destanda bebeklik devresi ve çocukluk "hızla" geçirilir, hatta çocuklukta henüz kahramanlık gösterilir, sonrasında bir ad, bahadır giysisi ve bir at verilir. Tüm bu anlatılanlar, destanî hikâyeler olan Dede Korkut Oğuznâmeleri'nde (Ergin 1989) kahramanların doğumları, ilk kahramanlık gösterileri ve devamında ad alışları ile de benzemektedir.

On Birinci Madde: "Kahraman, kötü bir kral, dev veya yırtıcı hayvana karşı zafer kazanır" Destanın birçok bölümünde, Kögüdey Mergen önüne çıkan engelleri aşarken sık sık kötü yaratıklarla mücadele eder, bazen zekâsı bazen de gücü ile onları yenmeyi başarır. Bu madde ile de destan benzerlik taşımaktadır. İslâm öncesi bilinen ilk Türk destanlarından olan Oğuz Kağan ve İslâm sonrası diğer destanlarda, örneğin tüm Oğuznâmeler'de, Manas'ta, Er- Töştük'te, Altın – Arığ'da, Ural Batır'da, Alpamiş'ta, Köroğlu'nda vd. kahramanlar, adına ve bahadırılığına yakışır bir şekilde kötülere karşı mücadeleye girer, bu sırada en önemli yardımcısı,

bazen akıl hocası ‘at’ıdır. Maaday Kara destanında da, tüm zorlu mücadeleler zafer ile taçlanır. Tüm bu bilgilere ilaveten, çalışmanın boyutları açısından düşünüldüğünde tüm epik anlatılarda mücadele ve zafer bölümünü burada örneklendirmek güç ancak, Maaday Kara destanında zaferin “dış ruh”ların yok edilerek elde edilişi bölümü destanın en dikkat çekici yerlerinden birisidir. Özellikle buradaki dış ruh tasarımı, başka bir ifadeyle, asıl ruhun, bedenden farklı bir yerde, objede, nesnede, varlıkta, tasavvur edilmesi durumu, diğer Türk anlatılarında da mevcuttur. Alıp Manaş, Ak Kübek, Er-Samir, Han- Püdey, Altay – Buğuşay, Kökin Erkey, Âşık Garip, Nevruz Bey, Yaralı Mahmut... vd. bu konuya örnek gösterilebilir (Duymaz, 2008: 2-20). Nitekim Maaday Kara destanında da, kötü güçlerden biri olan Kara-Kula ve atının ruhu, üç maralın karnındaki altın bir kutunun içinde birbirine eş iki bıldırcın yavrusunda saklıdır.

On Üçüncü Madde: “Kahraman kral olur.” Kögüdey Mergen anne ve babasının ölümünden sonra yurdunda kağan olur. Diğer taraftan, kötülükler dünyasının kahramanları ile bitmeyen hesaplaşma devam eder, kahraman yer altına sefer yapar ve iyi insanları kötülerin elinden kurtarır, yeryüzünü kinle yöneten şeytan kağanı da yok eder. Benzer durumu Manas destanında ve diğer epik destanlarda gözlemek mümkündür. Bu anlatılarda da kahraman çoğu kez, babası hayatını kaybedince onun yerine geçer yahut yönetimi devir alır.

On Dördüncü Madde: “Kahraman, bir süre olaysız ülkeyi yönetir.” “Bir süre sükûnet içinde hüküm sürer”. Kögüdey Mergen, seferde iken halkı huzur içindedir. Hatta halkın nüfusu ve hayvan sürüleri çoğalır. Raglan’da geçen “bir süre” ifadesi destanın sonraki bölümleri için ipucu taşımaktadır. Nitekim, destan bu bölümden sonra yine devam etmektedir. Kögüdey Mergen, evlenmek isteyecek, evlilik için de bir süre düşmanla/ Erlik Bey ile mücadele edecek, sonunda Altın Küskü ile evlenecektir. Esir düşmüş iyi insanları da yer altından/düşmandan kurtarıp huzuru ve refahı sağladıktan sonra eşi ile gökyüzünde yıldız olarak ebedi yaşayacaklardır. “Gökteki Yedi Kağan adı ile bilinen yedi yıldız, birbirine eş yedi Kögüdey Mergen’dir. Kutup Yıldızı ise, Altın Küskü’dür (Çobanoğlu 2007: 160; Naskali 1999)

Raglan’ın kalıbının 14. maddesinden sonraki maddelerin -bir başka ifadeyle, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 ve 22. Maddelerin- Maaday Kara destanı ile örtüşmediği gözlenmiştir.

Sonuç ve Öneri

Kanımızca bu çalışmanın sonucunda, Türkiye’de yapılan daha önceki bilimsel çalışmalardan da hareketle Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı’nın bir milletin gerek kültürel gerekse tarihsel geçmişi, mirası vb. düşünüldüğünde, ancak çok genel çevrede, birkaç madde etrafında –ki bu çalışmada da, yirmi iki maddenin ancak yedi maddesi ile destanın örtüştüğünü gözlendi- Türk anlatılarına uygulanabileceği çıkarımını yapmak mümkündür. Hal böyle olunca, daha önceki (Çobanoğlu, Ekici, Oğuz, Köse gibi) araştırmacıların da vurguladığı üzere, yüzyıllarca geniş coğrafyalarda hüküm sürmüş Türkler ve kahramanlık konulu anlatılarından ortak bir Türk kahraman kalıbının çıkarılması elzem görülmektedir. Elbette bu zahmetli eylem bir ekip gücü gerektirecektir. 1997’de TDK’nın da katkıları ile başlatılan Türk Dünyası Ortak Destan Projesi kapsamında günümüze kadar epeyce Türk destanı gün ışığına çıkarılmış, yayınlanmış bulunmaktadır. Her bir araştırmacı bu doğrultuda yine bir proje kapsamında birleşebilir ve yaklaşık 1996 yılından itibaren ülkede üzerinde uygulamalar yapılan Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı yanında, sürdürülebilir yerli ve milli unsurlarla donanmış “Türk Epik Anlatılarında Ortak Kahraman Biyografisi” hazırlanabilir. Bu yerli kalıp, başta Dede Korkut olmak üzere, diğer halk hikâyeleri ve anlatılarda uygulanarak üniversitenin Halkbilimi kürsülerinde, hatta Eğitim Fakültelerinin ilgili alanlarında “Değerler Eğitimi” kapsamında karşılaştırmalı çalışmalar için yeni “sorular” ortaya çıkarabilir.

KAYNAKLAR

- AKTAŞ, E. (2014). "Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı ve Alp Han Orba". Siberian Studies (SAD) C.2.; S. 4 (2014): 13-30.
- ARAT, R. R., (1987). "İduk-kut Unvanı Hakkında" Makaleler. C. 1. (hzl. Osman Fikri Sertkaya), TKAE Yay.
- ATALAY, B. (1992). Dîvânu Lügâti't Türk Tercümesi - II. Ankara: TDK Yay.
- BARS, M. E. (2014). "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Kartıga Pergen Destanı" International Journal of Language Education and Teaching Volume 2 / 2014. ss: 113-114
- BAYAT, F. (2007). Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi. (2. Baskı) Ötüken Yay: Ankara
- ÇETİN, İ. (1998). "Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu." Milli Folklor. 39, ss: 46-52.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (1996). "Lord Raglan'ın Batı Halk Kahramanı Kalıbı Açısından Oğuz Kağan ve Er Töştük Destan Kahramanlarına Bakış." Umay Günay Armağanı, Ankara. ss: 202-209.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2002). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Akçağ Yayınları: Ankara
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2007). Türk Dünyası Epik Destan Geleneği. Akçağ Yayınları: Ankara
- EKİCİ, M. (2007). Halkbilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri. Genişletilmiş 2. Baskı. Geleneksel Yay: Ankara.
- ERGİN, M. (1989) Dede Korkut Kitabı –I Giriş – Metin – Faksimile, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- DİVİTÇİOĞLU, S. (1987). Kök Türkler (Kut, Küç ve Ülüğ) Ada Yay: İstanbul.
- DUYMAZ, Ali 2008. "Türk Folklorunda Dış Ruh Tasarımı". Bilig, S: 45. ss: 1-22.
- İNAN, Abdülkadir 1954. Tarihte ve Bugün Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar. TTK: Ankara.
- KAFESOĞLU, İbrahim 1993. Türk Millî Kültürü, Boğaziçi Yay: İstanbul.
- KÖSE, N. (1999a). "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve KOCOCAŞ". Milli Folklor. 43. ss: 19-23.
- KÖSE, N. (1999b). "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ile Kurmanbek" Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Dr. Himmet Biray Özel Sayısı, Ankara. ss:253-261.
- KÖSE, N. (2000). "Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Türk Halk Hikâyeleri". Milli Folklor. 45. ss: 22-39.
- RAGLAN, L. (1998). "Geleneksel Kahraman" (Çeviren: Metin Ekici). Milli Folklor. 37. ss:126-138.
- ROUX, J. P. (1994). Türklerin ve Moğolların Eski Dini (çev. Prof. Dr. Aykut Kazancıgil) 2.bs., İşaret Yay: İstanbul.
- ROUX, J. P. (2001). Orta Asya Tarih ve Uygarlık (çev. Lale Arslan) Kabancı Yay: İstanbul.

*Lord Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı"ndan Hareketle "Maaday Kara"
Destanında Eski Türk Kültüründen İzler*

- OĞUZ, M. Ö. (1998). "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Boğaç Han". Milli Folklor. 40. ss: 2-6.
- OĞUZ, M. Ö. (1999). "Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Basat". Milli Folklor. 41. ss: 2-8.
- ÖĞEL, B. (1995). Türk Mitolojisi -II (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar). TTK Yay: Ankara. ss: 423-464
- ÖNAL, M. N. (2009). "Kutsalın Türk Kültüründeki İzleri: Tanrısal Simgencilik". Millî Folklor, Yıl 21, Sayı 84. ss: 57-72.
- POLAT, İ. (2017). "Maaday –Kara Destanı ve Battal Gazi Destanı Üzerine Mukayeseli Bir Okuma " Atatürk Üni., Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, TAED -59, ERZURUM 2017, 367-388.
- SAY, N. (2017). "Dokuma İyelikler ve Dört Örnek: Konya Ereğli Çayhan Kasabası Çayan Boyu Örneği" Millî Folklor, 2017, Yıl 29, Sayı 114. Ss: 88-99
- NASKALİ, E. G. (1998). Altay Destanı Maaday Kara, YKY: İstanbul.
- ÜLKEN, H. Z., (2006). Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine. Ülken Yay: İstanbul.
- YILMAZ, M. (2011). "Battal-nâme, Sasonlu Tavit ve Digenis Akritas Destanlarındaki Kahramanların Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbına Göre Değerlendirilmesi." Folklor/Edebiyat, 67, 89-104.
- ZARİÇ, M. (2007). "Kirdeci Ali Kesikbaş Destanı'nın Metin Merkezli Temel Halkbilimi Kuramları Açısından İncelenmesi." Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22, 199-216.
- ZARİÇ, M. (2012). "Axel Olrik'in Epik Yasaları ve Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrıdağı Efsanesi Romani." Turkish Studies, 7/4, 3337-3349.
- ZİYA GÖKALP 2005. Türk Töresi. (3. Baskı) Toker yay: İstanbul.

Marco, R.D.G.(2018). Müzikal Sinema: Dans ve Koreografinin Belgesel Arşivi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 220-228.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved:22.07.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

MÜZİKAL SİNEMA: DANS VE KOREOGRAFİNİN BELGESEL ARŞİVİ

Rubén Díaz de Greñu Marco*

Öz

Müzikal sinema, sadece ön görünümde bir noktadan bakılan, çalıştığımız ve anladığımız dans performansının olduğu, çoklu perspektiften ve sinema dansın kendini ifade niyetinden yoksun bir koreografinin kayıt belgesine dönüşür.

Müzikal sinemada kullanılan klasik film tekniği, koreografiyi olduğu haliyle, sahnede tasvir edildiği gibi eksiltme (ellipse) olmadan, yürütme ve kayıt süresine karşılık gelecek şekilde lineer olarak alır.

Bu tekniğin kullanılmasıyla birlikte, atropolojik ve araştırma amaçlı danışma için her tür dansı ve koreografiyi korumaya yarayan belgesel arşive dönüşür.

Belgesel arşiv yararlı ve gerekli bilgiyi tamamlar, aksi takdirde fani dünyası gereği kendini kaybederdi. Ayrıca görsel-işitsel üretim üzerinden kendi teknolojik konuları, örneğin: duraklatmak ve geri sarmak suretiyle bilimsel ve objektif çalışmayı mümkün kılar.

Anahtar kelimeler: müzik, sinema, dans, koreografi, belgesel

THE MUSICAL CINEMA: DOCUMENTARY ARCHIVE OF DANCE AND CHOREOGRAPHY

Abstract

The musical cinema becomes a recording document of a choreography from a single frontal point of view, where we study and understand a dance performance, devoid of multiperspective and expressive intention of the dance on camera itself.

The classical film technique used in the musical cinema collects the choreography as it is represented in the scene without ellipsis and in a linear way, corresponding the execution time and the recording time.

* Profesor de la Universidad de Zaragoza del Grado en Bellas Artes y Jefe de proyectos en La productora audiovisual Raw Producciones SL color@rubendgm.es

The result at the time of applying this technique thus becomes a documentary archive that serves for the conservation of all kinds of dances and choreographies for later consultation with anthropological and research purposes.

The documentary file completes a useful and necessary information so that another person does it because of its ephemeral character would be lost, besides it allows its study in a scientific and objective way, by the own questions of the technology of the reproduction media audiovisual legends as: the alteration of playback by pausing, and rewinding.

Keywords: music, cinema, dance, choreography, documentary

EL CINE MUSICAL: ARCHIVO DOCUMENTAL DE LA DANZA Y LA COREOGRAFÍA

Resumen

El cine musical se convierte en documento de registro de una coreografía desde un solo punto de vista frontal, donde estudiamos y comprendemos una ejecución dancística, desprovista de multiperspectiva e intención expresiva propias del cinedanza.

La técnica fílmica clásica utilizada en el cine musical recoge la coreografía tal y como se representa en la escena sin elipsis y de una manera lineal, correspondiéndose el tiempo de ejecución y el tiempo de grabación.

El resultado a la hora de aplicar esta técnica se convierte así, en un archivo documental que sirve de conservación de todo tipo de danzas y coreografías para su posterior consulta con fines antropológicos y de investigación.

El archivo documental completa una información útil y necesaria que de otra manera por su carácter efímero se perdería, además posibilita su estudio de una manera científica y objetiva, por las cuestiones propias del de la tecnología del medio de reproducción audiovisual tales como: la alteración de la reproducción mediante la pausa, y el rebobinado.

Palabras clave: música, cine, danza, coreografía, documental

Así pues, lo que aquí se identifica, más que una estética en sí, es una relación con el mundo, eso que más tarde se denominará una mirada. Y el nombre que recibe deriva de un viejo término latino: documento designa un escrito empleado como prueba o información, remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. (Breschand, 2002: 8)

El Documental

El Documental surge como un género dentro el cine para hablar sobre la realidad y las relaciones que se establecen entre el hombre y su propio entorno, y además conforma un mensaje codificado que pretende transmitir un saber o un descubrimiento, siempre presuponiendo que haya un emisor que quiera transmitir ese saber y un receptor que quiera aprender y conocer lo que se transmite.

Este mensaje se puede codificar bajo distintos parámetros narrativos atendiendo a la naturaleza del mensaje que se pretende y el campo de investigación al que pertenece. Así mismo existen cuatro modalidades de fórmula documental: expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva.

La expositiva, se dirige directamente al espectador con un texto que puede proponer una argumentación acerca de un hecho histórico. Las imágenes en este caso sirven como ilustración o pretexto de lo que se está contando. En este caso el montaje sirve para establecer y mantener una continuidad retórica más que una continuidad espacial o temporal. En esta fórmula el montaje pueden adoptar muchas técnicas del cine clásico en continuidad pero con fines diferentes. En los cortes se pueden producir yuxtaposiciones de imágenes de distinta índole y procedencia, desde imágenes de archivo hasta imágenes rodadas con cámaras especiales, siempre que apunten a las necesidades del discurso concreto del mensaje. La llamada voz narrativa o voz en off puede aportar comentarios de ejemplos concretos que apoyen a la imagen representando al realizador. En el mismo caso el espectador esperará que la narración solucione un problema: investigando en una ley física o las consecuencias del cambio climático, mostrando un hecho histórico o la biografía de un personaje célebre, entre otros.

La de observación, siendo esta de las cuatro modalidades la menos intrusiva. El realizador y el operador de cámara se convierten en meros espectadores atentos a los hechos o sucesos que acontecen y se desarrollan ante la cámara. De su particular discreción depende el éxito del rodaje y posterior elaboración del documento. Este tipo de película se caracteriza más por la casualidad de lo que se captura que por la causalidad de lo que se pretende. Por lo general suelen ser tomas largas, donde el montaje se va a encargar de seleccionar los momentos más relevantes o necesarios para conformar la estructura narrativa y de esta manera los ordenará sucesivamente en una narración lineal. Cada corte siempre mantendrá la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de un argumentario o hecho expositivo, convirtiendo al cine de observación en el máximo exponente de “el tiempo presente”. En esta modalidad el espectador ocupa un puesto de observador ideal, privilegiado, desprovisto de cualquier irrupción que realizador o el operador de cámara hubieran podido generar y hubieran puesto el límite a lo que podemos ver o disfrutar.

La interactiva al contrario que la de observación, irrumpe directamente en la acción recabando todo tipo de información. El realizador como autor de la película utiliza todo tipo de recursos formales generando una sensación de parcialidad, quedando patente en su encuentro físico con los distintos personajes del documento y formulando preguntas y generando situaciones que reconducirán el discurso en su propio beneficio y al servicio de la idea que quiere desarrollar. En este caso la labor del montaje es mantener una continuidad lógica y ordenada entre los distintos puntos de vista individuales de los personajes y el realizador. La entrevista es la herramienta más poderosa en esta modalidad enfrentando a los actores con el realizador, manteniendo éste una posición jerárquica de poder. Así como en otras modalidades el actor se puede dirigir al espectador, en este caso como espectadores somos conscientes que el actor se dirige al realizador, siendo este el conductor del contenido. El actor está situado en un espacio a merced del realizador, en un marco encuadrado. No podemos olvidar que este encuentro sitúa a una persona delante de la cámara y a otra detrás de ella, generando al espectador la sensación de presencia física del propio realizador, atándolo a la escena aunque no esté, y así obligando al espectador a tomar una posición intermedia entre la comprensión y la dominación.

La de representación reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto, y de esta manera compromete un discurso narrativo nada ingenuo y más desconfiado en cuanto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades ni siquiera se plantean.

El documental reflexivo sitúa al espectador en una posición de conocimiento amplificado de su propia relación con el texto y de la problemática del texto con aquello que nos muestra. En esta modalidad el conocimiento se pone en duda en la propia pantalla, y el montaje se encarga de incrementar esta sensación. Las expectativas del espectador en el documental reflexivo son completamente distintas a otras formulaciones, y podrá esperar lo inesperado. En este caso se va a tratar de modos y de maneras de contar, que puedan generar distintas visiones sobre el mismo hecho, quebrantando normas, alterando convenciones y captando la atención del espectador.

La esclavitud de la coreografía: Gene Kelly y Stanley Donen

En 1927 Alan Crosland realizó la película *The Jazz Singer* que es la primera en la que se incorpora el sonido sincronizado con la imagen. No solo es la primera película sonora, sino que abre el surgimiento de un nuevo género: el musical.

Entre 1929 y 1933, los musicales utilizaron como tema principal el mundo del espectáculo dando lugar a un subgénero que se llama el “musical backstage”, que encontró su máximo exponente en la década de los 50 con la famosa película, *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelly. El “musical backstage” presenta algunas características peculiares.

En un primer caso estos musicales nos muestran el funcionamiento mismo del espectáculo, o sea, musicales que muestran cómo se hace un musical, el caso más concreto es el de *Cantando bajo la lluvia*.

La narrativa interna de la película da sentido a los números musicales y el argumento suele ser básico, una joven que va a la ciudad a convertirse en una estrella y que pese a su triunfo siempre mantiene sus raíces humildes. La narrativa se ajusta a los patrones hollywoodenses de la época, mientras que las partes musicales pretenden emocionar y generar una sensación de espectáculo en vivo. De hecho el musical utiliza la parte narrativa para ir yuxtaponiendo los números musicales.

Cantando bajo la lluvia marca el apogeo del musical, género soberano del cine estadounidense, nacido con el sonoro, que se define por la importancia del ritmo, la música y las canciones. Alain Masson aísla los siguientes componentes: “ El gusto por el teatro, la inclinación sentimental, la geografía legendaria, los trajes brillantes y sedosos, la fiesta” El género conoció un primer auge con los ballets caleidoscópicos de Busby Berkeley (1895-1976), verdadero mago del espacio.” (Beylie y Pinturault, 2006: 199).

Cantando bajo la lluvia contiene 12 números musicales. Uno de los más representativos y eje principal de la película es “Good Morning”. Don está alicaído porque ve peligrar su carrera ahora que el sonido ha llegado al cine y se da cuenta de su falta de profesionalidad en el ámbito de la dicción más propio del teatro clásico que del cine mudo. Su compañero Cosmo le recuerda aquellos días que cantaban y bailaban en teatros de mala muerte, y es entonces cuando se le ocurre la idea de convertir la producción que estaban llevando a cabo que era *El caballero duelista* en una película musical para salvar su carrera. La coreografía de los tres bailarines que recorren la casa trepidantemente atravesando las distintas estancias en un número de gran virtuosismo que aglutina un montón de registros dancísticos: claqué, el ballet junto a la barra de un minibar, o la parte en la que diciendo las palabras “buenos días” en varios idiomas realizan distintos números y representando a distintos países como una danza en Hawaii, un canción en Francia o unos toros en España.

En cuanto a tipos de montaje, la historia del cine, y los teóricos sobre el particular, los han clasificado de varias maneras, según el efecto conseguido o según la intención buscada. Así, se habla de montaje lineal (sucesión cronológica de escenas), paralelo (dos o más escenas no-cronológicas que se muestran simultáneamente) o invertido (casos de flash-back y del flash-forward).”(Romaguera i Ramió, 1999: 38)

Si bien, la edición del montaje en la parte narrativa de la película, utiliza los recursos de la época en cuanto a valores de plano y punto de vista de la cámara junto con los principios de continuidad (raccord) y elipsis para generar el relato narrativo, en el caso de los números musicales no lo hace. Es sorprendente que la coreografía es registrada íntegramente, no existe ni elipsis, ni cambio de punto de vista de cámara, ya que ésta siempre se mantiene paralela al suelo. Solo en algunos casos la cámara al terminar el

número sube para mostrarnos un plano cenital o picado del final de la coreografía donde los bailarines permanecen congelados como si de un bodegón clásico se tratara, igual que el final de un número de cabaret esperando el aplauso del público.

La cámara puede avanzar y retroceder en cuanto a las necesidades de captura de la coreografía pero no da la impresión de que éstos movimientos respondan a una intención narrativa de reencuadre para hacer hincapié en un paso o una acción de los personajes. La coreografía se muestra al espectador tal y como es, en tiempo real. La correspondencia entre el tiempo que consume la coreografía y el tiempo que consume el rodaje son el mismo. El montaje o la edición de la pieza tan solo responde a un narración lineal de la acción como si fuera una retransmisión en directo, practicando los cortes solo en el momento que la coreografía para, es decir, cuando el paso del bailarín termina antes de empezar el siguiente.

Por consiguiente, el problema del coreógrafo siempre ha estribado en usar esa área con un significado e interés determinados. La planificación del coreógrafo a la hora de diseñar sus patrones de movimiento, parte del hecho de que el espacio del escenario es siempre percibido como una unidad y, en consecuencia, compone para esa área concreta y para una audiencia estática. (Deren y Martínez, 2015: 53).

Los números dancísticos y en definitiva la coreografía del cine musical son registrados como documentos audiovisuales, como si de la modalidad de documental de observación se tratara. La cámara está desprovista de toda intención dramática y el montaje corresponde a la narrativa lineal de la acción. El realizador o director se limita a tomar la posición del espectador cediendo toda expresión dramática al montaje interno de la coreografía.

El resultado a la hora de aplicar esta técnica se convierte así, en un archivo documental que sirve de conservación de todo tipo de danzas y coreografías para su posterior consulta con fines antropológicos y de investigación.

El archivo documental completa una información útil y necesaria que de otra manera por su carácter efímero se perdería, además posibilita su estudio de una manera científica y objetiva, por las cuestiones propias del de

la tecnología del medio de reproducción audiovisual tales como: la alteración de la reproducción mediante la pausa, y el rebobinado

Así, esta dicotomía entre realizador y coreógrafo, sin que ninguno de ellos tome parte en el trabajo del otro, constituye un fenómeno único en la historia del cine. Sin embargo, Berkeley no se desinteresaba por la dirección. Era, más bien, el estudio quién, durante una larga época, no se decidió a encargarle la dirección entera de una película, prefiriendo asignar su precioso tiempo y su talento a las películas de los demás. (Tavernier y Coursodon, 2006: 333)

Solamente en este periodo la figura del coreógrafo primero y luego director llamado Busby Berkeley rompe con todas estas convenciones a la hora de registrar las coreografías. Su idea a la hora de grabar los números musicales desplazando la cámara entre las bailarinas, usando distintos valores y posiciones del plano (primer plano, plano cenital, picado, contrapicado) rompe completamente con la visión teatral a la hora de filmar la coreografía y enriquece así el lenguaje cinematográfico de la época. Siendo un caso atípico dentro del musical utiliza la elipsis en el montaje y fracciona así la coreografía utilizando juegos de luces y sombras con intencionalidad dramática. También usa plataformas móviles llenas de bailarinas y espejos negros en el suelo que generan curiosos efectos de reflexión lumínica. Sus coreografías que se convierten en caleidoscopios humanos cargadas de un fuerte erotismo ayudan a la gente de la época a olvidar por un momento la crisis económica que azotaba la sociedad en estos años.

Este realizador-coreógrafo es aislado y apartado de la profesión por la hegemonía del trío:

Stanley Donen, Gene Kelly y Fred Astaire. Consolidándose estos como los máximos exponentes del género y perpetuando así el registro íntegro de la coreografía como un documento audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

Breschand, J. (2002). El documental, la otra cara del cine, Le Documentaire: L'autre face du cinéma. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Beylie, C. y Pinturault, J. (2006) . Películas clave de la historia del cine. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l.

Joaquim R. i R. (1999). El Lenguaje Cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid: Ediciones de la Torre.

Deren, M. y Martínez, C. (2015). El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Tavernier, B. y Coursodon, J.-P., (2006). 50 Años De cine Norteamericano. Madrid: Ediciones Akai.

Nichols, B. (1997). Representing reality. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Ruiz L., Miriam (2015-2016) Una aproximación histórica al musical cinematográfico americano a través de algunos de sus referentes esenciales. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universidad Politècnica de Valencia.

Balaguer, M. (2018). Fırçanın Dansı, Bedenin Kaligrafisi: Çin ve Japon Geleneksel Kültüründe Kaligrafi ve Dans Arasındaki İlişkiye Bir Yaklaşım. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 229-238.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 07.07.2018

Kabul / Accepted: 24.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

FIRÇANIN DANSI, BEDENİN KALİGRAFİSİ: ÇİN VE JAPON GELENEKSEL KÜLTÜRÜNDE KALİGRAFİ VE DANS ARASINDAKİ İLİŞKİYE BİR YAKLAŞIM

Miriam BALAGUER*

Öz

Dans, eski zamanlardan beri Çin fırça sanatı için bir ilham ve metafor olmuştur ve Çin yazısının beden hareketleri, hareketin ritmi, akışı ve mekansal kompozisyonundaki çizgisi, aşırı ortantal koreografların en modern performans önerilerine ilham kaynağıdır. Her iki disiplinin de performans karakteri belirleyici bir faktördür. Japonya'nın mirasçısı olduğu, Çin kültürünün yazılı dil üzerine tavrı, Batı ve Doğu kültürü arasında büyük bir fark olduğunu göstermektedir. Batıda yazı temel olarak anlamların aktarılma aracı olarak düşünülürken, doğu kültür geleneğinde kendi içinde bir sanat olarak kabul edilir. Çincenin görsel değerinin kaynağı, insanın evrenle ilişkisinin derinlemesine anlaşılmasının, aynı estetik düşüncenin bütünlüğü içinde bütün sanatların içinden geçtiği, bütünsel kültür anlayışının özünde yatmaktadır. Bu öncüden, özelliklerinin ve onları birleştiren estetik prensiplerin araştırılması yoluyla bu çalışma, iki disiplinin de hayati çekirdeği olan form ve hareket arasında karşılıklı ilişki ile doğası gereği dansla kaligrafi sanatını bir arada tutan bu sıkı ilişkide derinleşmeye çalışır. Beden hareketlerinin ve sürenin fenomenolojisi, aşırı doğu kültüründe dans ve kaligrafi sanatları arasındaki karşılaştırmalı bu çalışmanın kavramsal alt yapısını oluşturur. Mekana yazan bedenler, zamanda dans eden fırçalar...

Anahtar kelimeler: Dans, kaligrafi, sanat, kültür, Çin, Japonya

* Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza. miriamdealzira@gmail.com

**DANCE OF THE BRUSH, BODY CALLIGRAPHY: AN APPROACH TO THE
RELATIONSHIP BETWEEN CALLIGRAPHY AND DANCE IN CHINESE AND
JAPANESE TRADITIONAL CULTURE**

Abstract

Dance has been an inspiration and metaphor for the Chinese brush art since ancient times, and the gesture, rhythm, fluidity of the movement and the stroke in the spatial composition of Chinese writing are inspiring of the most modern scenic proposals of extreme-oriental choreographers; being a determining factor the performatic character of both disciplines. The attitude of Chinese culture before the written sign, of which Japan is an heir, marks a profound difference between Western and Eastern culture. While in the West writing is considered fundamentally a means of transmitting meanings, in the eastern cultural tradition it is considered an art in itself. The origin of the visual value of Chinese writing lies in the very core of the holistic conception of its culture, in which the profound understanding of the relationship between man and the universe traverses all the arts in the unity of the same aesthetic thought. From this premise, through the exploration of its characteristics and the aesthetic principles that unite them, this study tries to delve into the close relationship that by its nature keeps dance with the art of calligraphy, being the reciprocal relationship between form and movement the vital core of both disciplines. The gestural imagination and the phenomenology of duration form the conceptual substrate of this comparative study between dance and calligraphy arts in the extreme-east culture. Bodies that write in space, brushes that dance in time.

Keywords: Dance, Calligraphy, Art, China, Japan, Culture.

**DANZA DEL PINCEL, CALIGRAFÍA DEL CUERPO : UNA APROXIMACIÓN A
LA RELACIÓN ENTRE CALIGRAFÍA Y DANZA EN LA CULTURA
TRADICIONAL CHINA Y JAPONESA**

Resumen

La danza ha sido inspiración y metáfora del arte del pincel chino desde antiguo y el gesto, el ritmo, la fluidez del movimiento y el trazo en la composición espacial de la escritura china son inspiradoras de las más modernas propuestas escénicas de coreógrafos extremo-orientales; siendo determinante el carácter performático de ambas disciplinas. La actitud de la cultura china ante el signo escrito, de la que Japón es heredera, marca una profunda diferencia entre la cultura occidental y la oriental. Mientras en occidente la escritura es considerada fundamentalmente un medio de transmisión de significados, en la tradición

cultural oriental es considerada un arte en sí misma. El origen del valor visual de la escritura china reside en el núcleo mismo de la concepción holística de su cultura, en la que el profundo entendimiento de la relación entre el hombre y el universo atraviesa todas las artes en la unidad de un mismo pensamiento estético. Desde esta premisa, a través de la exploración de sus características y de los principios estéticos que las unen, este estudio trata de ahondar en la estrecha relación que por su naturaleza guarda la danza con el arte de la caligrafía, siendo la relación recíproca entre forma y movimiento el núcleo vital de ambas disciplinas. La imaginación gestual y la fenomenología de la duración conforman el sustrato conceptual de este estudio comparativo entre las artes de la danza y la caligrafía en la cultura de extremo-oriente. Cuerpos que escriben en el espacio, pinceles que danzan en el tiempo.

Palabras clave: Danza, Caligrafía, Arte, Cultura, China, Japón.

El arte de la escritura es quizás el símbolo más reconocible de la cultura china y sin duda una de las joyas del patrimonio inmaterial de la humanidad. Con más de cinco mil años de historia, encarna la transmisión de los valores culturales del pueblo chino cuya actitud reverencial hacia la escritura se ha mantenido hasta nuestros días. En China, la escritura no solo se considera una expresión artística independiente sino el origen de las demás artes plásticas, y su esencia ideográfica, que aúna la transmisión de significados conceptuales a los estéticos y visuales, marcará el carácter de la pintura china y su estrecha unión con la poesía.

Con excepción de las culturas de tradición islámica, cuya caligrafía aúna valores espirituales y estéticos en una expresión artística de belleza incomparable; la actitud de la cultura china hacia el signo escrito, de la que Japón es heredera, marca una diferencia con otras tradiciones culturales. Aunque la cultura europea ha desarrollado la caligrafía como el arte de escribir con letra bella, la escritura alfabética de raíz fonética, ha sido fundamentalmente considerada en su función comunicativa y no como portadora de los valores visuales, ético-estéticos y culturales en la misma dimensión que caracterizan a la escritura china. Mientras que la caligrafía occidental produce formas que podríamos calificar de estáticas, la caligrafía china es en su esencia un arte del movimiento.

La caligrafía china es a menudo descrita como una danza del pincel o de la tinta. Desde antiguo la danza ha sido metáfora e inspiración directa del arte del pincel chino y el gesto, el ritmo, la fluidez del movimiento y la energía del trazo en la composición espacial de la escritura china son inspiradoras de las más modernas propuestas escénicas de coreógrafos extremo-orientales. El origen de los valores estéticos y espirituales que comparten la escritura y la danza chinas reside en el núcleo mismo de la concepción holística de su cultura, en la que el profundo entendimiento de la relación entre el hombre y el universo atraviesa todas las artes en la unidad de un mismo pensamiento estético. Desde esta premisa, a través de una breve exploración de sus características y de los principios estéticos que las unen, este estudio trata de ahondar en la estrecha relación que por su naturaleza guarda la danza con el arte de la caligrafía. No se pretende aquí realizar un análisis exhaustivo de estas dos disciplinas sino incidir en sus aspectos comunes, y ahondar en esta analogía para poner al descubierto el sustrato común enraizado en la

dimensión corporal y aportar una reflexión que contribuya a enriquecer la comprensión de ambas artes, considerando la relación recíproca entre forma y movimiento su núcleo vital.

Recientemente, en el ámbito artístico internacional hemos podido asistir, de la mano de creadores asiáticos contemporáneos, a gran variedad de espectáculos de danza y eventos audiovisuales que tienen como inspiración la caligrafía china. Destacamos especialmente tres de ellos: la producción audiovisual *Dancing Calligraphy* de Jeffrey Wang (2014) expuesta en el Museo del Palacio Nacional en Taipei, interpretada por la agrupación *Assembly Dance Theatre* de Taiwan, que incluía fotografías y videoarte de un alto nivel estético. El espectáculo *Beyond calligraphy* con coreografía a cargo de Liu Qi (2011) de la afamada agrupación china *Guandong Modern Dance Company*, un poema dancístico, descrito como un poema de movimientos, que se desarrolla a partir de la esencia estilística de diferentes estilos de escritura chinos y que pudo verse en diferentes países en 2017, y la exquisita trilogía *Cursive* del considerado como más importante coreógrafo de Asia, el internacionalmente laureado Lin Hwai-min, interpretada por los excelentes bailarines de su compañía, *Cloud Gate Dance Theatre*. Esta producción, que presenta una síntesis perfecta de la danza contemporánea occidental y los temas y estilos asiáticos, fue considerada por el crítico de danza alemán Jochen Schmidt como el mejor espectáculo de danza del momento a nivel mundial. En su artículo publicado en *Haus der Kulturen der Welt* a propósito de este espectáculo, Schmidt recoge las palabras de Lin Hwai-min: “estudiando las piezas maestras de la caligrafía china, descubrí que, más allá de todas las diferencias estilísticas había un elemento común: la concentrada energía con la que los calígrafos “danzaban” mientras estaban escribiendo.” (Schmidt:2006)

Por su carácter performático, ha sido habitual que el hecho caligráfico, en su vertiente tradicional o bien en una interpretación más contemporánea, se haya realizado ante la mirada de espectadores que asisten fascinados a la ejecución de las caligrafías por parte de experimentados maestros, a veces en grandes formatos de papel que requieren pinceles enormes y en los que el cuerpo del calígrafo interviene por completo. Son muchos los artistas que realizan esta forma de caligrafía como performance en la actualidad, especialmente mujeres. Por citar alguna de ellas: las japonesas Tomoko

Kawao y Shinrei. A este respecto cabe comentar que en Japón, desde los años 90 ganó popularidad entre las jóvenes estudiantes japonesas la *Performance calligraphy*, un tipo de caligrafía japonesa que combina la caligrafía tradicional con música pop japonesa y danza, y que se practica en torneos o competiciones entre escuelas llamados *Shodo Performance Koshien* reflejado en la película del director Ryûichi Inomata de 2010 *Shodo Girls*. Ya en la década de los 80, una cadena de televisión de Beijing emitió un programa llamado *Mowu* (danza de la tinta), mostrando en pantalla simultáneamente la caligrafía y el baile. Como comenta Tingyou Chen: “Primero apareció una obra de caligrafía, y en seguida una bailarina empezó a realizar evoluciones que seguían las formas y el significado de los caracteres. [...] Los movimientos coreográficos explicaban y realzaban la caligrafía, y viceversa. Ambos se realizaban mutuamente” (Chen, 2013:11)

Como antecedentes de estas referencias contemporáneas, la cultura china siempre ha contemplado una relación de hermandad entre las artes, y la caligrafía ocupa una posición clave entre ellas: estas la toman como referencia para la inspiración, como también sucede a la inversa. “Se considera que la caligrafía es pintura sin objeto de imitación, música sin sonido, baile sin bailarines y arquitectura sin materiales constructivos” (Chen,2013:9). La caligrafía representa, valiéndose de las características propias de los trazos escritos y su dinamismo, los diversos factores de la estética formal: equilibrio, proporción, movimiento y estática, cambio y contraste, armonía, ritmo, etc. El ritmo es un factor fundamental tanto en la expresión de la música y la danza como de la caligrafía. El ritmo caligráfico está representado en la variación de los trazos en su ejecución, su fuerza o ligereza, su fluidez o su estatismo, en combinación con los matices de la tinta. En este punto, sin detenernos a analizar los diferentes estilos de caligrafía china ni su evolución histórica, es necesario comentar que la ejecución de los caracteres¹ según el estilo empleado manifestará un ritmo distinto; así, teniendo en cuenta que el carácter tiene naturaleza doble, puesto que es a la vez forma y gesto _podríamos decir cuerpo y movimiento_, su ejecución puede ser más estática y construida, como en el estilo regular (Kaishu), o más dinámica y gestual como en la escritura cursiva (Caoshu o estilo hoja de

¹Los caracteres son los signos que componen la escritura china, correspondiendo cada uno de ellos a una palabra. Para profundizar en este tema y sobre la evolución de los estilos de la escritura china, véase: Billeter, 2010:11-117

hierba) (Billeter, 2010:137). La escritura cursiva es quizás la que mejor refleja el paralelismo con la danza, con sus giros y movimientos enlazados y la mayor libertad del pincel en su trazado. Ambas, caligrafía y danza pueden mostrar la belleza corporal y dinámica contando con las características del arte del espacio y el tiempo. La función del trazo, surgido de la relación entre el pincel y la tinta, es expresar el ritmo, siendo evidente que el calígrafo da cuerpo a los caracteres transfiriendo la actividad de su propio cuerpo. Este concepto de ritmo, que parte de la cosmología y se concreta en el movimiento que el calígrafo transmite al pincel a través de su cuerpo-espíritu, es central para entender el compromiso de lo corporal en la espontaneidad del gesto caligráfico y donde se encuentra la clave de su asociación con la danza. Como dice Chiang Yee: “La belleza de la caligrafía china es esencialmente la belleza del movimiento plástico, no de la forma estática. Una obra de caligrafía terminada no es un arreglo simétrico de formas convencionales sino algo parecido a los movimientos coordinados de una hábil danza” (Chiang, 1973:117)

Varios autores (Chiang, 1973:127; Chen, 2013:10) refuerzan esta asociación entre danza y escritura a través del relato tradicional del calígrafo Zhang Xu de la dinastía Tang (618-907) experto calígrafo en el estilo cursivo Caoshu, quien se inspiró para su creación tras haber visto a la dama Gong Sun realizar la “Danza de la espada de doble filo”. La bailarina, mejor interprete de este estilo de danza en su época, vestida de militar, hipnotizaba al público con sus habilidades en la esgrima y el arte de su danza. Los saltos audaces, las graciosas vueltas y las estocadas mortales que la bailarina realizaba en su coreografía eran, a los ojos de Zhang Xu, contornos inusualmente definidos de los caracteres chinos. Inspirado por la danza, el calígrafo incorporó cuanto veía a su particular estilo caligráfico. (Huo 2001)

La cultura china, por su antigüedad, la vasta extensión de su territorio y la multiplicidad de grupos étnicos que lo habitan, presenta una gran riqueza y variedad de danzas tradicionales. Desde las primeras dinastías² la danza fue una de las formas más importantes del arte chino, alcanzando su máximo esplendor durante la dinastía Tang (618-907). Ya en la dinastía Zhou (1050-256 a.C.) Confucio (551-479 a.C.) dijo: “Uno conoce los principios de una

2 Se han encontrado representaciones pictóricas de bailarines en cerámicas chinas del período Neolítico de 4.500 años de antigüedad.

persona al verla bailar” y podríamos decir que a una escala mayor uno puede conocer los principios de toda una sociedad a través de su danza; la danza como un “microcosmos” o “reflejo” de la cultura en la forma en que la antropología de la danza entiende sus funciones sociales y los vínculos entre éstas y el contexto cultural (Citro, 2011). Las primeras formas de danza surgieron de rituales religiosos, festivales de cortejo y como formas de entretenimiento patrocinadas por la corte. En la antigüedad, la danza se consideraba una especie de ejercicio físico que ayudaba a armonizar el cuerpo y la mente, incorporándose en rituales y ejercicios militares, teniendo así una larga asociación con el teatro y las artes marciales. La mayoría de las formas de la danza tradicional sobreviven hoy en la ópera china y muchos de los movimientos estilizados de las artes marciales son también elementos de la danza.

La danza china pone énfasis en los “gestos corporales” y las “connotaciones gestuales” y expresa una característica fundamental de la cultura tradicional china que como hemos visto en la caligrafía consiste en unir gesto y espíritu. Para poder transmitir el espíritu mediante un movimiento, tanto el bailarín como el calígrafo necesitan un riguroso entrenamiento, tanto en la parte física como en la espiritual.

Al hablar anteriormente de la noción de ritmo, vimos como el espíritu dirige el movimiento, y los movimientos comunican el espíritu, tratándose por ello de un ritmo viviente, lo que nos lleva a introducir la concepción central del pensamiento chino que impregna todas las artes: El *Qi* o “*aliento vital*”, energía o espíritu de la naturaleza que produce el movimiento vital. De este modo todas las artes deben captar y expresar el aliento vital que existe en el universo y es responsable de su ritmo. Esta suprema concordancia, de inspiración taoísta, entre el *Qi* existente en el Universo y la creación del artista ha de entenderse desde la premisa de que el hombre forma parte de esa misma naturaleza que él plasma en signos. Así, el artista dejará que el ritmo surja de su cuerpo respondiendo a esta concordancia con la Naturaleza (Ocampo, 1989: 34-38).

Según hemos visto, en la cultura china, caligrafía y danza _incluyendo en esta a las artes marciales_, nacen de una misma fuente y se rigen por las mismas premisas, al punto que las palabras y conceptos utilizados para describirlas coinciden con exactitud. Tanto el aprendizaje de la caligrafía

como de la danza no es tanto visual como cinestésico, en esa equivalencia entre el espacio del propio cuerpo y el espacio exterior, haciendo uso de la memoria motriz en la integración de los gestos. Como apunta Jean François Billeter: el secreto de la caligrafía reside en ese engendramiento de la forma a partir de los recursos más profundos del propio cuerpo. De este modo, tanto la forma caligráfica como los movimientos de la danza son expresivos en la medida en que proceden de un gesto que emana de las profundidades de nuestra subjetividad encarnada (Billeter, 2010:218).

La analogía entre estas artes nos instruye sobre el modo de experimentar la espacialidad en síntesis con la temporalidad, al estar los fenómenos de la duración contruidos con ritmos que hacen de la percepción interna del cuerpo una expresión visible a través de la proyección en el espacio.

Como la danza, la temporalidad de la escritura china está hecha de momentos completos que se suceden, pero en el surgimiento mismo de las formas reside la continuidad; la génesis y el proceso dan vida a la fluidez del movimiento en una sucesión ininterrumpida de figuras que emergen y desaparecen ante nuestros ojos. Cuerpos que escriben en el espacio y pinceles que danzan en el tiempo.

Bibliografía

- Billeter, Jean François. (2010) Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements, París: Éditions Allia.
- Cheng, Tingyou. (2013) Caligrafía China. Yang, Zhiping (trad.) Madrid: Editorial Popular.
- Chiang, Yee. (1973) Chinese Calligraphy: An introduction to its Aesthetic and Technique. Massachussets: Harvard University Press.
- Citro, Silvia y Aschieri, Patricia (coordinadoras). (2011) Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas, Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Huo, Jianying (2001) La espada en la cultura china. Recuperado de www.chinatoday.com.cn
- Ocampo, Estela. (1989) El infinito en una hoja de papel, Barcelona: Icaria Editorial.
- Schmidt, Jochen (2006) The calligraphy of the Body. Recuperado de <https://www.hkw.de> (Haus der Kulturen der Welt)

Pineda, J.B. (2018). Kendini Kırbaçlama Performansının Görsel-İşitsel Sunumunda Batı Aksiyon Filmlerindeki Şiddet Estetiğinin Keşfi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 239 – 245.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 07.07.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Araştırma Makalesi/Research Article

KENDİNİ KIRBAÇLAMA PERFORMANSININ GÖRSEL-İŞİTSEL SUNUMUNDA BATI AKSİYON FİLMLERİNDEKİ ŞİDDET ESTETİĞİNİN KEŞFİ

Juan Bernardo PİNEDA*

Öz

Özellikle bedensel hareket, imge ve ses gibi sanatsal kompozisyon öğelerinin mekan/ zaman aralıklarını kullanırken, sanatsal, kültürel ve dinler arasındaki etkileşim üzerine fikirlerle ilgili olarak, sesin, dansın, performansın ve görsel-ışitsel dilin kullanımı, bizim kamusal alanımızla ilgili olarak farklı kültürlerden ortaya çıkan her türlü dilsel engeli aşan sonuçlar almaya izin verir. Ancak, filmlerde dövüşün estetize edilmesinde koreografinin merkezileşen önemi, XX.yy sonu aksiyon sinemasındaki dansın kullanımını meşrulaştıracak.

Bu nedenle, dinlerarası bağlamda bedensel şiddet performansı ile birlikte bu sinematografik tekniklerin keşfi, Batı aksiyon sinemasında bedensel şiddetin estetiğini, Yakın Doğu sinemasında ise şiddetin kurumsallaşan kutsallığını dönüştürüp vurgular.

Anahtar kelimeler: *dinlerarası, şiddet, dans, sinema, çok kültürlü, performans*

EXTRAPOLATION OF THE BEAUTY OF THE VIOLENCE OF THE WESTERN ACTION FILM IN THE AUDIOVISUAL REALIZATION ON THE PERFORMATIVE ACTION OF THE SELF-FLAGELLATION WITHIN THE INTERCONFESSIONAL RELIGIOUS CONTEXT

Abstract

The use of sound, dance, performance and audiovisual language allows results that transcend any linguistic limit that emerges from different cultures related to our public space, mainly using the space / time intervals of body movement, image and sound as

*Universidad de Zaragoza. pineda@unizar.es

elements of artistic composition. However, the use of dance in the action cinema of the late s. XX, will be justified in the films, by the importance that the choreography acquires in the film to embellish the fights.

Hence the extrapolation of these cinematographic techniques with the violent action of the body in the interdenominational religious context, It will transform and highlight the beauty of the body's violence in the Western Action Cinema movement, in an institutionalized sacralisation of violence in Middle Eastern Cinema

Keywords: *interconfesional, violence, dance, cinema, multicultural, performance*

EXTRAPOLACIÓN DE LA BELLEZA DE LA VIOLENCIA DEL FILM DE ACCIÓN OCCIDENTAL EN LA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL SOBRE LA ACCIÓN PERFORMÁTICA DE LA AUTOFLAGELACIÓN DENTRO DEL CONTEXTO RELIGIOSO INTERCONFESIONAL

Resumen

Respecto a las ideas sobre fusión artística, cultural e interconfesionalidad, la utilización del sonido, la danza, la performance y el lenguaje audiovisual permite obtener resultados que trascienden cualquier limite lingüístico emergente de las distintas culturas que son afines a nuestro espacio público, principalmente al utilizar los intervalos espacio/temporales del movimiento del cuerpo, la imagen y el sonido como elementos de composición artística. Sin embargo, la utilización de la danza en el cine de acción de finales del s. XX, va a estar justificada en las películas, por la importancia y el protagonismo que la coreografía adquiere en el film al embellecer las peleas.

De ahí, que la extrapolación de estas técnicas cinematográficas junto a la acción performática violenta del cuerpo dentro del contexto religioso interconfesional, transformará y enfatizará la belleza de la violencia del cuerpo en movimiento del cine de acción occidental, en una sacralización institucionalizada de la violencia en el cine de Próximo Oriente.

Palabras clave: *interconfesional, violencia, danza, cine, multicultural, performance*

Kendini Kırbaçlama Performansının Görsel-İşitsel Sunumunda Batı Aksiyon Filmlerindeki Şiddet Estetiğinin Keşfi

Sinematografik olarak kaydedilen ve kitle erişim araçlarıyla: aksiyon filmleri, video oyunları, reklamlarla vs. yayılan insan vücudunun başrol oynadığı görsel- işitsel şiddetin güzelliği, kutsallaştırma biçimi olarak asimile olacak ve Batı'dan Orta Doğu'ya (İspanya, Doğu ortamı içinde yer alır ve bu da onu çok kültürlü bir toplum olarak tanımlar.) taşınacak. Bununla birlikte, görsel-işitsel belgesel veya sinematografik kayıtlarıyla, esas olarak kendini kırbaçlama pratiği ile temsil edilen, şiddetteki güzellikle ilgisi olan her şeyi vurgulayan bir karakter olmayı bırakmayacaktır.

Aşura, çoğunluğu Şii olan Müslüman ülkelerde (İran, Irak ve Bahreyn) ulusal bir bayramdır, ancak Lübnan ve Suriyede'deki Şii cemaatinde olduğu gibi çok dinli ruha sahip olduğu aşıkâr ülkelerde, önemli bir dini bayrama dönüşmüştür. İran'da Ayetullah'ların iktidara gelmesiyle ve Sünni Saddam Hüseyin'in ölümü ardından, Şii'ler Irak'ta çoğunluk haline geldiler ve her iki ülke de Aşura'yı bayram ilan etti. İran'da Şah Rıza Pahlevi'nin laikliği empoze etme girişimi sırasında Aşura'yı yasaklandığını biliyoruz. Sünni azınlığa mensup olan Saddam Hüseyin de Irak'ta Aşura kutlamalarını yasaklamıştı. Başkan olarak görevden alındıktan sonra Şii halk içinde Aşura'ya karşı mutlak bir hürmet oluştu. Irak'ta Şii'ler ve Sünni'ler arasındaki aralıksız çatışmalar, bu festivalin Şii halk arasında daha da kutsallaşmasına neden olurken, öte yandan bu kutlama rakiplerin saldırılarının hedefi haline geldi.

Aşura¹ günü kutlamaları, 7. Yy'da Hz. Muhammed'in torunu imam Hüseyin'in, Emeviler halifeliği tarafından M.S. 680 yılında Kerbela'da (Irak) öldürülüşünü anmak için düzenlenir. Onun ölümü İslam'da ayrılığa sebep oldu. Şii'ler, Hz. Muhammed'in soyundan gelenlerin, Sünni'ler ise tüm Müslüman'lara açık hilafet savunucuları olarak ayrıldılar. Aşura kutlamaları, Şii Müslüman'ların kitlesel olarak geçit töreni yaptığı, yas kıyafetleri giydiği, üçüncü imamlarının şehitliğine gönüllü olarak, davulların ritmik sesini takip ederek ve şarkılar eşliğinde zincirlerle sırtlarının iki tarafını kırbaçlayarak kan döktükleri, Hüseyin'e karşı bir yas ve anma ritüelidir. Bir geçit töreni olarak bu bize "Endülüüs dabke -Filaes de moros i cristians'in" (Pineda, 2016: 63) performatik/ koreografik formunu hatırlatır.

Yakın Doğu'da, özellikle İran ve Irak'ta Şii Müslüman'ların büyük bir bölümü tarafından temel dini kutlamalardan biri olarak görülen Aşura ritüeli, iki ülkede de sosyal, politik, dini gücün koşulsuz onayına cevap veriyor. Daha önce belirtildiği gibi, Aşura ritüeli Lübnan, Suriye ve çoğunluğu Müslüman diğer ülkelerde uygulanıyor olsa da, çalışmamız özellikle Tahran, İran'daki Aşura ritüeli üzerine odaklanacak. Lakin, şaşırtıcı olan, bizimki gibi laik bir ülkede de kendi bedenini kırbaçlama anlayışının olması. Kurumsal olarak desteklenen Los picaos de San Vicente gibi Hristiyan bir ritüelin, Aşura ile özdeş aşırı şiddet gösterisi sadece tanınıp alkışlanmadı, bu ritüel aynı zamanda geçenlerde Resmi Gazetede (BOE sayı.

¹ Önemli, Hicri takviminin 61'inci yılında Muharrem ayının onuncu günü gerçekleşen olaylardan kaynaklanmaktadır. O gün (Hıristiyan takvimine göre 10 Ekim 680 tarihinde) Müslümanlıkta, Şiiler ve Sünniler arasında sonsuza dek bölünme yaratacak bir savaş çıktı. Peygamber Muhammed'in damadı dördüncü halife ve ilk Şii imam Ali ibn Abi Talib'in öldürülmesi ardından, onun izinden gidenler, oğlu Hasan'ı yeni halife ilan etmişlerdi. Lakin, Suriye valisi Muawiya ibn Abu Sufian, emri kendi almak için, muhtemelen gelecekte ona geri verme vaadi ile görevi bırakması konusunda onunla mutabık oldu. Sekiz yıl sonra Hasan, Medine'de (Suudi Arabistan) zehirlenerek öldürüldü. Birçoğu, verdiği söze ihanet ederek oğlu Yezid'i halefi olarak atayan Emevi Hanedanının kurucusu Muawiya'nın bu cinayette eli olduğunu gördü. Zehirlenenin erkek kardeşi, Ali ve peygamberin kızı Fatma'nın oğlu Hüseyin, 'Şii i Ali' olarak adlandırılan Küfe Müslümanlar ya da Ali'nin taraftarları tarafından tek halife ilan edildikten sonra iktidarı almaya karar verdi. Şii hayalinde haksız hükümdarın paradigması olan halife Yezid'e karşı muhalefetin başını çektiğini umduğu ona sadık kalan 72 kişi, eşleri ve çocukları eşliğinde şu anki Irak olan Küfe'ye doğru bir yürüyüş başlattılar. Sonunda Muharrem'in ikinci günü Küfe kentinden birkaç kilometre uzaktaki Kerbela ovalarına varmayı başaran Hüseyin'in amacına ulaşmasını engellemek için büyük bir askeri güç gönderir. Ertesi gün, Yezid'in ordusu onu tüm su kaynaklarından izole ederek Hüseyin'in kampına yaklaştı. Müzakerlerden birkaç gün sonra Muharrem ayının 9. ve 10. günü arasında Ali'nin izinden gidenlerin aşırı susuzluk çektiği ve Hüseyin'i destekleyenlerin tümünün öldürüldüğü savaşın sonu geldi. Geleneğe göre, Hüseyin, oğlunu kollarında tutarak ölen son kişi oldu. Başı kesilmişti. O olaylar Şiilerin mükemmel şehidi olarak üçüncü imamı kutsamış ve onun kurban edilişi bu topluma tarihsel adaletsizliğin bir delili olarak geçmiştir. Bu tarihin Şiiler için önemi buradan gelir.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/26/orienteproximo/1261846501.html> [04/12/2016 tarihinde başvuruldu.]

Kendini Kırbaçlama Performansının Görsel-İşitsel Sunumunda Batı Aksiyon Filmlerindeki Şiddet Estetiğinin Keşfi

246, 11 Kasım 2016) somut olmayan kültürel miras ilan edildi. Los Picaos ritüeline referans olarak atıfta bulunan Gomes de Lima'ya göre: "İspanya'da Vera Cruz de la Santa Disciplina'nın verilerine göre en azından 12. yy'dan kardeşliğe giden bir gelenektir." (Gomez de Lima, 2012: 14).



San Vicente de la Sonsierra'daki uygulamalara katılanlar -la Rioja- İspanya

Her iki kendini kırbaçlama ritüelinde de en önemli olan, Batı ya da Doğu kökenli olmalarından bağımsız olarak, dini unsurları inkar etmeden performans ve gösteri yapıldığı saptamasıdır.

Bir kez daha, ritüelin çok yönlülüğü Hristiyan inancını ve İslam'ı birleştirir. Hem Los Picaos de San Vicente de la Sonsierra'da², hem de Aşura'da, müzik, geçit töreni, ritmik olarak kendi sırtını kırbaçlama, kan gibi ritüeli oluşturan unsurların yanı sıra, Hristiyan inancında İsa Mesih ve İslam inancında Hüseyin gibi acı çekerek şehit edilmiş ruhani liderlere atıflar yapılır: "San Vicente'nin (La Rioja) yaralıları tarzında olan tövbekarlar, Kerbela'da (Irak) 1.400 yıl önce meydana gelmiş bir savaşta Hüseyin ve onun izinden yürüyenlerin acısını kendi acuları kılarak kendilerini kırbaçlarlar. Hz. Muhammed'in ölümünden beri sürüklenen hanedan anlaşmazlığını çözerek İslam'ı iki kola ayırdı." ³

² San Vicente de la Sonsierra'daki (Rioja) Los Picaos'ların ritüeli: "Ne geçen zamanın, ne savaşlar, ne de yasaklar, tarihin bazı anlarında yasal olmayana başvuran bu halkın, bu sıradışı törene devam etme arzusuyla başedemedi. 1551 yılında kabul edilen Kardeşliğin Kutsal Kuralı, bu töreni uygulayanların giyimi ile ilişkili olarak şöyle diyor: "Bunlar gösterişten, kibirden kaçmalı ve T şeklinde dokunmuş beyaz bir örtüyle törenlere gitmelidir. Bu örtü, yüzü ve başı örtmeli ve sırtı açık bırakmalı, ellerinde bir çeşit ottan yapılmış kemer veya kenevirden yapılmış kırbaçlar olmalı." Bu disiplini güncel hayatta uygulayan birinin gözlemi, 16. yüzyıldaki farklılıkların gözardı edilmeyeceğine işaret etmektedir.

Kim bu disiplini uygulamayı isterse bir dizi gereği yerine getirmesi gerekir: erkek olmak, ileri bir yaşta olmak, ve eğer Kardeşliğe bağlı değilse, papazından bu disiplinin içinde bulunmasına hiçbir itiraz olmadığını belirten bir sertifika almak.

Gerekleri yerine getirdikten sonra, disiplini uygulayan kişi, Kardeşliğin merkezi olan Ermita San Juan de la Cerca'ya gidecek. Orada ona kefarete boyunca yol gösterecek, yardım edecek, danışmanlık yapacak bir refakatçi veya rehberlik edecek biri, Kardeşlikten bir kardeş atanacak.

Disiplini uygulayan kişi, kırbaçı iki eliyle tutarak ve bacakları arasında sallayarak, yaklaşık 20 dakika içinde 600 ve 1000 vuruş arasında, tabii bu süre her kişi için değişebilir, refakatçi uygulamayı sonlandırmaya karar verene kadar, omuzları üzerinden kendi sırtını soldan ve sağdan kırbaçlar.

Bir noktada disiplini uygulayan kişi eğilir ve refakatçi onun başını bacakları arasına koyar ve biraz kan çıkması ve önceki rahatsızlığı gidermek için hafifçe sırtının lomber bölgesinin her iki tarafına da üç kere vurur, fakat bunu hiçbir zaman onu daha da incitmek veya acısını arttırmak için yapmaz. Sonra on beş veya yirmi kere daha vurur.

³ Espinosa, Ángeles. "La guerra de Siria dispara las luchas entre suníes y chiíes en toda la región" en Internacional/El País. En línea http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/16/actualidad/1384626448_157748.html [Başvurulan tarih: 07/12/2016]

Kaynaklar

Resmi Devlet Gazetesi sayı. 245. Salı, 11 Ekim 2016, s. 72363

Gomes de L., Mario H. (2012). Antropología del dolor: los rituales de los flagelantes, penitentes y disciplinantes (Ceará-La Rioja) Resumen. Salamanca: Ed. Salamanca Üniversitesi

Jiménez Lozano, J. (2002). Sobre judíos, moriscos y conversos. Valladolid: Ámbito Yayınları

Pineda P., Juan B. "La graphie du corps en mouvement dans la danse dabke et élément interconfessionnel dans festivités de les Filaes de Moros i Cristians de Alicante". V.V.A.A. Halkbilimi Dergisi. Motif Akademi Folklore Journal, Cilt:9, Sayı:17, 2016 (Ocak-Haziran). İstanbul: Motif Akademi

Doi Number :<http://dx.doi.org/10.12981/motif.361>

Web siteleri:

Espinosa, Javier, G. Prieto, Mónica y Emergui, Sal. "Ashura, la fiesta más importante del calendario chií" en Blog. Crónicas desde Oriente Próximo.

En línea <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/26/orienteproximo/1261846501.html> [Başvurulan tarih: 04/12/2016]

Espinosa, Ángeles. "La guerra de Siria dispara las luchas entre suníes y chiíes en toda la región" en Internacional/El País. En línea

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/16/actualidad/1384626448_157748.html [Başvurulan tarih, 07/12/2016] [Başvurulan tarih, 04/12/2016]

Lana y Lilly, Wachowski. Matrix (1999)

Snyder, Zack. 300 (2007).

Özkaya, E. (2018). Kitap İnceleme – Köroğlu / Yaz: Turan, M. *Uluslararası Folklor Akademî Dergisi*. Cilt:1, Sayı:2, 246-248.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 12.06.2018

Kabul / Accepted: 16.07.2018

Kitap İnceleme/Book Review

KÖROĞLU / Yaz: TURAN, METİN

Esra ÖZKAYA*

T.C. Bolu Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 3. Baskı, Bolu 2018, 207 s., ISBN: 978-605-4616-59-6.

Köroğlu anlatıları Türk dünyasında çok geniş bir coğrafyaya yayılmış ve bu durum anlatıların farklı varyantlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türkiye’de Pertev Naili Boratav’la başlayan Köroğlu anlatılarına dair bilimsel çalışmaların sayısı her geçen gün artmaktadır. Köroğlu araştırmaları sadece Türkiye ile de sınırlı değildir.

Metin Turan’ın hazırladığı ve ilk baskısı 2013 yılında, 2. baskısı 2017 ve 3. baskısı da 2018 yılında yapılan “Köroğlu” isimli kitap, konuyla ilgili önemli yayınlardan biridir. Kitap, 2018 yılında 3. kez yayımlanmış; ayrıca ilk baskı esas alınarak Sırçaya da çevrilmiştir. Kitabı hazırlayan Metin Turan, 1966 yılında Kars’ın Kağızman ilçesinde doğmuştur. 1994 yılından beri yayımlanmakta olan halkbilimi, antropoloji, sosyoloji, tarih, müzik ve edebiyat içerikli *Folklor/Edebiyat* dergisinin yayın koordinatörlüğünü yürütmektedir.

Metin Turan araştırmacı-yazar kimliğiyle halkbilimi alanına değerli katkılarda bulunmuştur. Türkiye’de ve Türkiye dışında düzenlenen pek çok bilimsel toplantıya katılmış ve halkbilimiyle ilgili bildiriler sunmuştur.

Metin Turan’ın hazırladığı Köroğlu adlı çalışma şu başlıklardan oluşmaktadır: I. Köroğlu’nun Tarihsel Kişiliği, II. Köroğlu Devrinde Bolu’nun Siyasi Atmosferi, III. Bolu Beyi ve Köroğlu, IV. Köroğlu Hikâyelerinden Bir Örnek “Silistreli Hasan Bey Kolu”, V. Köroğlu Şiirleri,

* Arş. Gör., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozkayae@cu.edu.tr

VI. Sözlük, VII. Kaynakça.

“Köroğlu’nun Tarihsel Kişiliği” başlığı altında Köroğlu ile ilgili tarihi bilgiler aktarılmaktadır. Bu nedenle Köroğlu’nun tarihi kimliğini ön plana çıkaran kaynaklardan yola çıkılmıştır. Destan kahramanı Köroğlu ile şair Köroğlu’nun farklı kişiler olup olmadığına dair bilgilere yer verilmiş ve böylece okuyucuları bu konuyla ilgili bilgilere yöneltmek amaçlamıştır. Bu düşünceden hareketle Köroğlu’nun şair kişiliğini ortaya koymayı hedefleyen çalışmalardan örnekler sunulmuştur.

“Köroğlu Devrinde Bolu’nun Siyasi Durumu” başlıklı bölümde, böyle bir destan yaratmayı gerekli kılan ve Köroğlu’na duyulan ihtiyacı ortaya çıkaran ekonomik, sosyal ve siyasi şartlar üzerinde durulmuştur. Köroğlu’nun var olduğu dönemde Bolu Osmanlı Devleti’nin önemli şehirlerinden biridir ve pek çok açıdan stratejik öneme sahiptir. Köroğlu’nun Bolu sınırlarını aşarak bütün Türk dünyasında bilinir hale getiren yönlerinin zulme karşı koyması ve fakirlere, zor durumda olanlara yardım elini uzatması olduğuna dikkat çekilmiştir.

“Bolu Beyi ve Köroğlu” başlığında; Köroğlu’nun ortaya çıkmasına neden olan olayların, babasının gözlerinin kör edilmesi ve babasının intikamını almak istemesi olduğu izah edilmiştir. Bu destan kahramanının yaşamış, tarihi bir şahsiyet olduğuna dair bilgi verilmiştir. Köroğlu’nun yaşadığı dönemdeki Osmanlı padişahı, sadrazamları ve Bolu beyi hakkında çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Bu başlığın sonunda Köroğlu hikâyesinin bitişinin ilginçliğine değinilmiştir. Köroğlu’nun sırrolup kırklara karışmasının ardından elde kılıç kalkanla yapılan yiğitliklerin de son bulduğu anlatılmıştır.

“Köroğlu Kol Destanlarından / Hikâyelerinden Bir Örnek: Silistrelî Hasan Paşa ve Köroğlu” kitabın dördüncü başlığını oluşturmaktadır. Bu başlıkta Köroğlu kollarından biri olan “Silistrelî Hasan Paşa ve Köroğlu” yer almaktadır. Söz konusu metin Ümit Kaftancıoğlu’nun 1974’te yayımlanan “Köroğlu Kolları” aldı kitabından aktarılmıştır.

“Köroğlu Şiirleri” başlıklı bölümde bulunan şiirler, Metin Turan’ın belirttiği gibi, Köroğlu hikâyelerinde yer alan şiirlerdir. Şiirler dörtlüklerin son dizesine göre, şiirin son harfi dikkate alınarak düzenlenmiştir. Şiirlerin bazılarında anlatılan hikâyeden hareketle yazar bazı notlara yer vermiştir.

Kitabın sonunda bir de sözlük bulunmaktadır. Sözlük, kitabı okuyanların şiirleri daha iyi anlayabilmeleri amacıyla hazırlanmış ve alfabetik olarak düzenlenmiştir. Sözlükten sonra da başvuru kaynakların sıralandığı “Kaynakça” listesiyle kitap tamamlanmıştır.

Türkiye’de Köroğlu anlatılarıyla ilgili pek çok bilimsel araştırma yapılmıştır. Söz konusu yayınlardan bazıları şunlardır: Pertev Naili Boratav, “Köroğlu Destanı” (1931); Ziyaeddin Fındıkoğlu “Köroğlu’na Ait Notlara İlave” (1936); Pertev Naili Boratav “Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği” (1946); Ferruh Arsunar “Köroğlu” (1963); Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ve Muhan Bali’nin Behçet Mahir’den derlediği “Köroğlu Destanı” (1973) ; Hüseyin Bayaz “Köroğlu Antep Rivayeti” (1981); Metin Ekici “Türk Dünyasında Köroğlu (İlk Kol) İnceleme ve Metinler” (2004); Hatice İnel “Köroğlu’nun Bolu Beyi Kolu Üzerine Bir İnceleme” (2010). Ayrıca Öğr. Gör. Dr. Mustafa Aça’nın hazırladığı “Köroğlu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi” başlıklı çalışmada Köroğlu ile ilgili kitaplar, sempozyum bildiri kitapları, ansiklopedi maddeleri, makaleler ve akademik tezler yer verilmiştir (<http://www.mustafaaca.com>, Erişim Tarihi: 02/07/2018).

Metin Turan’ın hazırladığı kitap, Köroğlu ile ilgili son çalışmalarından biri olması ve geçmişten bugüne kadar yapılanların izinin sürülebilmesi açısından önemlidir. Halkbilimi araştırmacılarının ve Köroğlu ile ilgilenenlerin yararlanabileceği değerli bir kitaptır. Yazar, öncelikle okurun Köroğlu konusunda yapılan akademik çalışmalar ve toplantılar hakkında bilgi sahibi olmasını amaçlamıştır. Bolu’nun siyasi durumuna dair açıklamalar Köroğlu’nun tarihsel kişiliğinin daha iyi anlaşılabilmesine katkıda bulunmaktadır. Şair Köroğlu ile destan kahramanı Köroğlu’nun aynı kişiler olup olmadığını sorgulama imkânı veren bilgilerin anlaşılabilmesi bakımından kitapta anlatılanlar yararlı görünmektedir. Ümit Kaftancıoğlu’ndan aktarılan metin, Köroğlu kol destanlarını öğrenmek isteyen araştırmacılar için iyi bir örnektir. Köroğlu anlatmalarında yer alan şiirlerin verilmesi ve okurların bu şiirleri daha kolay anlamaları için sözlük hazırlanması, kitabı değerli hâle getiren diğer bir özellik olarak dikkati çekmektedir.

Köroğlu, A. H. (2018). Kitap İnceleme: Yâ Kebîkeç-Mecmualar Arasında / Yaz: Köksal, M.F.
Ulusallararası Folklor Akademi Dergisi. Cilt:1, Sayı:2, 249-256..

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 28.06.2018

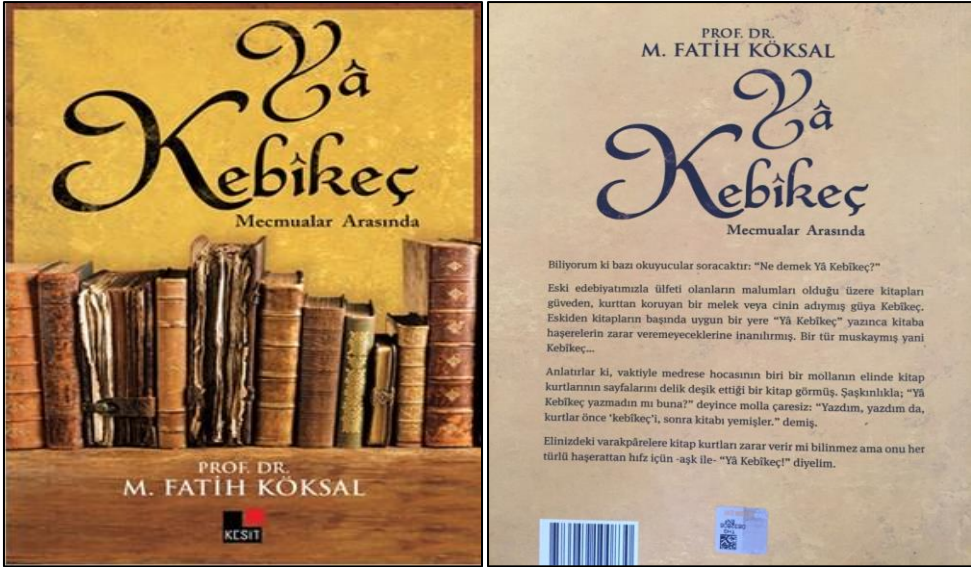
Kabul / Accepted: 17.07.2018

Kitap İnceleme/Book Review

YÂ KEBÎKEÇ-MECMUALAR ARASINDA / YAZ: KÖKSAL, M. FATİH.

İstanbul: Kesit Yayınları, 504 s., 2016, ISBN:978-605-9100-83-0,

Ali Hüsame KÖROĞLU*



Ciddi ve uzun süren bir çabanın ürünü olan makaleler, farklı zamanlarda ve kaynaklarda yayımlanmaktadır. Ancak değerli çalışmalara, artan iletişim imkânlarına rağmen, bazen kolay ulaşılamamaktadır. Bu nedenle akademik ürünler zaman zaman kitaplaştırılmaktadır. Prof. Dr. Fatih Köksal da yayımladığı makalelerini bu gaye ile “Ya Kebîkeç-Mecmualar Arasında-” başlığı altında bir araya getirmiştir.

Prof. Dr. İsmail Ünver Beyefendi’ye ve Prof. Dr. Günay Kut

* Öğr. Gör. , Çağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, alikoroğlu@cag.edu.tr

Hanımefendi'ye ithafla başlayan çalışma, konularına göre üç ana başlıktan ve bu başlıklar altında toplanmış otuz makaleden oluşmaktadır. Makalelerin bazıları bu kitapta ilk defa yayımlanmakla birlikte; diğerleri çeşitli zamanlarda ve dergilerde yayımlanmıştır. Yazılar farklı dergilerde çıktığı için yazıların atıf ve kaynakça usulleri de farklılık göstermektedir.

“Edebiyat Tarihimizden Damlalar” ana başlığı altında yer alan yazılardan ilki *Türkî-i Basît'in Son Temsilcileri veya “Çıkla Türkçe”nin Diyarbakırlı Sevdalıları* başlıklı yazıdır. Makalede 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılda Diyarbakır'da yaşamış olan Refî'-i Âmidî, Saîd Paşa ve Lüzûmî'nin sade Türkçeyle şiir yazması konu edilmiştir. Bu üç divan şairinin şiirlerinden örnekler verilerek ayrı başlıklar halinde değerlendirilmiştir. Yazı üç maddeden oluşan sonuç kısmıyla da bitirilmiştir.

“*Divan Şiirinde “Türk”* başlıklı makalede, yazının başlık tercihi ile ilgili bir bilgi verildikten sonra Divan şairlerinin “Türk” kavramına bakışları açıklanmıştır. “Türk” kelimesinin Klâsik Türk şiirinde bir kavmin adı olarak nasıl geçtiğini sorgulayan yazar, kelimenin “bir millet adı” ve “mazmun” olarak iki farklı tarzda kullanımını tespit etmiştir. Bu tespitlerini de nasıl ve ne şekilde yorumlandığını örnek şiirlerle izah etmiştir.

Yazar, “*Türkiye Türkçesinin Tarihsel Sözlüğü'ne Katkılar*” başlıklı çalışmasında Türk Dil Kurumu'nun “Türkiye Türkçesinin Tarihsel Sözlüğü”ne dikkat çeker. Kendisinin yapmış olduğu çalışmalardan hareketle “Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü”nde geçmeyen Türkçe kelimeleri tespit ederek 39 kelimeyi alfabetik olarak sıralamıştır. Bu kelimelerin anlamları verilmiş, hangi metinlerde geçtiği gösterilmiş ve gerektiğinde kelimelerle ilgili bilgiler verilmiştir.

“*Yûnus Emre Dîvânı'nın Yeni Bir Nüshası ve Yûnus'un Yayımlanmamış Şiirleri*” başlıklı makalede Yunus Emre Divanı ile ilgili yapılan çalışmalara değinilmiş, şairin divanının yeni bulunan bir nüshası ve bu nüshadaki neşredilmemiş şiirlerinden bahsedilmiştir. Divanın iç ve dış özelliklerini tanıtan yazar, gerekli gördüğü durumlarda dipnotlarla izahlar yapmıştır. Şiirlerin Yunus'a ait olup olmadığının tespitinde belirlenen ölçütler de maddeler halinde sıralanmıştır. Yazının sonunda çalışmayla ilgili hususiyetler dipnot olarak açıklanmış ve divan nüshasındaki sıra gözetilerek 17 şiir çeviri yazıyla verilmiştir. Divandan örnek fotoğraflar yazıya eklenmiştir. Bu örneklerden sonra da “Son Notlar” başlığı ile metne ait açıklamalar yapılmıştır.

“*Divan Şiirinin “Garîb”leri-I: Sıra Dışı Gazeller*” başlıklı makalede, divan şiirinin “monoton, tekdüze, kalıplaşmış bir kurallar manzumesi” şeklinde yanlış algılanışına değinerek farklılığın dilde olduğuna dikkat çekilir. Yazar, divan şiirinin sağlam yapısına rağmen şiirdeki yeni yönelimlerden ve arayışlardan bahseder. Divan şiirinin omurgası olan *gazel* nazım şeklinin bilinen kafiye sistemi dışında gelenek içerisinde farklı kafiye şekillerinin de kullanıldığını belirtir ve bunları örnekler üzerinden açıklar.

Yazarın “*Divan Şiirinin “Garîb”leri-I: Kafiyeler...Kafiyeler*” başlıklı makalesinde ise divan şairlerinin yeni açılımlar denemek, yeknesaklığı giderme gibi sebeplerden ötürü alışılmamış türden kafiye sistemleri denemeleri üzerinde durulmuş ve bunlar farklı şairlere ait örnek şiirlerle izah edilmiştir.

“*Nazirecilik Geleneği ve Lâmiî*” başlıklı yazıya Lâmiî Çelebi’yi kısaca tanıtarak ve onun edebiyatımızdaki farklı yönüne dikkat çekerek başlayan yazar, nazire ve nazirecilik geleneği hakkında bilgi verir. Ayrıca mesnevi nazireciliği konusunda da birtakım sorulara cevap arar. Şuara tezkirelerinde onun nazireciliği ile ilgili tespitlerin olup olmadığı; Câmî’ü’n-nezâ’ir’de, Mecma’u’n-nezâ’ir’de ve Pervane Bey Mecmuası’nda da şiirlerinin ne ölçüde yer aldığı irdelenmiştir.

“*Mevlid Edebiyatımızın ‘En’leri, ‘İlk’leri ve ‘Tek’leri*” başlıklı yazıda Türklerin peygamber sevgisi çerçevesinde ortaya koydukları edebî türlerden biri olan mevlid üzerinde duran yazar, bu türün -kendi ifadesiyle- “uç” örneklerini başlıklar halinde açıklamıştır. Bu başlıklar; İlk Türkçe Mevlid, En Beğenilen Mevlid, En Uzun Mevlid, En Kısa Mevlid, İki Yazarlı Mevlid, Bir “Şaire”nin Mevlidi, En “Aykırı” Mevlid, En “İntihal” Mevlid, En Çok Nüshası Olan Mevlid, En Çok Basılan Mevlid, En “Alıntılı” Mevlid, En Çok “Ad”ı Olan Mevlid, En Çok Mevlid Yazılan Dönem, En Az Mevlid Yazılan Dönem, Sahibi En Çok Olan Mevlid’tir

“*Kur’an ve Modern Astronomi İlişkisi Hakkında Gayrı Matbû Bir Eser*” başlıklı yazıda, Kur’an ve astronomi ilmi arasındaki irtibatı araştıran “El-Musâhabâtü’l-felekiyyefi’l-işârâti’l-Kur’âniyye” adlı Türkçe yazma eser hakkında bilgi verilerek içindekileri bütün ayrıntısıyla açıklayan 88 sayfalık fihris tanıtmıştır.

Çalışmanın ikinci ana başlığı “Mecmualar Arasında”dır. Bu ana başlık

altında yer alan yazılardan ilki *Biyografik Kaynak Olarak Şiir Mecmuaları ve Kastamonulu İshâk-zâde Fevzî Mecmuası*'dır. Makalede mecmuaların önemine değinen yazar, mecmuaları farklı kategorilere ayırır. Şiir mecmualarının şair biyografilerine olan etkisi, Pervane Bey Mecmuası üzerinden değerlendirilmiş ve mecmuada yer alan şairlerin isimleri verilmiştir. Yazının sonuna da eserde yer alan biyografik bilgiler yer almıştır.

“*Mecmû'atü'n-Nezâ'ir'in Tanınmayan Muhtasar Bir Nüshası*” başlıklı yazıda mecmuaların edebiyat tarihimiz açısından önemine değinen yazar, nazire mecmuaları üzerine yapılan çalışmalardan ve bu nazirelerin önemlerinden bahseder. Ayrıca Mecmû'atü'n-Nezâ'ir'in tanınmayan bir nüshasını tanıtır ve mecmua tasnifine, çalışmalarına dair tekliflerde bulunur.

“*Divan Şiirinin “Garîb”leri-III: Bir Figür Şiir veya Şiir İçre Şiir*” başlıklı yazıda, figür şiirin edebiyatımızda kullanımı ve bu tür şiirler ortaya koyan şairlerin ve onların şiirlerinin tanıtımı yapılmıştır. Ayrıca figür şiirlerin orijinal örnekleri de eklenmiş ve bunlarla ilgili bilgiler verilmiştir. Meâlî'nin bu konuda Apollinaire'ye öncülük etmesine de dikkat çekilmiştir. 16-17. yüzyılda Batı'dan pek çok hususta önde olan Türklerin bu alanda da emsal olması yazıda özellikle belirtilir.

“*Aşık Paşa'nın Şiirleri ve Bilinmeyen İki Gazeli*” başlıklı yazıda, Aşık Paşa'ya ait olan ve onun olduğu düşünülen eserler hakkında tanıtıcı bilgi verilmiştir. Bu eserlerden hareketle de şairin “mesnevi şairi” olarak nitelendirilmesi gerektiği ancak mesnevi şairi olduğu kadar gazel tarzında da tecrübe sahibi olduğu belirtilmiştir. Ayrıca bilinmeyen iki şiiri bu çalışma vesilesiyle tanıtılmıştır.

“*Eski Şiirimizin Kuş Dilli Şairleri*” başlıklı makalede “kuş dili” tabirinden ne anlaşıldığı ve anlaşılması gerektiği üzerine açıklamalarda bulunulmuş; bunun şiirimize nasıl sirayet ettiği hakkında izahlar yapılmıştır.

“*Malum Çıgıllıkların Meçhul Şairleri*” başlıklı makalede, 17. yüzyıl Osmanlısında ismi bilinmeyen bir şairin toplumsal hayatta ve devlet ricalinde bozulmayı anlatan manzumesi konu edilmiştir. Yazar, bu manzumeyi eski şiirin gündelik hayattan ve sosyal meselelerden uzak olmadığına delil olarak sunar. Ayrıca böyle ürünlerin tarihçileri ilgilendiren yönüne de dikkat çeker.

“*Bâkî'nin Bilinmeyen Veda Gazeli ve Dîvânında Bulunmayan Bazı Şiirleri*” başlıklı yazıda, şiir mecmualarında rastlanan Bâkî'nin son gazeli

olduğu ve Nev'î'ye gönderdiği ileri sürülen ancak divanında bulunmayan Veda gazeli ile yine divanında bulunmayan dört gazeli değerlendirilmiştir. Mecmuaların nüsha tavsiflerini veren yazar, yazının sonuna Bâkî'nin Divân'ında bulunmayan bu gazelleri eklemiştir.

“*İbni Kemâl'in Divânında Yer Almayan Bazı Şiirleri*” başlıklı yazıda, Yavuz Sultan Selim'in ünlü şeyhülislamı Kemal Paşazâde'nin Divanı üzerine yapılan çalışmaların eksikliklerine ve yetersizliklerine dikkat çeken Köksal, bu divanın tekrar çalışılması gerektiğini belirtir. Bunu da yaparken divan nüshalarının yanında şiir mecmuaları ve cönklerin dikkatle taranmasının gerekliliğini vurgular. Yazar, yeniden neşretmek isteyenlere de katkısı olması açaşından, şahsi kütüphanesinde bulunan ancak divanda bulunmayan şiirlerinin nüsha tavsiflerini ve şiirlerini verir. Yazı dört maddelik bir sonuça bitirilir.

“*Şiir Mecmûaları ve Cönklerde Yunus*” başlıklı yazıda, yazarın şahsi kütüphanesinde bulunan şiir mecmualarındaki ve cönklerdeki Yunus şiirleri incelenmiştir. Çalışmanın sonuna şiirlerin bulunduğu mecmua ve cönklerin tavsif ve muhtevaları ile *Aruzla Yazılan Şiirler* ve *Heceyle Yazılan Şiirler* başlıkları altında Yunus'un şiirleri eklenmiştir.

“*Yenipazarlı Vâlî'nin İlk Manzum Kırk Hadis Tercümesi*” başlıklı makalede, kırk hadislerin yaygın bir tür olduğuna değinen yazar, muhtelif mecmualar içindeki risalecikler halinde karşılaşılan kırk hadislerin üçünü tespit etmiştir. Bunlardan biri de bu yazının konusu olan “Çil Hadis-i Resul” başlıklı kırk hadis tercümesidir. Tercümenin metni yazının sonuna eklenmiştir. Beyitler arasına hadis çevirilerinin başında yer alan hadislerin Arapça metinlerinin fotoğrafları konmuştur.

“Yenipazarlı Vâlî'nin İkinci Manzum Kırk Hadis Tercümesi” başlıklı makalede, Yenipazarlı Vâlî'nin daha önce zikredilmiş olan üç nüshasından ikincisi olan “Şerh-i Hadis-i Erbain-i Merhum Vâlî Efendi Rahmetullahi Aleyh” adlı kırk hadis tercümesi yazının konusu olmuştur. Yazar yayımladığı ilk kırk hadis tercümesiyle de bu çalışmayı mukayese etmiştir. Diğer yazısında olduğu gibi yazının sonuna kırk hadis tercümesi metnini koymuş ve aralara orijinal metinden fotoğraflar eklemiştir.

“Eski Anadolu Türkçesi Döneminde Yazılan Meçhul Eserlerden: Nâme-i Mahşer” başlıklı makalede, Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinden biri olan Name-i Mahşer mesnevisi tanıtılır. Eserin dil ve imla özelliklerini de açıklayan yazar, metin neşrinde izlenmesi gereken yolu maddeler halinde vermiştir. Yazının sonuna da Name-i Mahşer mesnevisi eklenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ana başlığı “Makarr-ı Ulemâ'nın Şairleri”dir. Bu ana başlık altında yer alan makaleler ve içerikleri şu şekildedir:

“Kayserili Divan Şairi Belîğ ve Bilinmeyen Dîvânçesi” başlıklı yazıda Belîğ'in bilinmeyen mürettep Dîvânçe'si tanıtılır. Dîvânçe'deki bazı şiirler yazının sonuna eklenmiştir.

Yazar, “İbrâhîm Tennûrî'nin Dîvân'ı veya Gülşen-i Niyâz Adlı Bir Eseri Var mıdır?” başlıklı makalesinde, Türk tasavvuf edebiyatının önemli şahsiyetlerinden İbrâhîmTennûrî'ye atfedilen Gülşen-i Niyâz adlı eserin İbrahim Beg Dîvânı'nın bilinmeyen nüshası olduğunu tespit eder. Bu tespiti yaparken dayandığı gerekçeleri de maddeler halinde açıklar. Akabinde eserin asıl müellifi olan İbrahim Beg'i geniş şekilde tanıtır.

“Tennûrîzâde Mustafâ Bin Sun'ullah'ın “Hediyetü'l-Fukarâ” Adlı Eseri” başlıklı makalede, Tennurî-zâde Mustafâ bin Sun'ullâh'un Hediyetü'l-Fukarâ adlı eseri tanıtılmaktadır. Çalışmada eserin yazarı hakkında bilgi verildikten sonra eserin tanıtımına geçilir. Dört maddelik bir sonuçla da yazı sonlandırılır.

“Güpgüzâde Ömer Avnî'ninTerceme-i Hâl-i İbrâhîm Tennûrî'si” başlıklı yazıda, yazarın çalışmaları esnasında tespit ettiği iki farklı “Terceme-i Hâl-i İbrâhîmTennûrî” adlı eserden Güpgüzâde Ömer Avnî'ye ait olan mensur eseri tanıtır. Bu muhtasar terceme-i hâl metninin sadeleştirilmiş şekli ve orijinali yazıya eklenmiştir.

“*Bir Ahmed Remzî Dede Muhibbi: Osman Fevzi Olcay ve Mecmuası*” adlı makalede son Mevlevî şeyhlerinden Ahmed Remzî Dede üzerinde hazırlanan eserlerin kısa tanıtımını yapan yazar, Ahmed Remzî Dede hakkında Osman Fevzi Olcay tarafından yapılan ancak çalışmada adı geçmeyen bir yazma mecmuayı tanıtır. Yazının sonuna mecmuadan manzumeler eklenmiştir

“*Kayserili Mutasavvıf Şair Sâdıkî'nin İki Mersiyesi*” başlıklı yazıda 18. yüzyılda yaşamış Kayserili Sâdıkî'nin kaside ve mütekerrir murabba nazım şeklinde olan iki mersiyesi tanıtılır. Bu mersiye yazıya eklemiştir.

“*Zamânededen Bir Şikâyet Daha: Sâdıkî Baba'nın Âhir Zaman Manzumesi*” başlıklı yazıda yazarın şahsi kütüphanesindeki mecmuada bulunan Kayserili Sâdıkî Baba'nın 98 varaklık manzumesini tanıtan çalışmasıdır. Yazar, 17-18. yüzyıl şairlerinden olan Sâdıkî Baba'nın kaside nazım şekliyle kaleme aldığı şiirleri, “Devlet ve İlim Adamlarıyla İlgili Şikâyetler” ve “Toplum ve Toplum Hayatıyla İlgili Şikâyetler” başlıkları altında maddeler halinde sıralar. Ayrıca 17-18. yüzyıl Osmanlı toplum hayatında ve devlet ricalinde görülen aksaklıkların günümüzde de benzer şekilde görülmesine dikkat çeker. Çalışmanın sonuna Sâdıkî Baba'nın şiiri eklenmiştir.

“*Kayserili Şeyh Hüdâyî Baba ve Divânı*” başlıklı makalede 19. yüzyılın ilk yarısı ile 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı düşünülen Kayserili Şeyh Hüdâyî Baba'nın hayatı hakkında bilgiler verilir ve divanı tanıtılır. Divanda kafîye ve vezin bakımından “kusuru az olan” manzumelerden birkaçı da yazının sonuna eklenmiştir.

“*Kayseri'de Yanlış Kazınmış, Yanlış Okunmuş İki Cami Kitabesi*” başlıklı yazı Kayseri'de bulunan iki caminin inşa ve tamir kitabelerinin “yazımındaki” hatalara dikkat çekmek için kaleme alınmıştır. Ayrıca yazar, kitabelerin okunmasında bu gibi hataların nasıl giderileceği hususunda da tavsiyelerde bulunmuştur.

M. Fatih Köksal'ın bu çalışması, hem konu hem de tür bakımından eski edebiyatımızın birbirinden farklı sahalarını yoklayan araştırmalardan oluşmaktadır. Üç ana başlık altında toplanan yazılar, genel itibarıyla “klâsik edebiyatın değişik konularını içeren makaleler, şiir mecmuaları, cönkler hakkındaki tespitlere yer veren makaleler, Kayserili Divan şairleri ve onların

eserlerine yönelik değerlendirmeleri ihtiva eden makaleler” şeklinde bir araya getirilmiştir.

Kitaptaki yazılarda mecmualar arasında kalmış nice isim ve şiirden, bilinen şairlerin tanınmayan/bilinmeyen şiirlerine, biyografiden edebî metinlerdeki kültür tarihi izlerine kadar klâsik edebiyatımızın “bilinmeyenler” ine ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Çeşitli vesilelerle mecmuaların önemine dikkat çeken eser; özellikle mecmua, divan çalışmak isteyen araştırmacıların karşılaşacakları muhtemel problemler, bunlarla ilgili tavsiyeler ve zengin kaynakçasıyla yol göstericidir.

Eser, divan nüshalarında olmayan ancak şiir mecmualarında veya cönklerde tespit edilen şiirlerin durumu ile ilgili yapılması gerekenler, mecmua çalışmalarında izlenecek yöntem ile ilgili teklifler, klâsik edebiyatın bilinmeyen şairlerini ve şiirlerini tanıtması ve daha birçok tespitle klâsik edebiyata ilgi duyan, alanda çalışmak yapmak isteyen herkes tarafından okunması gereken bir eserdir.

Netice itibariyle eserin hem edebiyat tarihimize ve divan edebiyatına ilgi duyan araştırmacılara hem de Türkoloji öğrencilerine katkı sağlayacak kıymetli bir çalışma olduğu kanaatindeyiz.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 27.07.2018

Kabul / Accepted: 27.08.2018

Çeviri/Translation

MEMORATLAR VE HALK İNANÇLARININ İNCELENMESİ

Lauri HONKO

Çevirmen: Ahmet Tacetdin HALLAÇ**

Söz konusu halk inançları olduğunda, ilkel dinin antropolojik ve sosyolojik odaklı araştırmacıları ile halkbilimciler, halk anlatılarını incelerken aynı malzemeyle ilgilenmelidir. Her iki tarafın da hiç şüphe yok ki birbirlerinin metotlarını ve araştırma sonuçlarını, fikirlerini paylaşarak birbirlerinden yararlanmaları gerekir. Ancak böyle bir paylaşımın meydana gelmediğini göstermek için yeterli kanıt bulunmaktadır. Bu konuda bilimsel iletişim fonksiyonları son derece zayıftır. Uygulamalı araştırma çalışmalarında tek taraflı bir eğitimin neden olabileceği eksiklikleri ve hataları göz önünde bulundurmamak mazur görülebilir.

Kurgusal bir örnekle bu durumu açıklamama müsaade ediniz. Farz edelim ki otuz yıldan fazla bir süre önce biri antropolog ve diğeri halkbilimci olan iki bilim adamı, İngriya mahallinde (Leningrad etrafında bir bölge) Spankkova’da bulunan Sääskelä adlı bir Fin köyüne gider ve birbirlerinden haberi olmaksızın, 1882 senesinde doğmuş olan Maria Savolainen ile röportaj yapar. Bu kadın onlara ahırda yaşayan “ahır ruhu” veya “şakacı cin” denilen doğaüstü bir varlık hakkında bir şeyler anlatır: “Sonbaharda tahıl, ahırda yüksek bir ısıda kurutulur, ardından el ile harmanlanır.” Her iki bilim adamı da kendi not defterlerine şu bilgileri kaydeder:

** Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi, ahmedhallac@outlook.com

Eğer “ahır ruhu” huysuzluğu üzerindeyse ahırını yakıp kül etmeye hizmet eder; keyfi yerindeyse yangını söndürmeye yardım eder.

“Tääkeli’li yaşlı adam, annemin babası, şunu anlattı. Kendisi ahırda uyuduğunda, biri gelip onun bacağını oynatmış ve ‘Buradan uzaklaş; burası Teyzen Anni’nin mekânı!’ demiş. Yaşlı adam da ‘Teyze Anni bu ahırın sahibi mi?’ diye sormuş ve bacağını düzeltip uykusuna devam etmiş. Bu sefer bacağı başka bir yere doğru hareket etmiş. Yanında bulunan oğlana ‘Bacağımı sen mi oynattın?’ diye sormuş. Oğlan da ‘Ben yapmadım, uyuyordum.’ demiş. Yaşlı adam ‘Peki, sanırım buradan gitmek zorunda kalacağım; burada birinin yoluna çıkmış gibi görünüyorum.’ demiş. Ardından, adam orayı terk ettiğinde, işte artık o zaman huzura kavuşmuş.”

“Ahır akşamın geç saatlerinde ısıtılmıştı. Ev sahibi fırın taşlarının üzerinde şalgam turpu pişiriyordu. Ahırın eşğine oturdu ve kapıdan dışarı doğru bakıyordu. Yüzü simsiyah ama burnu ateş gibi kıpkırmızı olan biri yanında belirdi. Ev sahibi ‘Kimsin?’ diye sordu. O da ‘Ben bu binanın ruhuyum.’ diyerek cevap verdi. Ev sahibi ‘Madem sen bu binanın ruhusun, o halde neden beni bu kadar çok eğlendiriyorsun?’ dedi. Ev sahibi ateşi karıştırmak için kullandığı bir çubuğu aldı, ruha verdi ve sıkmasını emretti. Ruh, çubuğu sıkar sıkırmaz kıvılcımlar çıktı. Ev sahibi pişmiş şalgam turpunu aldı, suyu çıkana kadar onu sıktı ve ardından ‘Bak, senden daha kuvvetliyim; taş sıkıp suyunu çıkarıyorum’ dedi. Ruh ona ‘Onu bana da ver!’ dedi. Sıktı ama su çıkmadı; yalnızca kıvılcım çıktı. Ev sahibi, ahır ruhunu kandırarak kadar akıllıydı. Pişmiş şalgam turpu taş kadar siyahtı; ruh bunu fark edememişti.”¹

Antropolog hazırladığı raporunda muhtemelen, hem iyilik hem de kötülük yapan ve kaprisli bir varlık olan ahır ruhuna Ingriya’lı Finlerin nasıl inandığını anlatacaktır: Ahır ruhu, ahır yandığında söndürmeye yardım ediyor; ama huysuzluğu üzerindeyse ahırını yakıp kül ediyor, geceyi orada geçirip uyuyanları rahatsız ediyor ve dahası... Antropoloğa göre bu yaratık, korkutucu ve zalim olduğu için Ingriya’lılar, idealize edilmiş olan ahır ısıtıcısının yetenek ve zekâsını içeren belirli karşıt hikâyelerle kendi cesaretlerini artırıyorlar. Bu yaratıkla doğru düzgün ilgilenen sadece

¹ Bu bilgi M. Virolainen’in *Folklore Archives of the Finnish Literature Society* [Fin Edebiyatı Derneği Folklor Arşivi] koleksiyonundan alınmıştır (976, 1070, 1034 numaralar). Savaş dolayısıyla Finlandiya’dan tahliye edilen Maria Savolainen’den 1945 senesinde kaydedilmiştir.

antropologdur. Belki de antropolog, Ingriya'nın dinî sisteminde ahır ruhunun sahip olduğu rol ve işlevin ne olduğunu öğrenmeye gayret edecek ve inançların sosyal bağlamını betimleme yoluyla çalışmasına devam edecekti.

Diğer bir ifadeyle antropolog, delil olarak aynı değere sahip, bilginin farklı parçalarından müteşekkil bir vücut gibi olan materyalini ele alacaktır. Bu konuda iyi eğitimli bir halkbilimci daha ihtiyatlı olabilir. Her şeyden önce halkbilimci, bilginin her üç parçasının geleneğin farklı bir türünü temsil ettiğinin farkına varır. “A”, inançtır (“söyleni [dite]” de diyebilir). “B”, bir memorattır. “C” için ise, bu temanın Aarne-Thompson'un masal tipleri kataloğunda “Canavar ile insan arasındaki müsabaka”² başlığıyla görüldüğünü hatırlayacaktır (Belki de “C”nin bu durumda *efsane* olarak listelenip listelenmediğini göz önüne alacaktır). “C”nin varyantlarının Avrupa'nın her yerinde bulunduğunu fark edip karşılaştırmalı bir araştırmaya başlamak ona cazip gelebilir veya Maria Savolainen'in hikâye repertuarını çıkarmaya girişebilir ve “Bir Ingriya Hikâyecisi” adlı bir çalışma yayımlayarak hikâyecinin kişiliğini ve pozisyonunu köy toplumunda geleneğin bir taşıyıcısı olarak tasvir edebilir. Ahır ruhu problemi ya da memoraatların incelenmesi, muhtemelen onu ilgilendirmeyecektir çünkü o, yapısal olarak serbest, esnek olan memoraatlar ve inançlarla çalışmaktan ziyade popüler sözlü sanatın basmakalıp ürünleriyle çalışmak konusunda daha iyi bir eğitime sahiptir.

Halk inancı çalışması bakımından ele alındığında geleneksel türlerin analizi, her şeyden önce kaynak eleştirisinin yardımcı vasıtasıdır. “Ingriya inancı”nın ne olduğu ile alakalı herhangi bir genelleme yapmadan önce, hangi geleneksel türün en değerli kanıtı sağladığı ve diğer yandan, hangisinin az ya da çok ikincil olduğu bilinmelidir. C. W. von Sydow'un 1936'daki “Kategorien der Prosaüberlieferung [Sözlü Gelenek Kategorileri]” başlıklı makalesinde vurguladığı gibi; ayrı geleneksel türlerin hayatta kalması ve yayılması için karakter, işlev ve değişiklikler farklıdır; onlar “farklı kanunlara tâbidir.”³ “Comparative Religion and Popular Tradition [Karşılaştırmalı Din ve Popüler Gelenek]” adlı makalesinde von Sydow, polemikçi tavrıyla ilkel din araştırmacılarını eleştirmiştir:

² Antti Aarne ve Stith Thompson, *The Types of the Folktale [Masal Tipleri Kataloğu]* (FF Communications, 184) (Helsinki, 1961), Tip 1060.

³ C. W. von Sydow, *Selected Papers on Folklore [Folklor Üzerine Seçilmiş Makaleler]* (Copenhagen, 1948), s.60.

*Mukayeseli din ekolü, böylece, din çalışmaları için hangi gelenek kategorilerinin bağımsız ve hangisinin de tamamen din ile alakasız olduğunu görmek konusunda yetersizdir. Onlar, eski, ciddi ve detaylı çalışmalara göre hazırlanmış olan materyal ile kendilerini iyi bir niyetle rahatlattılar ve zaman zaman konu ile ilgili görünebilen bazı detayları eklediler. İlkel din alanında güvenilir bir bilimsel çalışma, popüler geleneğin geniş tabanlı çalışmalarının ve bu geleneğin çeşitli kategorileri hakkında kapsamlı bir bilginin var oluşuna dayanır.*⁴

Ufak değişimler olsa da bu eleştiri hala geçerliliğini muhafaza etmektedir. Bir başka mesele ise, von Sydow'un geleneksel türler sisteminin halkbilimciler tarafından bile ittifakla kabul görmemiş olmasıdır. Sydow'un önerdiği terimlerin zenginliği içinde, hem fazlalığı atmak hem de değişim ve uyum sağlaması için birer olanak vardır. Bu çalışmada kaydedilen ilerlemenin eksikliğinde, sadece halkbilimcilerin suçlanabileceği bir durum söz konusudur. Efsane kategorileri sanki hiç var olmamış gibi, sürekli olarak efsane kavramının ele alındığı çalışmalar görülür.⁵ 1959'da, Kiel'de düzenlenen kongrede sunulan makalelerde memorat kavramı yalnızca bir defa geçmektedir.⁶ Alman dili sahası örneğinde olduğu gibi, bu, terimin yeterince duyurulmamış olmasından kaynaklanmaz.⁷ Bu durum uluslararası masallar, göçebe efsaneler, baladlar ve atasözleri gibi halkbilimcilerin ilgisinin sabit biçimler ile geleneksel türlerde yoğunlaştığı gerçeğini yansıtır.

⁴ Von Sydow, a.g.e., s. 169. Von Sydow, 1926'da B. Malinowski'nin "Myth in Primitive Psychology [*İlkel Dinde Mit*]" adlı makalesinde aynı noktalara vurgu yapmış olduğunu ve mütevazı bir girişimle geleneği hikayeler, efsaneler, mitler vb. olarak sınıflandırdığını bilmemektedir. Bakınız B. Malinowski, *Magic, Science and Religion, and Other Essays* [*Sihir, Bilim ve Din, ve Diğer Denemeler*] (New York, 1954), s. 100-108. Kültürel antropologların bu istikamette çalışmaya devam etmemesi üzüntü vericidir.

⁵ Bakınız, Leopold Schmidt, *Die Volkserzählung; Märchen, Sage, Legende, Schwank* [Halk Anlatıları; Masal, Destan, Efsane, Şaka] (Berlin, 1963), s. 107-112. Von der Leyen, Wesselski, Peuckert ve Röhrich gibi bilim adamları efsanelerin sınıflandırılmasına dair sorularla başa çıkmalarına rağmen tatmin edici bir noktaya varamamıştır. Fr. Von der Leyen ve A. Wesselski'nin şu eserlerdeki makaleleri için bakınız, A. Spamer, "Die deutsche Volkskunde [*Alman Folkloru*]" (Leipzig, 1934), s. 203-248; Will-Erich Peuckert, *Deutsches Volkstum in Märchen und Sage, Schwank und Rätsel* [Masal ve Efsanelerde, Şaka ve Bilmecelerde Alman Ulusal Gelenekleri] (Berlin, 1938), s. 95-150; Lutz Röhrich, "Die Deutsche Volkssage, Ein methodischer Abriss [*Alman Halk Efsaneleri, Yöntemsel Bir Taslak*]" *Studium Generale*, 11:11 (Berlin, 1958), s. 664-691.

⁶ "Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhaen, Vorträge und Referate [Kiel ve Kopenhag Uluslararası Halk Hikâyesi Araştırmacıları Kongresi, Konferanslar ve Sunumları]" *Fabula* B:2 (Berlin, 1961), s. 3.

⁷ Bakınız, Peuckert, a.g.e., s. 112-125; ve W.-E. Peuckert ve O. Lauffer, "Volkskunde, Quellen und Forschungen seit 1930 [1930'dan beri Halkbilimi, Kaynakları ve Araştırmaları]" *Wissenschaftliche Forschungsberichte*, 14 (Bern, 1951), s. 181-182. Eğer memorat terimi İngilizce terminolojisine bir şekilde geçtiyse bilmiyorum; en azından Funk & Wagnalls, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, I-II (New York, 1949, 1950)'de bahsedilmiyor.

Bir geleneğin yaşamsal ve sosyal boyutları, öncelikle hikâye anlatımı durumu, anlatım tekniği ve anlatıcının kişiliği ve repertuarı açısından incelenir.⁸ Halk inançları araştırması için bu çalışma şekli hiç de umut verici değildir.

C. W. von Sydow memoratlar, efsaneler ve inanç materyalinin kaynak eleştirisi hakkındaki fikirlerini daha geniş ve daha olumlu bir çalışmaya asla uygulamamıştır. Bu, başta Finliler ve İsveçliler olmak üzere diğer bilim adamlarının görevi olarak kalmıştır. 1935 senesinde Gunnar Granberg, memorat ve efsane kavramlarının kısa bir metodolojik incelemesini ve İskandinavya orman ruhu geleneğinin⁹ örnek niteliğinde olan çalışmasını yayınlamıştır.¹⁰ Albert Eskeröd (önceden Nilsson) “Interessedominanz und Volksüberlieferung” (1936)¹¹ adlı makalesinde ve “Årets äring” (1947)¹² adlı tezinde, halk inançları çalışmasını oldukça ilerletmiştir. Finlandiya’da, İkinci Dünya Savaşı sırasında Martti Haavio, Fin ev ruhları hakkında kapsamlı bir çalışma yayınlamıştır.¹³ Ne yazık ki bu bilim adamlarının başarıları uluslararası araştırmalara etkili bir şekilde tesir edememiştir. Yalnızca Granberg’in kısa özetleri ve Eskeröd’ün tezi tercüme edilmiş ve Haavio’nun bu çalışması yalnızca Fince yayınlanmıştır. Ingriya ruh inançları hakkında bir çalışma hazırlamaya başladığımda¹⁴ bu İsveç-Fin geleneksel, psikolojik ekolüne minnettar oldum. Çalışmanın sonuçları, yöntemin geliştirilmesi için iyi bir başlangıç noktası oluşturdu. Pek çok problem tatmin edici bir biçimde çözüldü ama aynı zamanda, bir analizin, sosyoloji ve sosyal psikolojinin istikametinde derinleşebileceği de ortaya çıktı.

8 Yukarıda belirtilen Kiel Kongresi’nde yayınlanan birçok makale bu yönelimi yansıtmaktadır. Bir Nordisk Seminar i Folkedigtning (Copenhagen, 1962) yayını olarak ortaya çıkan C. H. Tillhagen’in “Traditionsbåraren [Gelenek Taşıyıcılar]” adlı son konferansı, aynı edebî tarih ve bireysel psikolojiyi izler.

⁹ G. Granberg, Skogsrået i yngre nordisk folktradition (=Skrifter utgivna av Gustav Adolfs Akademien för folklivsforskning, 3) (Uppsala, 1935).

¹⁰ G. Granberg, “Memorat und Sage, Einige methodische Gesichtspunkte,” Saga och sed (Uppsala, 1935), s. 120-127.

¹¹ A. Nilsson, “Interessedominanz und Volksüberlieferung, Einige überlieferungs-psychologische Gesichtspunkte,” Acta Ethnologica, 1936:3 (Copenhagen), s.165-186.

¹² A. Eskeröd, Årets äring, Etnologiska studier i skördens och julens tro och sed (Nordiska Museets Handlingar, 26) (Stockholm, 1947).

¹³ M. Haavio, Suomalaiset kodinhaltiat (Porvoo, 1942).

¹⁴ L. Hanko, Geisterglaube in Indermanland, I (=FFC, 185) (Helsinki, 1962).

Yukarıda belirtildiği gibi, geleneksel türlerin analizindeki girişim, materyalin kaynak eleştirisi için kategorileri belirlemeye ve kavramları tanımlamaya göre yapılmıştır. Mesela, “Halk inancı nedir?” Çok fazla kullanılan ve belli belirsiz şekilde tanımlanan bu terim, tamamen farklı geleneksel ögelere uygulanmıştır. Pratik bir değere sahip olabilmesi için, bazı biçimsel kriterlere dayanarak halk inancının tanımlanabilmesi gerekir. Bu kriter, bir inancın normalde, genel ve doğrudan bir ifade formunda bir meseleyi bildirmesi gerçeğinde bulunabilir (Yukarıdaki “A” metni). “Ahr ruhu senin ahırda uyumana müsaade etmez; seni oradan def eder”, bir inançtır. Bu tür ifadeler bir genelleme içerdiğinden geçerlilikleri, bir sıklık analizine dayalı araştırmaya tâbî tutulana kadar kabul edilmez. Bu örnekte şu sorulmalıdır: Ingriya’lılar genellikle ahır ruhunun, ahırda uyuyanları kovduğuna inanır mı? Daha geniş bir kanıt esasına dayanarak durumun bu olduğu kanıtlanabilir. Bu inanç “kolektif” denilen geleneğe aittir.¹⁵ Ama ekseriyetle bu netice olumsuzdur. “A” metninde ifade edilen inançta durum bu şekildedir. Bu, Ingriya’da genel olarak bilinen bir inanç değildir; açıkça bireysel bir geleneğe aittir. Bu örnekte inancın kökeni takip edilebilir; kaynak kişi, bildiği iki ya da üç memorattan özetlenmiş bir açıklama yapmıştır. Ekseriyetle bu inanç, derleyicinin yaratmasıdır. Dinlediği şey bir memorattır; ancak bilgileri defterine genelleştirilmiş bir biçimde kaydetmiştir ve nihayetinde araştırmacı, materyali kesin olarak memorat alıntıları olmasına rağmen “inanç” olarak kullanmayı tercih etmiştir. İlkel dine dair çalışmalar, geniş bir toplumun sahibi olduğu inançmışçasına “Vogul’ların inancı” gibi başlangıç ifadeleriyle doludur.¹⁶ Bireysel ve kolektif geleneklerin arasındaki farklılara genellikle hiç önem verilmemektedir.

¹⁵ Bireysel ve kolektif gelenek arasındaki ilişki için bakınız, Eskeröd, *Årets åring*, s. 74-79; ve Hanko, *a.g.e.*, s. 125-129.

¹⁶ Mevcut örneklerin yüzlercesinden bir tanesi olarak, Godrey Lienhardt’ın sosyal antropolojik çalışması olan *Divinity and Experience, the Religion of the Dinka* [Kutsallık ve Tecrübe, Dinka Dini] (Oxford, 1961) adlı eseri söyleyebilirim. “Dinka inancı”nın modeli tüm çalışmaya yön verir. Gelenek taşıyıcılarının arasında bireysel varyasyonun olmadığı görülür. Böylece kültürün görüntüsü olağanüstü bir tekdüzelik haline gelir. Peki ama bu, gerçeğe intibak eder mi? Pek çok antropolog Malinowski’nin 1916 senesinde “*Baloma, Spirits of the Dead in the Trobriand Islands* [Baloma, Trobriand Adalarında Ölünlün Ruhları]” (Malinowski, *a.g.e.*, s. 237-254) adlı çalışmasının son bölümünden ciddi şekilde istifade etmelidir.

C. W. von Sydow'a göre memoratlar, “*Erzählungen der Leute über eigene, rein persönliche Erlebnisse [İnsanların tamamen kendilerine ait tecrübelerinin hikâyeleridir]*”.¹⁷ Onlar aracılığıyla halkın doğaüstü deneyimlerini, halk inancının yaşayan özünü kavriyoruz. Ruhların varlığına olan inanç, basit spekülasyonlar üzerine değil; somut, şahsi tecrübeler ve duygusal algılar tarafından takviye edilen gerçeklik üzerine kurulur. Bu bakımdan ruhlar, ampirik varlıklardır.¹⁸ Araştırmacının kendisi ruhları göremese bile kaynak kişinin onları gerçekten gördüğünü kabul etmek zorundadır. Genel olarak kaynak kişiler, doğaüstü tecrübelerle ciddi manada tepki verir. Onlar kendi gördüklerinin ya da bazı bilindik tecrübelerin doğru olduğunu düşünmek ister. Mesela, eğer derleyici “Ahırda hiç ruh var mı?” diye sorarsa kaynak kişi, ruhun neye benzediğini ve genellikle ne yaptığını tanımlamayacağı genelleştirilmiş bir tanıtımdan uzaklaşır. Bunun yerine şöyle konuşmaya başlar: “Geçen kış ahırın sobasına biraz odun koymaya gittiğimde (filanca şeyler oldu).” Diğer bir ifadeyle, kaynak kişi bir memorat aktarır. Güvenilir derlemecilerden topladığım materyallerimin kahir ekseriyeti memoratlardan oluşmaktadır.

Memoratlar halk dini çalışmaları için değerli ve birincil kaynaktır çünkü davranışı doğrudan etkilemeye başlamış ve gerçekleşmiş doğaüstü geleneğin durumlarını açığa çıkarır. Memoratları esas alarak, inançların sosyal bağlamının bir resmini oluşturabiliriz; bunun göz önüne alınması ise işlevselci yaklaşımın temel gereksinimidir. Kimin hangi koşullarda (zaman, mekân, durum ve dahası) tecrübe sahibi olduğunu, bunu nasıl yorumladığını ve davranışını nasıl etkilediğini öğrenebiliriz. Belirli bir inancın edimselleşmesinin işlevsel olan ön koşulları ve sonuçları hakkında durumdan duruma göre değişen hükümleri resmedebiliriz. Memoratlar anlatı geleneğinde yaşadığı için, "sonraki yaşam"ın memoratların içeriğindeki bazı ikincil değişimlere sebep olma ihtimalini dikkate almalıyız. Araştırmacı, bir memoratın orijinal doğaüstü deneyimi nasıl yansıttığını net bir şekilde ortaya koymaya çalışmalıdır. Memorat ile ilgilendiği türden bir deneyim olup olmadığına karar verilmesi gerektiğinde, mümkün ya da muhtemel her şey

¹⁷ von Sydow, a.g.e., s. 73. Memoratın, efsanenin bir tipi olmadığına fakat kendi kategorisini oluşturduğuna dikkat edilmelidir. Ayrıca, memorat kavramının André Jolles'e özgü bir kavram olan “*memorable*” ile alakası da yoktur. Bakınız, *Enfache Formen* (Halle, 1929), s. 200-217.

¹⁸ Temelde, görülsün veya görülmesin, doğaüstü varlıklar deneysel (ruhlar ve ölümler) ya da etiyolojik (devler ve mitik kahramanlar) olarak taksim edilebilir. Bazı varlıklar (örnek olarak, şeytan) her iki grupta da görünebilir.

hesaba katıldığında, problem aslında algı psikolojisinden biridir. Araştırmacı bir tecrübenin yöntemini düşünmelidir: Biz bir vizyon, bir iştme algısı, bir dokunma hissi ya da bunların bir kombinasyonu ile mi ilgileniyoruz? Dahası, bu tecrübe bir rüya, bir halüsinasyon, bir illüzyon, eidetik [fotoğrafsı] algı ya da bir hipnogojik görüntü olabilir miydi? Tecrübe süresi neydi? Ruh canlı gibi mi yoksa müphem olarak mı göründü? Algısal koşullar nelerdi? (Mesela, ortam karanlık mıydı, o algıyı test etmek olası mıydı?) Tecrübe sahibi kişinin fiziksel ve psikolojik durumu nasıldı? (Hasta mıydı, yorgun muydu, sarhoş muydu ya da arzu veya korku gibi bir takım ağır beklentilerin tesiri altında mıydı?) Farklı şekillerde bir memoratın gerçeklik derecesini değerlendirmek mümkündür.¹⁹ Psikolojik olarak olanaksız olan algısal özellikler genellikle ikincildir, anlatımla bağlantılı olarak ilave edilmiştir. Bazı memoratlar vardır ki bolca bireysel, özgün özellikler ve belirli açılardan “gereksiz” detaylar barındırır. Bazı memoratlar da vardır ki içeriği daha şematik ve zayıftır. Özgün deneyimlerin yanı sıra, efsanelerden öğrenilen motifleri de içerenler vardır. Doğaüstü deneyimlerin analizi açısından, ilk grup en değerlidir. Fakat halk inancı açısından bakıldığında ikincil değişiklikleri içerenler de değerlidir. Memoratlar çok defa anlatıldığında sistemli hale gelmeye ve kolektif bir geleneğe -özellikle bu gelenek uygun paralellikler ve modeller içeriyorsa- yaklaşmaya meyillidir. Bu tür adapte edilmiş memoratlar, geleneğin taşıyıcılarına göre gerçekte ne tür bir doğaüstü deneyimin olduğunu değil, daha çok ne olması gerektiğini anlatır. Bunun bilgisi sosyo-psikolojik olarak ayrıca önemlidir.

C. W. von Sydow ve Gunnar Granberg, memoratların temel özellikleri olarak bireysel, özgün unsurları vurgulamaya meyilli olmuştur.²⁰ Marti Haavio ise biraz farklı bir görüşte bulunmuştur: “İçeriğinde bireysel unsurların baskın olduğu memoratlar, içerisinde genel halk geleneğiyle bağlantılı motifleri barındıran memoratlardan çarpıcı bir şekilde daha nadirdir.”²¹ Yeni tecrübeler için temel oluşturan bu tecrübe modellerini veren yeni öğrenilmiş doğaüstü gelenek için bu tamamen doğal ve doğrudur. Ayrıca farklı memorat özelliklerinin geleneksel olma derecesi, sıklık analiziyle belirlenebilir ve belirlenmelidir. Örneğin “B” metninde bir ruhun uyuyan bir

¹⁹ Honko, a.g.e., s. 103-108.

²⁰ Von Sydow, a.g.e., s. 73; Granberg, “Memorat und Sage” s. 121.

²¹ Haavio, a.g.e., s. 9.

kişiyi, binanın doğaüstü sahibine ait bir yerden sürdüğü fikri gelenekseldir. Öte yandan, sahibinin ölen bir kişi olması özelliği, Ingriya'da nadirdir; bununla birlikte, paralellikler Finlandiya'da bulunabilir.²²

Genel olarak, bireysel özellikleri barındıran memoratlar ile basmakalıp uluslararası efsaneler arasında ayırım yapmak biraz zorluk çıkarmaktadır. Bununla birlikte, bu türler arasında bir dizi geçiş formu için yer vardır. Bu da bir memoratın zaman içinde bir efsaneye dönüşebileceği sonucunu verir. Doğaüstü bir deneyimin heyecan verici bir anlatımı, bir bölgeden diğerine yayıldığında şematik hale gelir (gereksiz düşmeler artar ve yeni motifler eklenir), mesela ruhların etkinlikleri, somut, açık ve net hale gelir. Bu ürün orijinal tecrübeye artık yakın olmasa da, yine de bir yerin inanç geleneği ve memorat geleneği ile uyum içinde kalabilir. İşte o zaman bu, halk inancının oldukça önemli bir yansıtıcısı olarak değerli olan inanç efsanesi (*gläubensage*) olarak adlandırılabilir. Bununla birlikte, genel olarak efsaneler, memoratlarla karşılaştırıldığında ikincil bir kaynaktır. Örneğin bazı ruhlara olan inancın kanıtı olarak kullanılamayan efsaneler vardır, ateş ruhunun memorat geleneğinde bulunmadığı bir alanda, ateş ruhlarını anlatan bir efsane yine de var olabilir (Bir ruh, kendi evinde gördüğü kötü muameleden şikâyet eder. İnsanlar ateşe tükürür vb. Bunun üzerine intikam içinde evi yakma isteği doğar). Ateş ruhunun yörenin doğaüstü varlıklarına ait olduğunu düşünmek bir hatadır. Söz konusu mesele, görevi ateş ruhunun varlığına tanıklık etmek olmayan fakat ateşin kutsal olduğu ve doğru bir şekilde muamele edilmesi gerektiği yönündeki bir göçmen efsanedir [*migratory legend*]. Pek çok efsane, sahip olduğu etkili fantezi motifleri ve öyküleme kıymeti (kendine has mizahı ve heyecan verici doğası) vasıtasıyla korunmuştur. Bunlar bazen fabulatlar, bazen de eğlence efsaneleri (*unterhaltungssage*)²³ olarak adlandırılabilir. Kaynak eleştirisi açısından, bir bölgedeki edimsel halk inançlarına dayanmayan uluslararası göçmen efsaneleri, eğlence efsaneleri ve fabulatları istisna olarak ele almak önemlidir. Ancak şu unutulmamalıdır ki, aynı efsane bir bölgede fabulat fonksiyonunda ve başka bir bölgede ise bir inanç efsanesi olarak görünebilir.

²² Honko, a.g.e., s.344-345.

²³ Bu bağlamda her şeyin dâhil olduğu bir efsane sınıflandırılmasına varmaya çalışmıyorum. Sadece kaynak eleştirisi bakış açısından önemli olan terimlere başvuruyorum.

Bu anlatmalar, halk inançları açısından gerekli olan daha fazla kanıt göstermesi için birincil materyal olarak kullanılamaz ama yanlış anlamaya yol açan iki geleneksel kalıp mevcuttur. Bunlar, kurgular ve metaforlardır. C. W. von Sydow, “Roggenmuhme [Çavdar Teyzesi]” “Kornmutter [Mısır Annesi]” ve Mannhardt’a ait diğer bir kavram olan “bereket iblisleri”nin, tahlil alanlarının ezilmesinden dolayı çocukları korkutmak için kullanılan pedagojik kurgulardan başka bir şey olmadığını kolaylıkla göstermiştir.²⁴ Ingriya’nın kuyu ruhu, tipik bir kurgudur ve herhangi bir memorat geleneği ile bağlantılı değildir. Yetişkinler çocukları kuyu ruhuyla korkutur; böylece kuyuyu gözetlemeyecek ve kuyuya giremeyeceklerdir. Her ne kadar doğüstü kurgusal varlıklar sadece çocukların inançlarına ait olsa da, işlevleri sosyo-psikolojik açıdan gerçek olarak kabul edilenlerinki ile aynıdır: normlar, onların yardımıyla korunur. Ingriya dualarında ve tılsımlarında bazen “rüzgârın kızı” ya da “rüzgârın ihtiyar kadını”ndan söz edilir. Ancak bu şiirsel ifadeler esas alınarak Ingriya’lıların özel bir rüzgâr ruhuna inandıkları sonucuna varılmamalıdır. Söz konusu olan, rüzgârın kişileştirilmesi durumudur, bir metafordur. Kelimenin tam anlamıyla alınan ve dolayısıyla yanlış anlaşılan bir metafor, Max Müller’in zamanında söylediği ve “dil hastalığı” olarak adlandırdığı bu türden bir dinî fantezinin doğmasına yol açacaktır.

Yukarıda açıkça görüldüğü üzere deneysel bir araştırmada doğüstü varlıklar, memoratlar birincil kaynaklar olarak görülmelidir. Araştırmanın merkezinde bulunan problem şudur: Doğüstü tecrübeler nerede, ne zaman ve neden meydana gelmiştir ve doğüstü bir durumla karşılaşan insanlar ne tepki verir? Bundan sonra ise bir analizde nasıl ilerlenebileceğine dair bazı fikirler sunmaya çalışacağım.

İlk olarak, mesela ruhlara olan inançta, gelenek taşıyıcılarının kim olduğu saptanmalıdır. Bu inançların, öncelikli olarak “yetenekli anlatıcılar”ın tasarrufu altında olduğu fikrine karşı çıkıyorum. Aslında gelenek, belirli kişiler tarafından değil, toplumsal roller tarafından korunur. Balıkçı tarafından bilinen bir gelenek, sığır yetiştiricisi tarafından bilinen gelenekten farklıdır; bir kişi belirli bir meslek, uzmanlık veya rol öğrenirken aynı

²⁴ C. W. von Sydow “Folkminnesforskningens uppkomst och utveckling” *Folkkultur*, 4 (Lund, 1944), s. 15-16. Ayrıca bakınız, von Sydow, *Selected Papers* [Seçilmiş Makaleler], s. 79-84, 89-105, 170-175; ve literatüre ilave kaynakça içeren Hanko, a.g.e., s. 136-137.

zamanda o meslekle bağlantılı olan doğaüstü geleneği de öğrenmiş olur. Elbette ki aynı birey pek çok sosyal pozisyona ve role sahip olabilir; fakat bunların sadece bir tanesi gerçek ve aktif iken diğerleri de gizlidir. Benzer şekilde, bir kişi doğaüstü geleneklerin çeşitli türlerini bilebilir; ancak belirli bir davranışsal durumdaki zihnine gelen gelenek, mevcut aktif statüsüne göre belirlenir. Rol davranışı, en iyi şekilde ancak sosyal değer ve norm kavramları vasıtasıyla tasvir edilebilir. Çalışmamda, ruh imgelerinin belirli toplumsal rollere, değerlere ve normlara bağımlı hale getirilebileceğini kanıtlayabildim. Öncelikle bir ev sahibi veya sahibesinin rolündeki işleve sahip bireyler, ev ruhu geleneğinin koruyucularıdır, bunu sürdürürler. Davranışı yöneten değer kısaca “evin bahtı” olarak adlandırılabilir; aksiliklerden evi korur, orada yaşayan ailenin makbul ve düzenli davranışını, ailenin mutluluğunu, refahını tesis eder ve aileyi dışardan gelebilecek yıkıcı tesirlerden korur. Bu durumda grup içi tutumlar, değere egemen olur. Beklenen davranış, norm olarak ifade edilir. Ev ruhunun ortaya çıkması genellikle bazı normlar ihlal edildiğinde (düzensizlik, çekişme, sarhoşluk gibi) ya da ailenin veya evin başına gelen şanssız durumlarda (yangın, ölüm, evi terk etme gibi) gerçekleşir. Ayrıca ev ruhu, yeni bir ev inşa etmek ve ayinlerin taşınması gibi hayattaki büyük değişimlerle bağlantılı olarak da ortaya çıkar. Ahır ruhuna olan inancı sürdüren sığır yetiştiricisinin rolündeki faaliyet, ahır ısıtıcısının rolü tarafından desteklenen ahır ruhu geleneğinin korunması ve geçen cumartesi akşamı duş alan kadının banyo ruhuna olan inancı benzer bir şekilde gösterilebilir.²⁵

Pek çok örneğin sunumuna sınırlı sayıdaki sayfalar izin vermeyeceği için sadece bir analizin temel modelini bir şema olarak sunacağım. Basit ve sıklıkla tekrar eden doğaüstü bir tecrübe şu şekilde olabilir: Bir akşam adamın biri ahır ısıtmaya gider. İki gün boyunca ara vermeksizin ısıtmaya devam ettiği için adam oldukça yorulur. Tahılları kurutma yükümlülüğü sadece kendisindedir; balyaların yerini denetlemeli, sıcaklığı doğru seviyede tutmaya çalışmalı ve havalandırmayla ilgilenmelidir. Ama soba bariz bir yangının çıkmaması için çok sıcak olmamalıdır. Oyun oynayan çocukların tahılları çiğnememesi, gezinmemesi ya da hırsızların harmanlanmış tahılları çalmaması için oraya göz kulak olması gerekir. Ateşin yanına oturunca bir süreliğine uzanmaya karar verir ve iradesine hâkim olamayarak uyuya kalır.

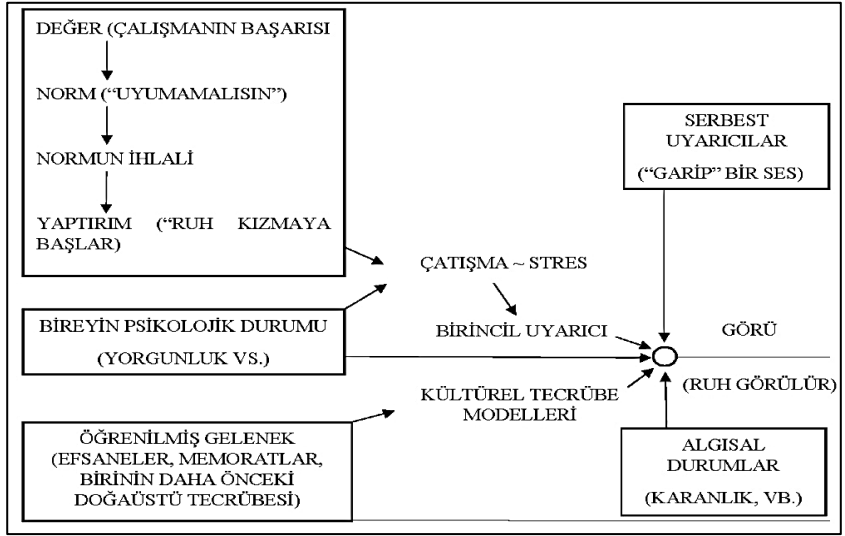
²⁵ Daha fazla teferruat için bakınız, Hanko, a.g.e., s. 243-248, 313-317.

Birdenbire ahırın kapısı gıcırdamaya başlar ve adam o yöne doğru bakar; beyaz elbiseli gri sakallı yaşlı bir adamın öylece dikilip teessüfle kendisine baktığını görür. Aynı anda bu varlık ortadan kayboluverir. Adam kapıya çıkar; dışarıda karın üzerinde herhangi bir iz göremez. Sonra ahırın sobasına bakar; ateş nerdeyse sönmek üzeredir. Adam hemen biraz odun koyar ve evden bir süreliğine ayrılır. Başından geçen olayı diğerlerine anlatır. Dinleyenler de bu tecrübenin ne olduğu üzerine düşünüp taşınır ve sonunda ahır ruhunun ahır ısıtıcısını uyandırmaya geldiği çünkü sobadaki ateşin sönmek üzere olduğu sonucuna varırlar.

Bu örnekte, belirli bir referans çerçevesinin gerçekleştirilmesini etkileyen ve sonunda vizyonun yükselmesine neden olan faktörler kolayca ayırt edilebilir. Ahır ısıtıcısının rolünün üstlendiği "tahıl kurutma işinin tamamlanması" *değeri* tehlikeye atılmıştır; çünkü belirli bir *norm* (Asla uyumamalsın!) ihlal edilmiştir. Normun talebi ve ahır ısıtıcısının uyku ihtiyacı bir çatışma yaratır; adamın uykusu huzurlu değildir ama stres ve suçluluk duygusuyla damgalanır.

Bu faktörler, bir referans çerçevesini gerçekleştirme sürecinde “birincil” uyarıcılar olarak adlandırılabilir. Diğer yandan, adamın normalde önemsemeyeceği ama artık "garip" görünen ve onu uyandıran sıradan bir ses olan kapı gıcırdaması "serbest"²⁶ uyarıcıdır. Ruhun kendisini hatadan dolayı cezalandıracağı korkusu, adamın bilincinde ortaya çıkmaya başlamıştır çünkü gelenekte, ihlal edilen norm böyle bir yaptırımla güçlendirilmiştir. Zayıf algısal durumlarda (Yarı karanlıktır; ışığın ve gölgenin sınırları ve nesnelerin ana hatları belirsizdir.) yorgun adamın “yaratıcı gözü” hareket etmeye başlamıştır; kapı aralığında soluk bir şekil görmüştür. Belki de daha önce ahır ruhunun gri sakalı olduğunu duymuş ya da görmüştür ve böylece bu özellik, uyku ile uyanıklık arasında doğan hipnogojik görüntünün bir parçası haline gelmiştir. Adam kapıya ikinci defa baktığında algısal materyaller farklı bir şekilde yapılandırılmıştır; yaratık ortadan kaybolmuştur.

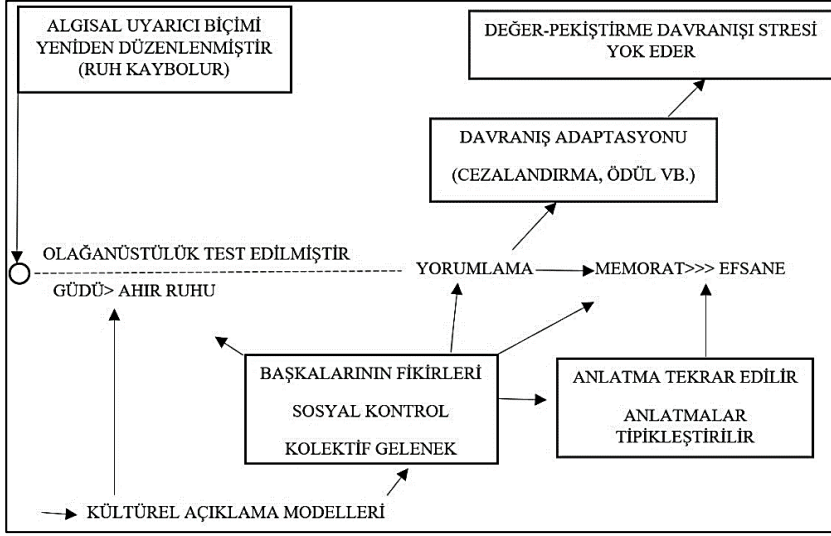
²⁶ “Birincil” ve “serbest” uyarıcı kavramları için bakınız, Honko, *a.g.e.*, s.96-99.



Hızlı bir şekilde ortadan kaybolma ve kar üzerinde izlerin olmaması, söz konusu olan yaratığın oradan gelip geçen bir kimsenin olma ihtimalini ortadan kaldıran doğaüstü bir kıstastır. Böylece adamın aklına gelenek tarafından sunulan açıklayıcı modeller gelmiştir. Dikkat edilmesi gereken bir nokta ise böyle bir tecrübenin yaşanıldığı esnada kişi, genellikle gördüğü yaratığın ne olduğunu henüz bilmemektedir. Belki de hayal gibi gördüğü şeyin doğaüstü olduğuna hâlihazırda ikna olmuştur ama henüz yorumlama gerçekleşmemiştir. Henüz kesin bir görüntüye sahip olmayan bu tür doğaüstü varlıklar "numen"²⁷ olarak adlandırılabilir. Bu arada, bu terimi kullanmak gereklidir; çünkü herhangi bir nedenden ötürü, birçok doğaüstü tecrübede geleneklerden gelen açıklayıcı bir model bulunamaz ve doğaüstü tecrübe "numen" aşamasında kalır.²⁸ Yorumlama, genellikle sadece daha sonra konu üzerinde yapılan düşüncelerin sonucu olarak ortaya çıkar. Bir kimsenin hatıra deposu doğaüstü tecrübeleri biriktirebilir, bu doğaüstü tecrübelerin anlamı haftalar ve hatta belki aylar sonra belirginleşir.

²⁷ Bu terimi Rudolf Otto'nun *Das Heilige* (29-30 ed., München, 1936) s. 225 eserinden ödünç aldım. Kendisi *numeri*'i "hala kesinlik kazanmayan doğaüstü varlık" olarak tanımlar.

²⁸ Belli belirsiz hayaletleri ve kuruntuları anlatan yeni bir gelenek sadece bu şekilde ortaya çıkar. Bu da hayranlık uyandıran bir kolaylıkla, ruhlara olan inancın ölmesine ve zayıflamasına sebep olan kültürel değişimlerden geçmiştir. Doğaüstü varlıkların adlarına göre tanzim edilmiş efsane indekslerinde *numen* için mutlaka bir yer ayrılmalıdır. Bakınız, L. Simonsuuri, *Typen – und Motivverzeichnis der finnischen mythischen Sagen [Fin Mitik Efsanelerinin Tip ve Motif İndeksi]* (- FFC, 182) (Helsinki, 1961), Bölüm B: Gespensterspuk, s. 45-48.



Böylece kehanet memoratları [omen-memorates] oluşur; örneğin, ateşin bir felaket alâmetiyle bağlantılı olması gibi, önceden tecrübe edilmiş fakat açıklanamayan bir olay sonradan geçmişe dönük olarak yorumlanır. Doğaüstü bir olayı deneyimleyen bir insan, olayın yorumunu her zaman kendisi yapmaz; onu çevreleyen sosyal grup da yoruma katılabilir. Bu grubun içerisinde ruh inancına vâkıf olan uzmanlar, söz sahibi otoriteler olabilir ve kendi sosyal itibarlarının meziyeti yoluyla görüşleri belirleyici hale gelir. Deneyimlere sahip olmaya hazır olma ve bu tecrübeleri yorumlama kabiliyeti her zaman eşit derece gelişim göstermez; bir kimse doğaüstü tecrübeye meyilli olabilirken bir başkası da tecrübenin sebeplerini izah etmek konusunda daha yetenekli olabilir. Topluluk, üyelerinin deneyimlerini kontrol eder ve eğer topluluğun en yetkili ve etkili kişisi kuşkucu davranırsa tecrübenin doğaüstü karakteri sonradan reddedilebilir.

Bu analiz şeması, bir normun ihlali ile başlayan deneyimlere uygulanır. Bu tür tecrübeler, doğaüstü dünyanın kendisini ani bir şekilde kuvveden fiile çıkarması ve şaşırtıcı olmasıyla karakterize edilir. Bilinçaltı beklentiler doğaları gereği negatiftir; ruh ile temasa geçmek ne aranan ne de umut edilen bir şeydir ama yine de ruh ortaya çıkar. Bireyin tutumu korku tarafından mimlenmiştir; ruh, eylemin öznesidir; öte yandan moralist birey ise cezalandırılan nesnedir. Ruhun beklenmedik bir şekilde, aniden ortaya çıkması; çok net görülmesi ve etkinliğinin somut bir gerçeklik olarak yaşanması, genellikle açık ve net olaylardır. Fakat tecrübelerin farklı şekilleri de vardır. Ritüel bir davranışta temel durum farklıdır; ruh ile temasta bulunmak, kişinin eylemin öznesi ve ruhun ise nesnesi olması ritüel vasıtasıyla istenen bir şeydir. Ruha yönelik beklentiler olumludur; ruhun yardım edeceği ve ödüllendireceği umut edilir. Norma aykırı olan ve bir değeri tehlikeye atan davranış, beklenmedik bir tezahüre neden olur. Diğer yandan ritüelde davranış, bir değeri güçlendirir ve norm ile uyumludur. Şurası dikkate alınmalıdır ki ruhun ayan beyan görünmesi genellikle ritüel vasıtasıyla meydana gelmez. Ruhun “cevabı” tamamıyla üstünkörü bazı işaretlerden ve hepsinin üstünde ritüelin organize edildiği amaca dayanan tüm gayretlerin başarısından okunur.²⁹

Bu kısa incelemenin amacı, ihmal edilmiş geleneksel bir tür olan memorata ve onun halk inancının işlevsel analizindeki merkezi konumuna dikkat çekmektir. İlkel din araştırmaları için aşağıdaki öneriler dikkate alınabilir:

1. Farklı geleneksel türlerin tanınması ve tanımlanması gereklidir; çünkü onların kaynak değeri çeşitlidir.
2. Her türlü genelleme bir analitik-sıklık araştırmasının desteğine ihtiyaç duyar. Bireysel ve kolektif gelenek arasındaki ayrım yapılabilmelidir.
3. Algı psikolojisi vasıtasıyla iddia edilen doğaüstü tecrübelerin doğruluk ve olasılık derecesi değerlendirilmelidir.
4. Anlatı geleneğindeki doğaüstü bir geleneğin yaşantısı incelendiğinde, memorat ve efsanelerin ve özellikle de geleneğe

²⁹ Honko, a.g.e., s. 110-113.

doğru yönlendiren ve onu değiştiren sosyal kontrolün etkileşimini ve bir arada yaşamasını dikkate almak değerli olacaktır.

5. Halk inançlarının işlevi hakkında herhangi bir şey söyleyemedenden önce doğaüstü geleneği toplumsal roller, değerler ve normlarla ilişkilendirmek gerekir.

Turku Üniversitesi

Turku, Finlandiya

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi*'nde, halk bilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi*'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi*'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında Türkçe ve İngilizce özet (10 punto ve İngilizce Özet İtalik), en az 3, en fazla 8 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler bulunmalı; Türkçe ve İngilizce (İtalik) başlığa yer verilmelidir. Özet en az yüz, en fazla iki yüz kelime uzunlukta olmalıdır.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının başlığının altında yazar adı, dipnotla 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 zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla 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 açısından önemlidir.

10. Yazı, www.folklorakademi.org ve <http://dergipark.gov.tr/folklor> adreslerindeki Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.

11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.

12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayınlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu

Genişlik: 16 cm Yükseklik: 24 cm

Üst Kenar Boşluk

2 cm

Alt Kenar Boşluk

2 cm

Sol Kenar Boşluk

2,5 cm

Sağ Kenar Boşluk

2 cm

Yazı Tipi

Times New Roman

Yazı Tipi Stili

Normal

Boyutu (normal metin)

12 (Times New Roman)

Boyutu (dipnot metni)

7,5 (Arial)

Paragraf Aralığı

Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı

Paragraf Girintisi

Tek (1)

1 cm

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.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi ile tüm kaynak gösterimleri sıralanmalıdır. Ayrıca 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: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

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.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

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 Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Ö. vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Köknar Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin, Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

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 Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, Mary (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)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.