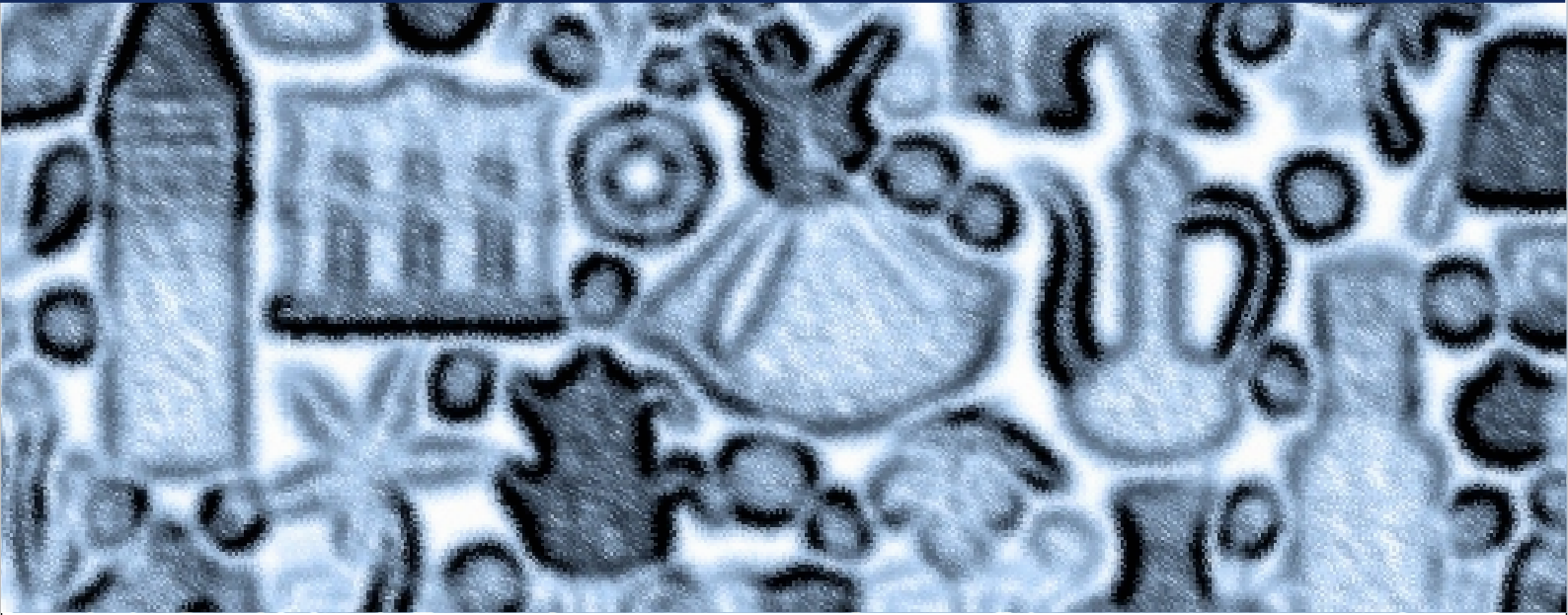


UHAD
UHAD

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019



Prof. Dr. Mustafa SEVER
Prof. Dr. Fuzuli BAYAT
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK
Prof. Dr. Meral OZAN
Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL
Doç. Dr. M. Abdulbasit SEZER
Doç. Dr. Attila ÖZDEK
Dr. Öğr. Üyesi Bülent AKIN
Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra UYGUR

Dr. Öğr. Üyesi Tahir AŞİROV
Dr. Aynur GAZANFERGİZİ
Arş. Gör. Serdar GÜRÇAY
Uz. Gülden ALTINTOP TAŞ
Uz. Harika Zöhre ERYILMAZ
Uz. Yusuf Kenan BEZGİN
Uz. Özlem DAĞDELEN
Ayşenur Begüm ÇALIŞKAN
Erika HERESOVA
Ezgi ÖZGENÇ
Şamil GACAR



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

ISSN: 2667-4173

Cilt 2, Sayı 3, Yıl 2019
Volume 2, Issue 3, Year 2019

İmtiyaz Sahibi/Owner

Halkbilimi Araştırmaları Derneği

Baş Editör/ Chief Editor

Dr. Samet KILIÇ

Editör Kurulu/Editorial Board

Doç.Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI

Dr. Süleyman FİDAN

Dr. Hatice Kübra UYGUR

Dr. Alim Koray CENGİZ

Dr. Samet KILIÇ

Uz. Haydar Cumhuri KIZILKAYA

Dil Danışmanı/Language Consultant

Dr. Alim Koray CENGİZ

www.turkhalkbilimi.org



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

Bu Sayının Yazarları

Prof. Dr. Mustafa SEVER
Prof. Dr. Fuzuli BAYAT
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK
Prof. Dr. Meral OZAN
Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL
Doç. Dr. M.Abdulbasit SEZER
Doç. Dr. Attila ÖZDEK
Dr. Öğr. Üyesi Bülent AKIN
Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI
Dr. Öğr. Üyesi Tahir AŐIROV
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra UYGUR

Dr. Aynur GAZANFERGİZİ
Arş. Gör. Serdar GÜRÇAY
Uz. Gülden ALTINTOP TAŞ
Uz. Harika Zöhre ERYILMAZ
Uz. Yusuf Kenan BEZGİN
Uz. Özlem DAĞDELEN
Ayşenur Begüm ÇALIŞKAN
Erika HERESOVA
Ezgi ÖZGENÇ
Şamil GACAR

Bu Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Vüsale MUSALI
Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK
Prof. Dr. Ali DUYMAZ
Prof. Dr. Bekir ŞIŞMAN
Prof. Dr. Nezir TEMUR
Doç. Dr. Rezan KARAKAŞ
Doç. Dr. Songül ÇEK
Doç. Dr. Mustafa AÇA
Doç. Dr. İlker AYDIN
Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem KOBYA DEMİRCİ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÖYLEMEZ
Dr. Öğr. Üyesi Serenat İSTANBULLU
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BARS
Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞARAN
Dr. Öğr. Üyesi Ali Osman ABDURREZZAK
Dr. Öğr. Üyesi Berna AYZ
Dr. Öğr. Üyesi Ali DOĞANER
Dr. Öğr. Üyesi M.Emir İLHAN

Dr. Öğr. Üyesi Nagihan ÇETİN
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DİNÇ
Dr. Öğr. Üyesi Seval KASIMOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Aylin ERASLAN
Dr. Öğr. Üyesi Cevdet AVCI
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DURMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ALPTEKİN
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim GÜMÜŞ
Dr. Öğr. Üyesi Cevdet AVCI
Dr. Öğr. Üyesi Esra BİLGE SAVCI
Dr. Öğr. Üyesi Turgay KABAK
Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZCAN
Dr. Öğr. Üyesi Erhan SOLMAZ
Dr. Abdulhamit TOPRAK
Dr. Mustafa DUMAN



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

Tarandığımız İndeksler



COSMOS IF

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org

Eurasian Scientific
Journal Index IF



i2or



Research Bible
Index



Türk Eğitim İndeksi



EuroPub

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

ICI World
of Journals



SIS Scientific
Indexing Services



İdeal Online

Temsilciliklerimiz

Adana- Prof.Dr. Refiye OKUŞLUK ŞENESEN- Çukurova Üniversitesi

Amasya 1- Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR- Amasya Üniversitesi

Amasya 2- Dr. Öğr. Üyesi Cavit GÜZEL- Amasya Üniversitesi

Ankara- Prof.Dr. Nezir TEMÜR- Gazi Üniversitesi

Antalya 1- Dr. Öğr. Üyesi Nagehan ÇETİN- Antalya Akev Üniversitesi

Antalya 2- Dr. Öğr. Üyesi M.Emir İLHAN- Akdeniz Üniversitesi

Artvin- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR- Çoruh Üniversitesi

Aydın- Dr. Öğr. Üyesi Devrim ERTÜRK- Dokuz Eylül Üniversitesi

Bartın- Dr. Öğr. Üyesi İbrahim GÜMÜŞ- Bartın Üniversitesi

Bayburt- Dr. Öğr. Üyesi Turgay KABAK- Bayburt Üniversitesi

Balıkesir- Dr. Öğr. Üyesi Berna AYAZ- Bandırma On Yedi Eylül Ü.

Bingöl- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BARS - Bingöl Üniversitesi

Bitlis- Arş. Gör. Oğuz DOĞAN- Bitlis Eren Üniversitesi

Bursa- Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR - Uludağ Üniversitesi

Çanakkale- Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DİNÇ -Çanakkale On Sekiz Mart Ü.

Çankırı- Dr. Öğr. Üyesi Seval KASIMOĞLU- Karatekin Üniversitesi

Çankırı- Arş. Gör. A. Serdar ARSLAN- Karatekin Üniversitesi

Çorum- Dr. Öğr. Üyesi Atiye NAZLI - Hitit Üniversitesi

Diyarbakır- Doç. Öğr. Üyesi Abdulbasit SEZER- Dicle Üniversitesi

Elazığ- Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK- Fırat Üniversitesi

Erzurum- Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ- Atatürk Üniversitesi

Eskişehir- Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL- Osman Gazi Üniversitesi

Gaziantep- Dr. Öğr. Üyesi Süleyman FİDAN- Gaziantep Üniversitesi

Giresun- Dr. Öğr. Üyesi Samet KILIÇ- Giresun Üniversitesi

Hatay- Dr. Alim Koray CENGİZ- Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

İçel (Mersin)- Prof.Dr. Nilgün ÇIBLAK COŞKUN- Mersin Üniversitesi

İstanbul- Dr. Öğr. Üyesi Esra BİLGE SAVCI- İstanbul Üniversitesi

İzmir-1- Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR- İzmir Demokrasi Üniversitesi

İzmir-2- Dr. Öğr. Üyesi Bülent AKIN- Katip Çelebi Üniversitesi

Kars- Dr. Öğr. Üyesi Adem BALKAYA- Kars Kafkas Üniversitesi

Kastamonu- Dr. Öğr. Üyesi Ali Osman ABDURREZZAK - Kastamonu Üniv.

Kayseri- Dr. Öğr. Üyesi Erhan ÇAPRAZ- Erciyes Üniversitesi

Kırşehir- Dr. Meltem YILMAZ- Ahi Evran Üniversitesi

Kocaeli- Dr. Öğr. Üyesi Uğur DURMAZ- Kocaeli Üniversitesi

Konya- Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK- Necmettin Erbakan Üniversitesi

Manisa- Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN- Celal Bayar Üniversitesi

Mardin- Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra UYGUR- Artuklu Üniversitesi

Muğla- Dr. Öğr. Üyesi Aysun DURSUN- Muğla Üniversitesi

Muş- Arş. Gör. Fırat TAŞ- Alparslan Üniversitesi

Nevşehir 1- Doç. Dr. Recep TEK- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Nevşehir 2- Yücel ÖZDEMİR- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Ordu- Uz. Mustafa EREN- Ordu Üniversitesi

Rize- Dr. Öğr. Üyesi Elif Şebnem DEMİRCİ- Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi

Samsun- Arş. Gör. Recep DEMİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Siirt- Doç. Dr. Rezan KARAKAŞ- Siirt Üniversitesi

Sinop- Doç. Dr. Songül ÇEK- Sinop Üniversitesi

Sivas- Dr. Öğr. Üyesi Uğur BAŞARAN- Cumhuriyet Üniversitesi

Tokat- Arş. Gör. Sinan YAMAN - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Tunceli- Arş. Gör. Hüseyin KARA- Munzur Üniversitesi

Şanlıurfa- Arş. Gör. Hakan ÇELİKTEK- Harran Üniversitesi

Uşak- Dr. Mustafa DUMAN- Uşak Üniversitesi

Van- Dr. Öğr. Üyesi Metin EREN- Yüzcüncü Yıl Üniversitesi

Yozgat- Öğr. Gör. Ahmet Emin ŞAHİNER- Bozok Üniversitesi

Zonguldak- Doç. Dr. Gül Banu DUMAN- Karaelmas Üniversitesi

Karaman- Ar. Gör. Hüseyin AKSOY- Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Kırıkkale- Doç. Dr. Aktan Müge YILMAZ- Kırıkkale Üniversitesi

Ardahan- Dr. Serkan BALCI- Ardahan Üniversitesi

İğdır- Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI- İğdır Üniversitesi

Karabük- Öğ. Gör. Perihan CALAY- Karabük Üniversitesi

Kilis- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ALPTEKİN- Kilis 7 Aralık Üniversitesi

Osmaniye- Dr. Öğr. Üyesi Ali DOĞANER- Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi

Kosova - Prizren- Yrd.Doç.Dr. Elsev Brina LOPAR- Prizren Üniversitesi

Kosova - Priştine - Doç.Dr. Nuran Malta MUHAXHERİ - Priştine Üniversitesi

Azerbaycan- Doç. Dr. Hikmet QULİYEV-

Ukrayna- Doç. Dr. Tudora ARNAVUT- Kiev Taras Şevçenko Milli Üniversitesi

İtalya- Dr. Öğr. Üyesi Pınar KARATAŞ-

Çin - Dr. Jinghua HUANG-

Kazakistan- Halil ÇETİN-

İçindekiler

Editörden	1
Makaleler	
Mustafa SEVER- 1980 Sonrası Türkiye'de Kültürel Ve Toplumsal Değişme <i>Cultural Change In Turkey After 1980</i>	2
Fuzuli BAYAT- "Sosyo-ekonomik Bağlı Pazar Folkloru" <i>"Socio-Economic Contextual Market" Folklore</i>	11
Ali Osman ÖZTÜRK – Meral OZAN – Attila ÖZDEK - Ignác Kúnos'tan İnternet Folkloruna Geçiş Sürecinde , Emmioğlu -Emmiki' Türküsünün Dramatik Dönüşümü <i>The Dramatic Transformation Of The 'Emmioğlu -Emmiki' Song In The Transition Process From Ignác Kúnos To The Internet Folklore</i>	18
Ayşenur Begüm ÇALIŞKAN - Prof. Dr. Feyzan GÖHER VURAL- Karanlık Dünyalarından Işık Olan İki Âşık: Âşık Veysel ve Barpi Alıkulov <i>Two Minstrels Shine From Their Dark World: Âşık Veysel and Barpi Alıkulov</i>	40
M.Abdulbasit SEZER - "Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerler Açısından Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan" <i>The Epic How Basat Killed Tepegöz in The Value of Dramatic Action</i>	84
Bülent AKIN- Kültürel Belleğin Kutsal Taşıyıcıları: Alevi Cem Zâkiri <i>The Sacred Carriers of Cultural Memory: Alevi Cem Zakirs</i>	93
İsmail ABALI- Ölüme Gülmek: Cumhuriyet Dönemi Latin Harfli Türk Mezar Taşı Yazılarında Mizah <i>Laugh At Death: Humor In Turkish Epitaphs With Latin Letters Of The Republic Period</i>	110
Aynur GAZANFERGİZİ- Köpek Kadın'dan Lilit, Alkarisi Ve Isikil-lilla'ya Kadar Uzanan Mitolojik Hatt <i>Mythological Line From Isikil-Lilla Untill Kopek Kadın, Alkarisi, Lilit</i>	125
Serdar GÜRÇAY- Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Çatalca <i>Çatalca in the Seyahatnâme (Book of Travel) of Evliya Çelebi</i>	135
Gülden ALTINTOP TAŞ- Umut Sarıkaya Karikatürüne Gösterebilimsel Bir Yaklaşım: "Asıl Sınıf Savaşı Onların Arasında" <i>A Semiotic Approach to Umut Sarıkaya's Caricature: "The Actual Class War is Among Them"</i>	146
Harika ZÖHRE ERYILMAZ- Yaşayan Mit Olarak Doğum Lekeleri: Simgeleri Ve Anne-Kadın <i>Birthmarks as Living Myths: Its Signs and the Mother-Woman</i>	159
Yusuf Kenan BEZGİN- Halk İnanmalarının İslamlaştırılması Üzerine Bir İnceleme (Erzincan Örneği) <i>A Research On The Islamization Of Folk Beliefs(Erzincan Case)</i>	170
Ezgi ÖZGENÇ - Türk Destanlarında Ezoterik İnisiasyon Aracı: Uykü <i>Esoteric Initiation Tool in Turkish Epics: Sleep</i>	186
ÇEVİRİ	
Oldrich SİROVÁTKA - Çev.: Erika VEREŠOVÁ – Ali Osman ÖZTÜRK- Türk Konulu Baladların Çek Ve Slovak Sözlü Geleneğindeki Yaygınlığı <i>The dissemination of Ballads With Turkish themes in the Czech and Slovak Traditions</i>	197
Gulnara AİTPAEV-Çeviri: Şamil GACAR- Kırgız Destanı Kococaşta Suç, Cezalandırma ve Bağışlama Üçlüsü.....	215
KİTAP TANITIMI	
Tahir AŞİROV GÖROGLI: Türkmen Halk Eposu.....	221
Hatice Kübra UYGUR- Etnografi: Olağan-İçi Tecrübe.	225
BİBLİYOGRAFYA	
Özlem DAĞDELEN- Türkiye'de Kazak Türklerinin Destanları Konusundaki Çalışmaların Bibliyografyası <i>Bibliography of Works Regarding the Epics of Kazakh Turks in Turkey</i>	234

Editörden/ From Editor

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, yayın hayatına başlamasının ardından üçüncü sayısını yayımlama heyecanını yaşamaktadır. Bilimsel yayıncılığın meşakkatlerin farkında olarak, sorumluluk bilinciyle ilk sayısını 2018 yılı aralık ayında yayımlayan Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, halkbilimi araştırmalarına yeni bir soluk getirmek ve hâlihazırda var olan birikime katkıda bulunarak bu mirası geleceğe taşımak amacıyla yola çıkmıştır. Çıkılan bu meşakkatli yolda, dünyadaki halkbilimi çalışmalarına eşgüdümlü olarak, çağın şartlarını ve ülkemizdeki halkbilimi araştırmalarında kat edilen mesafeyi göz önünde bulunduran bir yayın politikası çerçevesinde, alandaki, yeni bir bilimsel yayın ihtiyacına cevap vermek Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi'nin ilk hedeflerindedir.

Geçmişten günümüze, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki American Folklore Association, The Journal of Folklore Research, Folklore; Fransa'da yayınlanan Mélusine ve Folklor de France, Avustralya'da yayınlanan Australian Folklore, Rusya'da yayınlanan Etnograficeski Obozjenie, Finlandiya'da yayınlanan Forçhunden, Türkiye'de yayınlanan Halk Bilgisi Mecmuası, Halk Bilgisi Haberleri, Halkevi Dergisi, Folklor Postası, Türk Folklor Araştırmaları gibi öncü dergiler, halkbilimi çalışmaları açısından ilklerin gerçekleştirildiği ve bu alanda önemli bilimsel çalışmaların temsil edildiği mecralar olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın şartları çerçevesinde sayıları gerek dünyada gerekse ülkemizde artarak günümüze ulaşan veya yerini haleflerine bırakan birçok halkbilimi dergisi, bu sahadaki çalışmalarda çok büyük mesafeler kat etmiş ve ciddi bir bilimsel birikim ortaya koymuştur.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, hâlihazırda Türkiye'de yayın hayatına devam eden dergilerin birikimlerinden de faydalanarak, bu dergilere rakîp değil refîk olmak maksadıyla yola çıkmıştır. Bu anlayış doğrultusunda, akademik dergilerle, bilimsel konularda sürekli dirsek teması halinde bulunmak, şüphesiz, Türk ve dünya halkbilimi çalışmalarına fayda sağlayacaktır. Bugün gelinen noktada, Türkiye'de, geçmişten günümüze derleme faaliyetleri neticesinde elde edilen büyük bilgi birikiminin farklı metotlarla tahlil ve tenkide tabi tutulması, bu verilerden hareketle kültürel çıkarımlarda bulunulması ve ortaya çıkan bulguların, sürdürülebilir kalkınma süreçlerine dâhil edilmesi ihtiyacı her zamankinden daha fazla hissedilmektedir.

Bu doğrultuda derginin amaçlarından biri, kültürel unsurların sürdürülebilir kalkınma süreçlerine dâhil edilebilmesi, kültürsüzleşme ve tek tipleşme süreçlerinin önüne geçilebilmesi gibi konularda bilim dünyasına katkı sağlamaktır. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi bu konularda üzerine düşen vazifeleri yerine getirmeye çalışacaktır.

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi'nin üçüncü sayısında on sekiz bilimsel çalışmaya yer verilmiştir. Dergide on üç özgün makale, iki çeviri, iki kitap tanıtımı ve bir bibliyografya yer almaktadır. Bu sayıda yer alan çalışmaların bilim dünyasına katkısı olması temennisiyle...

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi Editör Kurulu



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

1. BÖLÜM

PART 1

ÖZGÜN MAKALE

ARTICLE



Geliş Tarihi:13.10.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 13.10.2019 Accepted: 11.11.2019

1980 SONRASI TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL DEĞİŞME

Cultural Change in Turkey After 1980

Mustafa SEVER¹

Özet

Toplumsal yapı, topluluğun devamını ve işleyişini sağlayan kurumlar bütünüdür. Bu yapının devamı kişilerin birtakım kuralları benimsemesi ve bu kurallara uymasıyla mümkün olur. Bu kurallar, kişinin toplumda hazır bulduğu kurallardır ve geleneksel yolla nesilden nesile aktarılarak gelir. Bunlara toplumsal normlar/ölçütler adı verilir. Normlar, kişinin nerede, nasıl, ne biçimde davranacağını, hareket edeceğini sınırlarını işaret eder. Bu kurallar, aslında toplumun kültürünü oluşturur. Bu kültür sürekli değişir ve dönüşür. Çünkü, insan hayatı kimi zaman kendi iradesiyle kimi zaman da dış etkenlerle sürekli değişim halindedir. Milletlerin hayatı da aynı değişkenliğe sahiptir. Değişimin karakteri iyi ya da kötü yönde olabilir. Değişim çeşitli şekillerde gerçekleşebilir. Toplumsal değişme derece derece yavaş veya şiddetli olabilir. Maddi kültür değişimine bazen manevi kültür ayak uyduramaz. Teknolojik gelişmeler, yeni yapılar, yollar, iletişimdeki ve ulaşımdaki kolaylık ve hızlık, vb. insanlarda yeni düşünüş, davranış, tavır ve alışkanlıklar meydana getirebilir. Bu çerçevede Türkiye’de 1980’li yıllar ve sonrası oldukça dikkate değer niteliktedir. 12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbe sonrasında siyasi, ekonomik, uluslararası ilişkiler, vb. yönlerden meydana gelen gelişmeler Türkiye’de köklü kültürel değişimlere neden olmuştur. Bu çalışmada, 1980 sonrası Türkiye’de toplumsal yapıda meydana gelen değişimler değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: toplumsal yapı, normlar, değişim, 1980’ler

Abstract

Social structure is the set of institutions that ensure the continuity and functioning of the community. The continuation of this structure is only possible if people adopt and follow certain rules. These are the rules that one finds ready in society and come from generation to generation in the traditional way. These are called social norm /criteria. Norms point to the limits of where, how, how to behave and move. These rules actually constitute the culture of society. This culture is constantly changing and transforming. Because, human life is constantly in a state of change, sometimes with its own will and sometimes with external factors. The lives of nations have the same variability. The character of change can be good or bad. Change can take place in various ways. Social change can be gradual slow or severe. Spiritual culture sometimes cannot keep up with material cultural change. Technological developments, new structures, roads, ease and speed of communication and transportation, etc. it can create new thoughts, behaviors, attitudes and habits in humans. In this context, 1980’s and later era is quite significant in Turkey. Political, economic, international relations, etc. developments occurring after the military coup in September 12, 1980 has led to deep-rooted cultural change in Turkey. In this study, post-1980 will be evaluated for changes occurring in the social structure in Turkey.

¹ Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, sever.mustafa@hbv.edu.tr

Key words: social structure, norms, change, 1980's

Giriş

Toplum, genel olarak ortak bir kültürü paylaşan ve bu kültür çerçevesinde oluşturduğu kurumlar aracılığıyla ihtiyaçlarını karşılayan insanların birlikteliğine verilen addır. Diğer bir deyişle toplum, “*kendilerini birleşik ve özgün bir varlık olarak gören insanlardan oluşan*” (Marshall 1999: 733) topluluk olarak da tanımlanabilir.

Toplumsal yaşamın sağlığını ve sürekliliğini sağlamak için birtakım gereklilikler söz konusudur. İnsanların beslenme, barınma, üreme, anlam ve amaç dâhilinde yaşama bağlanma, üretim-tüketim, eğitim, inanma, eğlenme, vb. faaliyetlerinin bir düzen içerisinde sürdürülmesi gibi işlevleri sağlamak amacıyla toplumca meydana getirilen kurumlar toplumsal yapıyı oluşturur. Aslında toplumsal yapı, topluluğun sürekliliğini sağlayan, kişinin kişilerle ve kişinin toplumla ilişkileri çevresinde toplumun işleyişini sağlayan kurumlar bütünüdür. Kişinin, bu yapı içerisinde uymak zorunda olduğu bir kurallar bütünü vardır; ki adına toplumsal normlar/ölçütler veya toplumsal yaptırımlar denir. Bunlar, kişinin, içine doğduğu toplumda hazır bulunduğu ve toplumsallaşması sürecinde edindiği, içselleştirdiği nerede, nasıl, niçin, ne biçimde tavır ve hareketlerde bulunacağına sınırlarını işaret eden kurallardır. Hem kişi hem de toplum için son derece önemli olan bu kurallar, aslında o toplumun kültürünü oluşturur ve sürekli değişme ve yenilenme içerisindedir.

Milletin üzerinde bulunduğu coğrafya ve yaşama şartları, aile yapısı, inanç ve uygulamalar geleneksel olarak belli ölçütlere/normlara göre yapılandırılır. Bu ölçütler çerçevesinde kişilerin tavır ve davranışları onaylanır ya da kınanır, ayıplanır. Genel olarak insanların, ortak ölçütler/ilkeler/değerler yönünde hareket etmeleri beklenir ve toplumsal düzen bu yönde devam eder. Toplumun en küçük yapısı/kurumu aileden başlamak üzere kişilerin toplumsal yaşamda anayasa, ceza yasası, trafik kuralları, çeşitli kurumların yönetmelikleri, vd. gibi resmî/yazılı normlar/kurallar yanında yazılı/resmî olmayan kurallar/normlar/ölçütler de vardır. Resmî normlara uyumsuzluk, bu normları/kuralları ihlâl etme veya bu normlara karşı gelme durumunda kişi yazılı, standart cezâlarla cezalandırılır. Yani, hangi ihlâle, hangi karşı gelmeye nasıl bir cezâ verileceği yazılı olarak bellidir. Toplumun yazılı olmayan normlarında/kurallarında böyle standart bir cezâ ile cezâlandırılma söz konusu olmayıp kınanma, ayıplanma, vb. şeklinde bir yaptırım vardır.

Normlar/Ölçütler, toplumun birliğini, bütünlüğünü, devamını sağlayıcı, toplum üyelerince “doğru” ya da “yanlış” olarak kabul edilen ilkelerdir. Normlardan daha kapsamlı olan ve özellikle toplumun ortak hafızasında iyi, güzel, doğru, olumlu, vd. kabul edilen ve

toplumsal barışı sağlamaya yönelik temel ahlâkî inanç ve ilkeler, “toplumsal değer” olarak adlandırılır. “Değer temel bir ilke, norm ise bu temel ilkenin özel durumlara uygulanışını belirleyen özel bir kural niteliğindedir. (Kızılcıkelik-Erjem, 1994: 99). Ailede başlayan ve yaşam boyunca devam eden toplumsallaşma sürecinde kişi; dürüstlük, namusluluk, onurluluk, emeğe saygı, kul hakkına riayet, vb. gibi pek çok değerleri içselleştirerek kişiliğini, kişisel ahlâkını gerçekleştirir. Toplumsal değerler, toplumsal yaşamın adeta sigortalarıdır ve hemen her şey, bu değerlere göre doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin, olumlu-olumsuz, vb. şeklinde değerlendirilir.

İlk çağlardan günümüze her millet yaşadığı coğrafi çevreye, tabiat şartlarına, diğer milletlerle ilişkilerine (savaş, ticaret, göç, ittifak kurma, vd.) bağlı olarak ekonomik, siyasî, dinî, toplumsal yapı ve insanî ilişkiler açısından diğer milletlerden farklı bir bütünlük/yapı geliştirmiştir. Bu yapı/bütünlük, durağan olmayıp yaşanan devrin gereklerine ve etkilerine bağlı olarak yapılanmıştır.

İnsan yaşamı, kimi zaman insanın kendi iradesiyle kimi zaman da kendi iradesi dışındaki etkenlerle sürekli değişim hâlinindedir. Milletlerin yaşamı da böyledir ve aynı değişkenliğe sahiptir. Burada değişmeden kasıt, mevcut durumdan başka bir duruma geçiştir. Maddî kültürdeki değişmeler, manevî kültürü; manevî kültürdeki değişmeler de maddî kültürü etkiler.

Hâl-i hazırda yaşanan süreç, genel olarak küreselleşme çağı olarak adlandırılmaktadır. Marshall McLuhan’ın öngördüğü biçimde dünya küresel bir köy hâline gelmektedir. Bunun nedeni ise, teknolojideki gelişmelere paralel olarak iletişimin sınır tanımaz niteliğidir. Hâliyle, birçok millet teknolojinin -iletişim de dâhil olmak üzere- birçok nimetinden yararlanırken bu küresel köyün de bir parçası, mahallesi durumuna gelmekte, dolayısıyla değişmektedir.

Değişmenin karakteri iyi ya da kötü yönde olabilir ve değişme çeşitli şekillerde gerçekleşebilir. Meray’ın (1982: 38-40) verdiği bilgilere göre toplumsal değişme derece derece, yavaş ya da şiddetli ve âni olabilir. Maddî kültür dünyasındaki değişmelere kimi zaman manevî kültür ayak uyduramaz. Yeni tür yollar, binalar, köprüler, kullanılan iletişim araçları, ulaşım araçları, teknoloji, vb. insanlarda yeni düşünüş, davranış biçimleri, yeni tavır ve alışkanlıklar, vd. meydana getirebilir. Elbette maddî kültürdeki bu değişim her yaş grubunda ya da kültürel çevrede aynı düzeyde algılanmaz, etki yapmaz, hatta kabul edilmez. Ancak, değişimin önünde de durulamaz. Bu çerçevede kültür değişimi açısından Türkiye’de 1980’li yıllar ve sonrası oldukça dikkate değer niteliktedir. Yaşanan bir darbe ve sonrasında meydana gelen siyasî, ekonomik, uluslararası ilişkiler, vd. yönlerden Türkiye’de köklü

değişimler olmuştur. Bu yazıda, 1980 sonrası Türkiye’de toplumsal yapıda meydana gelen değişimler değerlendirilecektir.

1980’li Yıllar ve Sonrası Kültürel Değişmeler

12 Eylül 1980’de Türkiye’de bir darbe yapılmıştır. Darbenin yapılma gerekçesi bir yana; darbe, ülkenin ekonomik ve siyasî yapısında “liberalleşme”nin önünü açar bir niteliktedir. Yani, devletçi yapı terkedilip başta ABD olmak üzere Batı ülkelerinde uygulanmakta olan serbest piyasa ekonomisine geçilir.

6 Kasım 1983’te yapılan seçimlerde Anavatan Partisi iktidara gelir. Süreç, KİT’lerin özelleştirilmesi düşünüldüğünde, Türkiye’nin küresel dünyaya entegre olmaya başladığı dönem olarak değerlendirilebilir. Dış ticarete, döviz hareketlerinde serbestlik, ihracatın ve ithalatın artmasını sağlar. Kazgan’ın (2006: 126), bu dönemle ilgili olarak verdiği bilgilere göre, kamu bankaları denetim-dışı bırakılarak soyulmalarının kolaylaştırılması; servet beyanının kaldırılması; mevduat sertifikası, sırdaş hesap gibi isimsiz hesapların açılması, böylece karapara aklama işinin kolaylaştırılması olanaklı hale getirilir; paranın kaynağının sorgulanması kaldırılır. Burada borsacılık faaliyetlerini, bankerleri, bankerzedeleri anmak gerekir. Daha sonra filmlere, romanlara konu olmuş bir faize yönelme, çalışmadan, üretmeden para kazanma amacıyla her yolu mübah görme, toplumsal yapıda derin yaraların açılmasına, ihtiharların, cinayetlerin vukuu bulmasına neden olur. Terör örgütü PKK’nın uyuşturucu ticaretine girdiği bu dönemde, uyuşturucu ticareti toplumun diğer kesimlerini de etkisi altına alırken uyuşturucuda örgütlü kaçakçılık suçlarından idâm cezası kaldırılır. İhracatı artırmak için yapılan vergi iadesi yaftası altındaki malî teşvikler, hayalî ihracatı özendirirken ve birçok kişi, şirket kaçakçılıkla suçlanırken, suç dosyaları rafa kaldırılır ve zaman aşımına uğraması sağlanır. ABD’nin “Yeşil Kuşak” olarak adlandırdığı projesine paralel uygulamalara gidilir. Tarikatların yaygınlaşmasının ve serbest faaliyet göstermelerinin önü açılır, Kur’an kurslarının, imâm hatip okullarının sayısı artırılır. Diğer okullarda da din dersi zorunlu hâle getirilirken felsefe dersi zorunlu olmaktan çıkarılır.

Kolay yoldan lüks bir yaşama ulaşma, zengin olma, toplumda farklı, yani statü yönünden üstte olma düşüncesiyle ve amacıyla insanlar her yolu ve yöntemi “geçerli” sayarak hareket ederler. Pahalı ve markalı ürünler almak, başta yönetenlerin tavrı olur; ki halkta da bu yönde adeta bir yarış başlar ve “köşeyi dönmek”, “iş bitirmek, iş bitirici olmak” tabirleri, bu dönemde makbul olan genel geçer tavrın adı olur. Kendi sorunlarından, ihtiyaçlarından ülkenin içinde bulunduğu şartlardan habersiz, apolitik bir insan tipi gelişir. Zahmetsiz her şeye sahip olma düşüncesinde, emeğe saygısız, üretmeyen, adeta düşünmekten kaçınan, topluma katkı sağlamayan bireylerin çoğunluğu oluşturduğu bir toplum yapısına ulaşılır.

Çünkü küreselleşmenin öngördüğü serbest piyasa ekonomisinde “[b]ireycilik, kültürsüz bencillik ve para hırsı” (Kazgan, 2006: 124) bunu gerektirir ve toplumsal yaşamda tüketen, tükettikçe statüsünün yükseldiğini zanneden bir insan tipi yaygınlaştırılır. Bilgiye ulaşmaya çalışan ve bilgilenmeyi bir erdem olarak benimseyen insanın (homo sapiens’in) yerini imaja, görüntüye önem veren insan (homo videns) almaya (Sartori, 2004: 11) başlar. Henüz, geleneksel değerleriyle düşünen ve kanaat ederek geçinen, şükreden, bilinçaltında “Yerli malı, yurdun malı” anlayışını koruyan Türk insanını tüketime, bu tüketimi çılgınlık düzeyinde gerçekleştirmeye, farklı olmaya, markaya ve lüks düşkünlüğüne yönlendirmek yönünde medya, medyadaki haber ve reklamlar, yoğun şekilde kullanılır. Kredi kartları, taksitli satışlar, çeşitli kampanyalar tüketimin artmasını sağlayıcı araçlardır. 12 Eylül 1980 öncesi sokağa çıkamamaktan, tüp, yağ, akaryakıt, vd. kuyruklarından, yoğun politize oluştan bunalan insanlar, bu dönemde her şeyde bolluğa erişir, kıt-kanaat yetinme, şükretme yerine tüketerek, lüks yaşayarak, eğlenerek yaşamaya başlar.

1980 sonrasında köylerden şehirlere göçün artması, şehir merkezlerinin kıyılarında gecekondulaşmayı artırır; şehirlerin gerek fizikî yapısı gerekse demografik yapısında ciddi bozulmalar görülür. Elbette göçler sadece köylerden şehirlere değil, şehirlerden büyük şehirlere, sözgelimi Doğu’dan, Güneydoğu’dan İstanbul’a, İzmir’e, Antalya’ya, vd. doğru da olur; bu da şehir yapısında ekonomik, siyasî ve kültürel uyumsuzluklara, çatışmalara neden olur. Uyuşturucu ticareti, fuhuş, vd. gayr-ı meşru işler adeta işkolu durumuna gelir. Bu, bireyin yaşadığı topluma, hatta kendisine yabancılaşması, normal olandan sapmasıdır. Çünkü yabancılaşma, geleneksel olanı, “toplumda tipik olarak yüksek değer atfedilen amaçları ve inançları küçümseyen kişilerin karakteristik durumlarıdır.” (Kızılçelik-Erjem, 1994: 453).

Anavatan Partisi’nin 1987’de ikinci kez iktidara gelmesinden sonra ilk özel televizyon Star1 (1987’de uydu, 1990’da karasal) kurulur. T. Özal’ın cumhurbaşkanı olmasından (31 Ekim 1989) sonra da diğer özel televizyonlar ve özel radyolar kurulmaya başlar. “İlk televizyon yayınları yurtdışından olmasına karşılık, radyo yayınları 1991 yılında yurtiçinden karasal vericilerden yapılır” (Özsoy, 201: 120) ve televizyon, radyo sayısı hızla artar. Bu artışla birlikte medyada (gazete, dergi, tv, radyo) tekelleşme ve dolayısıyla uluslararasılaşma süreci başlar. Uluslararası şirketler, ulusal medyaya düzen vermeye girişirler. Bu arada geniş halk kesimi için hayat şartları oldukça sıkıntılı olmaya başlar. Enflasyon yüzde yüzlere ulaşmış, işsizlik artmış, terör olayları devam etmektedir. Fakat televizyonlarda cinsellik, vurdulu-kırdılı Amerikan filmleri, Televole, Gelinim Olur musun?, Biri Bizi Gözetliyor, vb. yarışma programları, magazin programları, dizi filmler, vd. halka adeta başka bir dünyayı sunmaktadır. Her şey güzel, her yer güllük gülistanlıktır (!) Sözgelimi, “birçok tv dizisi ve

filmi bolluk toplumu imajını yaymayı ve tüketim hedeflerini çeşitlendirmeyi, tüketimi özendirmeyi sürdür[ür]. Bütün çelişkiler, kötülükler, sistem içi uzlaşmalara dönüştürü[lür]. (Oktay, 2002: 8). Televizyonlardaki, gazetelerdeki, billboardlardaki reklamlar insanları tüketmeye, belli markaları kullanmaya yöneliktir. Her şey popüler hâle getirilir. McDonalds'ta hamburger yemek, Adidas, Converse ayakkabı giymek, popüler yabancı müzik dinlemek, kısacası moda olanı takip etmek genel geçer davranış şekli olur.

Bu dönemde reklamlar, Avrupa ve Amerika hayat tarzını örnekler içeriktedir. Uygulamada da Amerikan hayat tarzının göstergesi olan McDonald's'ın ilk şubesi 1986'da Taksim'de açılır. Burada hamburger yemek, bir güç ve statü simgesi haline gelir. Tüketme kültürü, sürekli değişen, zamana ve zemine uyum gösteren bir kültürdür. Televizyon, radyo, vd. reklamlarında hamburger yemek istemeyene McDürüm önerilir. Coca Cola, geniş Ramazan sofralarında sunulur. Kısacası görsel ve işitsel iletişim araçlarında sunulanlar, bu araçları *“kullanma, izleme, paylaşma ve tüketme biçimlerimizi derinden etkile[r.](...) Geleneksel dayanışma ve yardımlaşma duyguları kaybol[ur] ve bireyselleşme ön plana çık[ar]”* (Özsoy, 2011: 125-126).

Tüketimin sistemli hâle getirilmesi, insanların tüketime daha etkin katılımlarının sağlanması için Amerika'nın ve Avrupa'nın pek çok şehrinde örnekleri görülen shopping mall veya shopping arcade olarak adlandırılan AVMLer Türkiye'de de açılmaya başlar. Devrin Başbakanı T. Özal'ın girişimleriyle 1 Ekim 1988 tarihinde İstanbul Ataköy'de ilk AVM Galleria (url 1) adıyla açılır. Galleria AVM içinde buz pisti, çizgi kahramanlar ve oyuncakların bulunduğu Fame City adlı eğlence parkı, cafeler, sinemalar, Mc Donald's, Burger King, Mado, Özsüt, Saray Muhallebicisi, vd., yeme-içme yerleri; Bennetton, YKM, Adidas, Beymen, vd. gibi giyim mağazaları vardır.

Benzer AVM'ler, başta İstanbul olmak üzere hızlı bir şekilde diğer şehirlerde de açılır ve Gezer'in verdiği bilgilere göre (url 2), Mart 1994'teki AVM sayısı (Alışveriş Yatırımcıları Derneği (AYD) kayıtları) 333 merkeze ulaşmıştır. Yine Gezer'in AVM'ler hakkındaki görüşlerini aldığı kişiler, AVM'lerin insanları ihtiyaçları dışında tüketime teşvik ettiğini, kredi kartıyla yapılan harcamalar ile kişilerin yüksek faizli borçlanmalarına neden olduğunu (url 2), buralarda yoğunlukla ithal ürünlerin pazarlandığını ve gereksiz tüketimin pompalandığını (url 2), AVM'lerin alışveriş yerleri olmaktan çok eğlence merkezlerine dönüştüklerini, kalitesiz kitle filmlerinin gösterildiği sinemaların tek eğlence şekli olduğunu (url 2) belirtirler. Elbette, karşı görüşte olanlar da vardır ve onlar da buraları insanların sosyalleştikleri yerler olarak görürler; ancak, bir gerçek vardır ki o da bu merkezlerin insanları tüketmeye, para harcamaya yönlendirici etkinlikte olduklarıdır.

G. Ritzer (2011: 14), AVM'leri tüketim dinini uygulamak amacıyla gidilen hac yerine benzetir ve buraların tüketim katedralleri olarak yarı dinî, büyülü niteliklerine işaret eder. Buralar, teknolojinin üretim için değil, tüketim için kullanıldığı yerlerdir.

12 Eylül 1980'den sonra bankacılık hizmetlerinde köklü değişiklikler olur. Bankalarca adeta peynir-ekmek gibi dağıtılan kredi kartları her türlü alış-verişte kullanılmaya başlar. İnsanlar kredi kartlarıyla alış-verişlerinde, borç para konusunda öyle bir rahatlık bulmuşlardır ki ihtiyaç olanla ihtiyaç olmayanı ayırt edemez duruma gelirler, bankalara aşırı borçlanırlar, ödeme güçlüğünden dolayı çok sayıda kişi gayr-ı meşru yollara sapar, intihar edenler (url 3), vb. olur. Bütün olumsuzluklarına rağmen kredi kartları toplumsal statü simgesi olmayı sürdürür.

1980'li ve 1990'lı yıllarda şans oyunlarında patlama yaşanır. 1980 öncesi Milli Piyango bileti alan, Spor-Toto oynayan insanlar "*köşeyi dönmek*" olarak adlandırılan kısa yoldan ve emeksiz zengin olma hayaliyle kendilerine sunulan iddia, sayısal loto, on numara, şans topu, süper loto, vd. oyunlarının müdavimleri olurlar.

Bizzat, devrin önce başbakanı, sonra cumhurbaşkanı olan T. Özal tarafından "*çağ atlamak*" sözüyle, başta ABD olmak üzere Batılı ülkeler ile Türkiye arasındaki ekonomik, teknolojik, siyasi açıklığın bir sıçramayla aşılabacağı, hatta aranın kapatıldığı dile getirilir. Evet, çağ atlanmış, tüketimin bir fetiş hâline getirilmesi, tüketmekten zevk alma hususunda Batı ile aradaki açıklık kapatılmıştır.

9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı'nın Alman halkı tarafından yıkılmasıyla dünyadaki iki kutupluluğun ve dolayısıyla ideolojilerin sonu gelir ve tek yol olarak liberalizm benimsenir. Başta ABD olmak üzere Batı ülkelerinin örnek alınması, ekonomik, siyasi ve toplumsal değişimde geleneksel değerlerin, ahlâkın yozlaşması başlar. Gündelik, tüketime dayanan, sığ ve modayla biçimlendirilen popüler kültüre eklenendirilmiş insanlara bu dönemde bizzat devrin yöneticileri ve medya aktörlerince² "*Köşeyi dön de nasıl dönersen dön, işini çıkıştır da nasıl yaparsan yap*" mesajları verilir. Her fırsatı kendi çıkarları için kullanan, ahlâkı, geleneksel değerleri, utanmayı hiçe sayan, zengin olmayı, lüks yaşamayı en üst erdem olarak gören zihniyet toplumda yaygınlaşır. "*Anayasayı bir kez delmekle bir şey olmaz*" sözüyle özetlenen yasa tanımazlık, kuralsızlık bu dönemde kural hâline gelir. Yolsuzluklar, rüşvet, fuhuş, vd. sıradanlaşır; hatta "*Benim memurum işini bilir*" sözü rüşvet almayı "yasal" (!) duruma getirir.

Sonuç

² "Medya aktörleri" sözüyle iktidar mensuplarıyla yakın ilişkiler kurmuş, devrin yüksek tirajlı gazetelerinin yöneticileri, köşe yazarları kastedilmektedir.

1980 sonrasında Türkiye’de ekonomik, teknolojik, siyasi birçok değişme, gelişme vukuu bulur. Her insanın olduğu gibi, her milletin de kendine has bir yapısı, karakteri, ahlâkı vardır. Millet; düşünüşünü, amaçlarını, eylemlerini bu yapıya, karaktere ve ahlâka göre gerçekleştirir. Geleneksel yapısını, karakterini, ahlâkını birtakım dış etkenlerle değiştirmek, kaybetmek yozlaşmak, yolundan sapmaktır. Bu; kişinin, ailenin veya milletin “*değer yargılarını, özelliklerini, niteliklerini yitirme[si], bozulma[ısı], özünden uzaklaşma[sıdır]*” (Türkçe Sözlük 2, 1998:2465). Ahlâken yozlaşan insanlardan oluşan toplum, hasta bir toplumdur ve bu toplumun tedavisi, ancak geleneksel değerler sisteminin işlevselleştirilmesi ile mümkündür. Çünkü maddî hayattaki değişmeler ve olumsuzluklar, tespit edilip gereken önlemler alınıp yeni uygulamalarla düzeltilebilir. Ancak manevî alandaki değişim ve dönüşümlerin, yozlaşmaların düzeltilmesi oldukça zor ve uzun süre alır. Çünkü bir toplumdaki ahlâkî bozulmaların düzeltilmesi, çok yönlü ve kurumlar arası eşgüdümlü bir çalışmanın sağlanmasıyla gerçekleşebilir. Yani, toplumdaki geleneksel değerlerin yeniden inşası; aile, eğitim kurumları, iletişim organları (telefon, radyo, tv, sosyal medya, vd) adalet kurumları arasındaki ortak ilkeler çerçevesinde gösterilecek çabalarla mümkün olabilir. Bu, geniş çaplı ve devletin sorumluluğunda olan bir çalışmadır. Ancak, toplumdaki sorumluluk sahibi her bireyin de bu toplumsal yapının sağlıklı işleyişine yapacağı katkılar olmalıdır. Sözgelimi, kişinin eleştirilen, karşı çıkılan süreçteki yaşama biçimine, bu yaşama biçiminin değerlerine kendi ve çevresinde alternatif bir yaşama biçimini uygulaması gerekir. Yetinmesi, ihtiyaçlarını doğru tespit etmesi, ihtiyaçları ölçüsünde tüketmesi alternatif bir yaşama biçimi olabilir. Modernizmin, modernizme bir tepki olarak doğan post-modernizmin ne olduğunu araştırması, doğru tahlil etmesi, ona göre davranması gerekir. Bilgiye yönelmesi, bilgiyi üretimde kullanması, iletişim araçlarında sunulanların, önerilenlerin arka planına bakabilme becerisini geliştirerek sahte ile hakikinin ayrımını yapabilmesi kendisi ve çevresi için olduğu kadar toplum için de bir kazanç olacaktır.

KAYNAKLAR

- KAZGAN, Gülten (2006), *Tanzimat’tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Ün. Yay., (3.b).
- KIZILÇELİK, S.-ERJEM, Y. (1994), *Açıklamalı Sosyoloji Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Atilla Kitabevi Yay.
- MARSHALL, Gordon (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, (çev. O. Akınhay-D. Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- MERAY, Seha L. (1982), *Toplum Bilim Üzerine*, İstanbul: Hil Yay.
- OKTAY, Ahmet (2002), *Türkiye’de Popüler Kültür*, İstanbul: Everest Yay. (5.b).
- ÖZSOY, Aydan (2011), *Televizyon ve İzleyici*, Ankara: Ütopya Yay.
- RİTZER, George (2011), *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, İstanbul: Ayrıntı Yay. (2.b).

SARTORİ, Giovanni (2004), *Görmenin İktidarı*, KaraKutu Yay.

TÜRKÇE SÖZLÜK (1998), Ankara: Türk Dil Kurumu Yay. (9. b).

URL-1 <https://www.istanbuldagez.com/istanbuldaki-ilk-avm-galleria-atakoy.html> (E.T. 23. 9. 2019).

URL-2 Doğukan Gezer, 07 Mart 1914, Mersin BİA Haber Merkezi <https://m.bianet.org/bianet/yasam/153996-avm-hakinda-10-gorus> Ekonomist Dr. Cemil Ertem; Tüketici Hakları Derneği Genel Başkanı Turhan Çakar; Bahçeşehir Ün. Sosyoloji Böl. Öğr. Üyesi Doç. Dr.Özlem Kumrular(E.T. 24. 9. 2019).

URL-3 Tüketicileri Koruma Derneği (TÜKDER) Başkan Yardımcısı Sıtkı Yılmaz, 1 Mart 2006 tarihinden önceki süreçte kredi kartı borcunun 40'ın üzerinde kişinin canına mal olduğunu belirtir. [.https://www.mynet.com/turkiyedeki-kredi-kartlari-problemi-110100291243](https://www.mynet.com/turkiyedeki-kredi-kartlari-problemi-110100291243) (E.T. 25. 9. 2019).



Geliş Tarihi:01.09.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 01.09.2019 Accepted: 11.11.2019

SOSYO-EKONOMİK BAĞLAMLI PAZAR FOLKLORU

Socio-Economic Contextual Market Folklore

Fuzuli Bayat*

Özet

Çağdaş halkbilimin az araştırılmış alanlarından biri olan pazar folkloru sosyo-ekonomik ve siyasi-kültürel fonksiyonu bakımından değişik sosyal tabakaların, dini grupların, cinslerin sözlü kültür ürünleridir. Pazar, sadece ekonomik ihtiyaçların giderildiği yer değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel ihtiyaçların da tatmin edildiği yerlerdir. Doğal olarak pazar folkloru denildiğinde müşteri ile pazarcı arasında gerçekleşen diyalog, satıcının satdığı mal hakkındaki bilgileri, diğer pazarcılarla ve süpermarketlerle rakabeti, alıcını bilgilendirmesi, malı tarif eden kısa ve anlaşılır şiir parçaları söylemesi vs. göz önünde bulundurulur. Pazar deyince, yalnız mal alışverişinin gerçekleştirildiği yer anlaşılmalıdır. Şöyle ki, pazarlar aynı zamanda aynı zamanda söz alışverişinin hayata geçirildiği mekanlardır, sosyal, ekonomik, siyasi problemlerin açık veya kapalı şekilde dile getirildiği yerlerdir. Diğer taraftan pazar folklorunun bir özelliği de onun kendine özgü konuşma üslubunun, argosunun, deyim tarzının, ima şeklinin olması ve pazarcıların özel dilinin şekillenmesidir.

Araştırmada yararlanılan sözlü ürünler 2005-2006 yıllarında Hatay, Adıyaman, Osmaniye, Gaziantep, Adana, Malatya, Mersin, Kahramanmaraş vb. yerlerden derlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Pazar folkloru, satıcı, müşteri, sosyo-ekonomik, siyasi-kültürel

Abstract

Market folklore, one of the few popular folklore studies is a verbal cultural product of various social groups, religious groups and sex in terms of socio-economic and political-cultural function. Markets are not just the places of economic needs, but also the places of social and spiritual needs. Naturally, when we talk about the market folklore the dialogue between the customer and the seller, the information provided by the seller about the merchandise, the competition with other vendors, informing the buyer, the short and clear poem pieces describing the goods, etc. are intended. When we mean market, it should not just be understood the place where the shopping is done. The markets are also the places where the word exchanges are carried out, where social, economic and political problems are expressed in an open or overlapping manner. On the other hand, the peculiarity of market folklore is its own style of speech, style of expression, impression of the form and the formation of the language of the marketers.

The materials used in the study were mainly collected in 2005-2006 years from the places such as: Hatay, Adıyaman, Osmaniye, Gaziantep, Adana, Malatya, Mersin, Kahramanmaraş etc.

Key words: market folklore, vendor, customer, socio-economic, political-cultural

a. Kısa Açıklama

Şekillendiği ve geliştiği tarih belli olmasa da pazarlar, insanların sosyoekonomik ve kültürel ihtiyaçlarının giderildiği mekânlar olarak bilinir. Tarihi her halde çok eskiye dayanan

* Prof. Dr. Fuzuli Bayat, AMEA Folklor Enstitüsü, bölüm başkanı. fuzulibayat58@gmail.com

pazarlar sadece ekonomik ihtiyaçların giderildiği yer olmayıp aynı zamanda insanların fikir alış verişinde bulunulduğu, insani münasebetlerin karşılıklı olduğu yerlerdir. Bu münasebetlerin temelleri, pazarların uzun tarihi süreç boyu gelişiminden sonra ortaya çıkmıştır. Daha sonra Ahilik örgütleri tarafından uzun yılların tecrübesi sonucu yeni münasebetler şekillenmiştir.

Pazarlar, toplumsal gelişimin ilkel şeklinde değişme yolu ile başlayıp, sonradan mal mübadelesi ve daha sonralar satarak almak yolu ile gerçekleşen sosyal aktifliğin yoğun yaşandığı yerlerdir. O bakımdan pazarlar hem de sosyoekonomik fonksiyonu açısından değişik sosyal tabakaların, dini grupların, cinsiyetlerin bir araya geldiği mekânlar olarak bilinir. Uzun tarihi gelişim boyunca pazarları aşağıdaki tiplere bölmek mümkündür:

1. Her zaman aynı yerde kurulan daimi pazarlar olarak bilinen ve daha sonralar pazar yeri olarak adlandırılan mekânlara çevrilen pazarlar.

2. Hafta veya semt pazarları (belli günlerde, farklı semtlerde kurulan pazar yerleri) adı ile bilinen pazarlar.

3. Yalnız belli ürünlerin satıldığı pazarlar. Buraya balıkçılar, bakırcılar, attarlar, taticılar, bit pazarları, köpek, kuş vs. satıldığı pazarlar dâhildir.

Pazar folklorunun en çok gelişen ve sözlü malzemesi çeşitlilik arz eden tipi hafta veya semt pazarlarıdır. Geçim kaynağı yalnız pazarla sınırlı olanlarla, pazara ilave gelir kaynağı gibi bakanlar, sadece sosyoekonomik anlamda farklılık göstermez, aynı zamanda folklorik açıdan da farklılık arz eder. Daimi müşterisi olmayan semt pazarlarında sözlü edinimler, müşteriyi çekme ve elindeki malı pazarlama amacı ile daha çok gelişmiştir. Doğal olarak burada önemli olan pazar folklorunun temel felsefesinin müşteri memnuniyeti, müşteri değeri ve müşterinin, pazarı nasıl değerlendirmesidir.

Müşteri değeri anlayışı, Ahilik felsefesinin en önemli yapı taşlarından biridir. “Ahi Birlikleri, hangi üründen ne kadar üretileceğini müşteri ihtiyaç ve isteklerine göre belirlemektedir” (Ekinci, 1991: 105). Ahi Baba, pazar içerisinde çeşitli tetkikler yaparak pazardaki müşterinin ne tür, miktar ve kalitede mala ihtiyaç duyduğunu belirlerdi. Bu durumu, bugünkü kalite kontrol çemberlerinin ilk uygulaması olan zaviyelere taşır ve tüm esnaf kitlesine duyururdu. Bununla beraber esnaf, müşterilerle birebir görüşmeler sonucu elde ettikleri bilgileri de zaviyelerde dile getirirlerdi. Sonuçta, bu konular zaviyelerde tartışılarak tüm bilgiler güncelleştirilirdi. Ahi birliklerinde iç denetim sonucu kaliteye verilen önem, dış denetim sonucunda müşteri istek ve ihtiyaçlarının belirlenmesine de verilmiştir. Ahilik felsefesinde müşteriyi tatmin etmeyen üretim ayıplı kabul edilmiş ve tüketici kral ile özdeşleştirilerek “Müşteri Velinimetimizdir.” anlayışı ön planda tutulmuştur (Erbaşı, 2011: 140).

Ali Erbaşı ve Süleyman Ersöz birlikte yazdıkları makalede, Ahi birliklerinde belirlenmiş kurallara uymayan esnafın için çeşitli cezaların verildiğinden aktarmalar yapmaktadırlar. (Erbaşı, 2011: 143) Örneğin, İstanbul'da bir esnafın kılıç kabzasını abanoz ağacına benzeterek boyadığı ve böylece abanozdan yapılmış gibi gösterdiği için meslekten çıkarılıp yolsuz ilan edildiği; sattığı süte su katan sütçünün kuyuya sarkıtıldığı; bozuk kantar kullanan bir oduncunun altmış okkalık kantarının omzuna vurularak çarşı pazar dolaştırıldığı; ekşimiş pekmez satan pekmezcinin başına pekmez küpünün geçirildiği tarihî vesikalarla sabittir (Güzel, 2004: 522-523). 1630 yılı öncesindeki bir vesikadaki düzenlemeye göre ekmeğin çiğ ve kara olmaması ve tartısının eksik olmaması; et bulamayan kasaplara hapis cezası verileceği; aşçıların yemekleri çiğ yapmaması, tuzunu orta ve yemeği temiz yapması, kalaysız kazan kullanmaması; pazar yerinin dışında ticaret yapılmaması; pazarcı esnafının sebze ve meyvelerin iyisini üste dizmemesi ve bunu yapanların cezalandırılması gibi hükümler yer almaktadır. Yine bu vesikada yer alan bilgilere göre yoğurtçu, terzi, ipekçi, derici, kuyumcu, oduncu, tıp hizmetleri gibi esnaf bölümlerine çeşitli kriterler konulmuştur. Örneğin değirmene gelen buğdayın emniyete alınması (çalınmaması ve değiştirilmemesi) gibi hükümler yer almıştır (Akkuş, 2004: 31-32).

Kısacası, sadece ekonomik ihtiyaçların değil, aynı zamanda sosyal ve manevi ihtiyaçların da karşılandığı, belli kuralları, ahlaki değerleri olan pazarlar müşteri ile satıcı arasındaki irtibattır. Pazarlarda geçen mükâleme, satıcının sattığı mal hakkındaki bilgileri ve alıcıyı bilgilendirmesi, söylemleri, pazarcılara özgü dil verileri, argolar pazar folklorunun temel araştırmaları alanına dâhildir. Aynı zamanda pazar folklorunun özellikleri, mesleki folklor ürünleri içinde yeri, genelde sosyoekonomik durumdaki rolü de araştırma konusudur.

b. Sosyal, Politik ve Güncel Konulara İma Eden Folklorik Ürünler

Pazarın sadece mal alış verişi yeri olmadığı, aynı zamanda sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel problemlere de açık veya kapalı göndermelerin yapıldığı yer olduğu bilinen bir gerçektir. Pazarcı esnafın bir özelliği de bazı imalarla, imgelerle toplumsal sorunlara değinmesidir. Zaman geçtikçe sosyal, özellikle de politik konular değişir, yerini daha yeni mevzulara bırakmış olur. Sosyo-politik diyaloglarda, özellikle güncel hayata ait imalar ağırlık kazanmaktadır. Ancak bütün bunları yerine ve deyimine göre, satana ve alana göre değerlendirmek lazımdır. Nitekim otoriter rejimlerin hâkim olduğu, bağımsızlıktan sonraki Sovyetleri Birliği sonrası mekanında sosyo-politik konular daha dikkatle, titizlikle seçilir, satan veya mal alan dikkatli olmağa özen göstermiş olur.

Her halde sosyo-politik imaları, deyimleri sosyal bağlama göre değerlendirmek gerekir. Yoksa kopuk şekilde ele alındığında bu söylemlerin, imaların, imgelerin, ses

tonlarının hiçbir anlamı kalmaz. Azerbaycan’da düşük maaşa ve pahalığa dikkat etmeden sadece yumurtanın ucuzlatılmasını konu alan Bakanlar Kurulu’nun toplantısını ima olarak insanların “cumhurbaşkanı yumurtası var mı?” sorusu politik bir imadır. Veya gençlerin değişen yaşam düzeni hakkındaki düşünceleri mani tarzlı bir deyimde imali biçimde sunulur. Mesela, Osmaniye pazarından bir örnekte de bunu görmek mümkündür.

“Karşıda beyaz kazlar
Gece gündüz yumurtlarlar
Şimdiki kızlar söz anlamazlar
Bizim kazlar anlarlar”

Adana’da bayan bluzu satan satıcı televizyon programlarına, dizilerine ima ederek şöyle der:

“- Üç tane 10 milyon, biri bizi gözetliyor, Şehrazat da bunlardan giyiyor, üç tane 10 milyon.”

Yine Adana pazarcı folklorunda kaynanaya takılma aşağıdaki dizelerde şöyle sunulur:

“Bahçelerde lahana
Kıydım koydum sahana
Hiç ömrümde görmedim
Böyle cimri kaynana.”

Yukarıdaki örnekte kinayeli bir söyleyiş (kaynananın cimri olması) söz konusudur. Derlenen bazı pazarcı deyimleri vardır ki bunlar yalnız derlemenin yapıldığı çevreye ve duruma göre anlaşılabilir. Mizah unsurunun da yer aldığı bu tür deyimler müşteriye sempatik gelmekte ve müşteriye çekmektedir. Bazen de ince bir alayla durum tespiti yapılmaktadır.

Gaziantep’te pazar yerinde çorap satan satıcı aşağıdaki örnekte bazı sosyal konulara ince göndermeler yapar:

“- Gel vatandaş gel!! Sigorta doktoru gibi uzaktan bakma gel !!”, der.

Bu da Pazar folklorunun memleketin güncel hayat meseleleri ile ilgilendiklerini gösterir. Sigorta doktorunun hastalara duyarsız olduğunu bundan daha güzel ve mizah dolu bir deyimle anlatmak mümkün değildir. Az sözün yaratabileceği büyük tesiri bundan daha iyi göstermek olanaksızdır. Bu yerine ve durumuna göre dilin kullanım şeklidir. Pazarcı burada usta bir folklor uzmanı gibi hareket etmiştir.

Güncel konulara eğilim Pazar folklorunun esas gayesidir. Mesela, minibüs şoförü:

“- Ben kaptanınız fordçu Ahmet, okutmak istiyorsunuz babanıza rahmet, paralar bozuk olsun bir zahmet”, der.

Türkiye’nin en zengin pazarlarından biri olan Gaziantep’te satıcı ile alıcı arasındaki diyalogda günün bazı konuları şöyle özetlenir:

“- Taze fıstık dahaa, abla dur bakalım, dur daha bismillah. Kış yeni bitti yav!
- Yani bayat olmasın.
- He yok, ben de diyim, şoo tazedden mi istiy, yaş fıstık var ya!
- Yok yav, yani diyorum kine şeyle...

- Yok yav, taze taze.
- Bu ney... Bu kaç?
- Bu Asena gibi güccük yani. İbrahim Tatlıses'in şeyi yok mudu?
- O büyük...
- Deniz Akkaya'yı verek. O maşallah şey gibi büyük heykel gibi...
- Asena'yı sevmiyorum ben.
- Yok abla, olur mu yav? İbrahim Tatlıses seviydi bu kader. Yoluna ölüydü.
- Amaan çekim yapıylar.
- Yoluna da ölüydü. He eyi oldu söylemen eyi oldu tam.
- Hangi kamaraya giriyoruz ya? Ayıp çekmeyin.
- Atv'de filan belki görünebilirlik yani. Ha oyle mi?
- Neyse ablam dey ki, gösterişli olsun dey, o zaman Deniz Akkaya'yı verek.
- Yani o seviyor diye, ben sevmek zorunda değilim...
- Yook, değılsüz canım! Ama İbrahim Tatlıses'i seviyoruz ama değil mi? Yani...
- Sesini seviyoruz.
- Sesini seviyoruz. Hah! Babana rahmet!
- Bence de!
- Ben de karakterini sevmiyorum ama sesi iyi. Aynı senin köylün. Öyle mi? Ver ondan ver!"

Sosyo-politik ve güncel konular daha çok semt pazarlarında gündeme getirilir. Her gün aynı mekânda sabit tezgahta, sabit mal satışı yapan pazarcılar artık ihtisaslaşmışlardır. Onların müşterileri de çoğu zaman değişmez olduğundan sattıkları malın kalitesi önemlidir. Malı nispeten paha satan bu pazarcılar her müşterinin sosyal ve medeni durumuna göre tavır alırlar. Artık söz, gereksiz imalar, ağız özellikli deyimler, argo daimi pazarlarda fazla rağbetle karşılanmadığından bütün bunlar semt pazarlarında kendini gösterir. Geçici pazarlarda dikkat kaliteden çok, insanların alım gücüne yönelmiştir. O bakımdan semt pazarlarında müşteriler tekdüze olmasalar da en azından sosyoekonomik açıdan aynı düzeyde olduklarından pazarcılar imalardan, siyasi konulardan bol bol yararlanırlar. Semt pazarında amaç bir an önce malı satmak telaşı ile müşterinin dikkatini çekmektir. Bundan başka hafta pazarlarında pazarcılar da homojen değildir, şöyle ki, kendi ürettiği malını kendi satanlarla, köylerden mal toplayıp da pazarlarda satanlar arasında fark vardır. Malı tedarik edip satanlar daha çok sözlü kültür ürünlerine baş vuranlardır. Amaç karlı kazanç elde etmektir.

c. Müşteriyi Çekme veya Karşılaştırma Yolu ile Yapılan Pazarlıklar

Müşteriyi çekmek için pazar folklorunun en önde gelen metotlarından biri ürünün doğallığını gözler önüne sergilemek meselesidir. Organik mal adı ile sağlıklı mal sattıklarına alıcıları ikna edebilmek son dönemlerde daha da artış gösterir. Bazen malın üzerine "yerli mal" yazmakla veya bunu ilan etmekle müşteriyi, yabancı memleketlerde nasıl yetiştirildiği malum olmayan malları almaktan alı koymak gibi bir niyet de vardır. O bakımdan sarımsak, patates, meyve-sebzelerin hemen hemen hepsi yerli mal duyurusu ile daha çabuk alıcı bulur. Özellikle televizyonlarda sağlık programlarında doğal beslenmenin gündeme gelmesi köy

ürünleri pazarlayanların işine daha çok yarıyor. Müşteriyi çekmenin bir diğer yolu da malın nereden gelmesidir. Bazı yerler vardır ki sebze-meyveleri ile ün kazanmışlardır. Örneğin, üzümü ile İzmir, Azerbaycan'da ise Bakü, portakalı ile Antalya ("Hatay'dan geldi bunnar" deyimi), Azerbaycan'da Lenkeran ("Lenkeran portakalı, gel ay müşteri" seslenmeleri), elması ile Amasya ("Amasya'nın elması, elmaların en hası"), Azerbaycan'da ise Quba bölgesi, kaysısı ile Malatya, patatesi ile Niğde, Azerbaycan'da ise Gedebey ("Gedebey kartoflusu bunnar") vs. Pazarıcılar mal çeşitlerinin üzerine yazıp koydukları yazılarla reklam yapmış olurlar ve daha çok müşteri çekebilirler. Alıcı da çok vakit ürünün nereden geldiği ile ilgilenir. Ancak pazarıcıları satılan malın gerçekten de dedikleri bölgeden gelmesi değil, müşteriyi kendine çekmek, ürünü satmak düşündürür. Yani pazarlık satıcı-alıcı ilişkisinin canlı ürünüdür. "Pazar konuşmalarından biri de pazarlıktır. Pazarlık alım satım olayının en eğlenceli kısmıdır. Pazarlık etmek bir pazarlama stratejisidir. Pazarlık etmenin içine dualar, dua gibi görünen beddualar, beddua gibi görünen dualar, yeminler, kelime oyunları da girer" (Aça, 2018: 106).

Pazar folklorunda bir önemli mesele de pazarcının sattığı malının ucuz olduğunu belirtmek ve müşteriyi çekmek için malı satışı en ucuz olan bir şeyle kıyaslama yapmaktır. Mesela, Osmaniye pazarcısı lahanayı ekmek fiyatına sattığını şöyle dile getirir:

"- Sarmalık lahana, inanmayın yalana, en iyisi burada, hem de ekmek fiyatına."

Veya yine aynı bölgede bir başka örnekle satıcının kıyaslama yoluna başvurduğunu ve bunu bir az da uyarı şeklinde yaptığı görülür:

"Burda ucuza çoktur
Eminim iyisi yoktur
Buradaki mallar
Hiçbir yerde yoktur
Buradan başkasına verirsen para
Haram olur kalır sana."

Bezen de kıyaslama doğrudan doğruya yapılmaz ancak satan en ucuza sattığını çeşitli vasıtalarla dile getirir. Mesela, Adana'da çocuk ve bayan kıyafet ve kazakları satıcıları şöyle bir yöntem izlerler:

"Burası çıldırmış ha, çocuk kotları, çocuk kazakları 5 milyon."

Veya çocuk kazağı satışında:

"Yedi yetim evde ekmek bekliyor beş lira beş."

Veya bayan kazağı satışında

"Elini korkak alıştırma abla gel seç, seç al, bedava bunlar gel..."

Adıyaman Pazar folklorunda şiirle söylenen ucuzluk reklamı da müşterinin dikkatini çekmek için etkileyici vasıtaadır. Örneğin, pazar yerinde iç çamaşırı, çorap vs. giyim eşyaları satan bir satıcı malları ucuzlaştırdığını şöyle beyan eder:

"Gel vatandaş gel.."

Havalara yaz
Pazara ucuzluk geldi..
Çıldırdı fiyatlar..
Koş vatandaş koş..
Böyle ucuzluk yok..
Gel vatandaş geel geel
Ucuzluk pazarına gel
Pirinçten daha ucuz
Almadan geçmeyin
Ağabeyler ablalar, dayılar, teyzeler..
İstanbul malları bunlar..”

Günümüzde çarşı ve pazarlarda müşteri ilgisini çekme adına farklı söyleyişler kullanılmaktadır. Söyleyişler kimi zaman müşterinin ilgisini çekerken, kimi zaman da satıcıyla müşteri arasındaki kültür bağı ve onların kültürlerini, değerlerini yansıtmaktadır. Kültür bağının kurulması, halk içinde büyük önem arz etmektedir. Mesela, yine de Adana’da çocuk kıyafeti satışından bir örnek:

“Trabya’da villası,
beş lira oldu burası.
Gel, gel, gel...
Bedavadan biraz pahalı.
Bedavadan biraz pahalı,
beş liraya gel buraya,
beş liraya al buraya...”

Gaziantep pazarcılarının da ucuz satma adına müşteriyi çekme metotları çok ilginçtir.

Özellikle tezgahlarda alış veriş yapanlar çok farklı yöntem kullanıyorlar. Mesela:

“Al beşe, sat beşe
Ben de şaştım bu işe
Beş lira bayan”
Bir diğer örnekte çocuk kazağı satan şöyle der:
“Karıştır karıştır
Kafanı çalıştır
Elini ucuza alıştıran bayan
Beş liraya”
Veya pijama satanın ucuzluk yöntemi
“Seç, seç al, beş lira
İmalattan halka sadece burada”

Pazarlarda indirim ve ucuzluk kavramlarının yanı sıra müşteriyi çekmek için zararına satışın yapıldığı da imgesel bir anlatımla dile getirilir:

“Gel! Batan geminin malları bunlar. Ucuzluğun adresi işte burası. Elmasından narına, turuncundan portakalına, salatalığından domatesine hepsi en uygun burada var”. (Osmaniye)

Malatya’dan derlenmiş Pazar folkloru örneklerinde malı ucuz adına satmakla beraber hem de reklamını yapmak gelenek halini almıştır. Mesela:

“Ey vatandaş bu fiyatlar yekpare, görülmemiş, duyulmamış. Patatesten indirim yaptık gel.

Seç, seç al, beğenmeyene parası jet hızıyla iade”.

“Meşhur Adana can eriği. Protein küpü, beğenmeyen almasın”.

“Önünden geçiyorsun abla, göz hakkı var, al iki kilo peynir”.

“Renk renk, desen desen penyeler, böyle kaliteyi yedi düveli gezsene bulamazsın, al vatandaş al!”

Veya bir başka örnekte:

“Bağından, bahçesinden taze taze koparıldı, Kernek suyuyla sulandı, has Malatya kayısı”

Yeşilyurt’un meşhur eriği bizde, bu fiyatlar can yakar, kilosu 1,5 lira al al sülalene al abla.”

Yine başka örneklerde de malını satmak için esnafın başvurduğu yolların ne kadar da çok çeşitli olduğunu görmek mümkündür. Dil, üslup, şiirsellik bakımından bunların her biri ayrı bir özellik taşır. Aşağıdaki örneklerde bunu görmek mümkündür:

“Dağı taşı dolaş bu fiyatta, bu kalitede iplik bulamazsın. Bayan, buyurun size de verelim.”

“Altılı çay kaşığı çok ucuz fiyata, ne görülmüş ne duyulmuş. Haydi 1 lira, 1 lira.”

“Haydi, geldi, geldi fiyatların sonu geldi. Günebakan eriği bunlar.”

“Bey amca gel, tadına bak, deri çökelek, ham çökelek bunlar.”

“Fiyatlar yerlerde, bu fiyatların dışı seni, içi beni yakar.”

“Dolmalık biber var, kurutmalık biber var, kuşbakışı bakma bayan, sudan ucuz, sudan ucuz. Kilo kilo al.”

“Gülkurusu kayısı, kilosu 2 lira al abla al, al çekinmeden al.”

“Hüngür hüngür ağlama, akşama bel balgama. Bu mallar akşama kadar kalmaz abla, tükenmeden al.”

“Haydi, 3 bağ maydanoz, alan pişman, almayan bin pişman.”

“Bahar güneşine aldanma, şemsiyesiz sokağa çıkma, tanesi 2,5. Şemsiye desen desen, çeşit çeşit.”

“Al abla, pazarcının derdi, dağları aşar, fiyatları havadan sudan ucuz, elmanın kilosu 1,750.”

“Hanım abla gel, yenge gel, haydi kampanyayı bitiriyoruz. Gömlekleri yok pahasına satıyoruz.”

“Böyle malı havada karada bulamazsın. Gel fındık bibere gel.”

“Hadi hormonsuz domatesin kilosu nerdeyse bedava, kapışan kapışana.”

“Arnavut biberi, acılı-acısız ne ararsan var, abla al, akşama beyini sevindir.”

“Akşam pazarı bu, kapıyı kapatıyoruz, aldın aldın almadın yerinde kaldın.”

“Muşambalarımız var, metresi 1 lira, mutfak örtüleri çeşit çeşit, al da mutfaklarınız şenlensin.”

“Haydi, dolmalık bibere, patlıcana gel, kan kırmızı domates sulu sulu, yemede yanında yat.”

“Süt darı 1 lira, 2 tane alana diğeri bedava. İster suda haşla ister közde pişir.”
(Malatya)

Bütün bunlar toplumsal bir katman oluşturan pazarcıların müşteri kapma telaşından kaynaklanan dile dayalı edinimlerdir.

d. Ağız Özellikli İfadeler

Genelde daimi pazarlarda pazarlama yapan esnafın genel dil dediğimiz (edebi dile yakın) bir dille konuşmağa özen gösteriyorlar. Bunun tek sebebi, satıcıların yöresel ağız özelliklerinin, davranış biçimlerinin, hareket ve tavırlarının farklı sosyal gruplarca hoş

karşılanmayacağı endişesidir. Özellikle daimi kurulan Pazar yerlerindeki satıcılar, buna daha çok dikkat ederler. Ancak pazarcılar her ne kadar gizletmeğe çalışsalar da yöresel ağız özelliği, yaş, eğitim kendini bu veya diğer şekilde göstermiş olur.

Hafta veya semt pazarlarında ise ürün pazarlayanlar daha çok yöresel ağız özelliğinden veya argodan yararlanırlar. Bu ise kendini daha çok acele konuşma sırasında, kendi yöresinden olan müşteri gördüğü zaman veya müşterinin almak istemediği ve çekip gittiği anda vs. gösterir. Bütün bunlar pazarcılara özgü bir dilin – argonun oluşmasına neden olur. Dil çalışmalarında başta Ahmet Caferoğlu olmakla Türkiye'nin çeşitli bölgelerindeki pazarcıların dil özelliğine dikkat çekilmiştir (Caferoğlu 1952; Uysal 1968; Tan 1976; Tan 1979; Kaynaradağ 1984; Bilecik 2002; Birkalan 2002; Doğan 2008). Örnek vermek gerekirse, Hatay yöresi ağız için karakteristik olan bir ifadeye dikkat etmek lazımdır:

“- Abla dükkan senin seni mi *kırcaz*.”

Ağız özelliği daha çok birkaç dili ve dini birleştiren illerde mesela, Mardin ve Hatay gibi illerde yaşanıyor. Hatay, bünyesinde üç-dört farklı halkı ve inanç grubunu barındırdığından esnafın ve pazarcının dili bir anlamda da bu halkların kullandığı dilin sentezinden ibarettir. Mesela, Hatay'ın Samandağı ilçesindeki semt pazarlarında ve de Antakya uzun çarşıda yöre için özel ifade ve deyimler kullanılıyor:

Hatay esnafı sabah aldığı ilk parayı önce yere doğru götürür, sonra öper ve başına koyar ve şu cümleyi söyler:

“*istiftah mübarki*”

Bundan başka bazı ürünlere de farklı isimler verildiği görülür. Bu isimler ya fonetik değişikliklerle ya da farklı bir kelimeyle karşılır:

Soğan: Basol.

Soğan satıcısı müşteriyi: “ğal basol ğal basol” diye çağırır.

Çay: Çayı

Esnaf pazara yanında çaydanlığıyla gelir. Birbirlerine çay koy, şimdi geliyorum

cümlesi yöresel ağızda şu şekilde icra olunur:

“Hıtti çayı, ana çayı” bu cümle “koy çayı, geliyorum ben” anlamına gelmektedir.

Patates: patata

Şeker: sikkör

Salatalık: Hıyar

Kekik: zahter

Kayısı: mişmiş, şekerpare.

Kahve: kahvi

Yenidünya: iki dünya

Vaşinton portakal: başinton

Erik: can erik

Kimyon: kemyun

Beyaz renkteki erik: şerbet

Susam: simsim

Burgul: burğol

Patlıcan: betincen, balcan

Salça: domates özü

Fasulye: fasuli

Nane: nağneğ

Mısır: darı

Limon: leymun

Muz: müz

Tahin: tihin vb.
gibi farklı isimler kullanılır. Farklı isim kullanma, diğer satış alanlarında da vardır.

Mesela, giyim alanında kazak değil de, kazaka denir.

Hataylı esnaflar balıkları şu şekilde nitelendirmektedirler:

“Sultan İbrahim bu, sultan İbrahim.

Denizin incisi, inciler.

canlı, canlı.

boruya gel”.

Malatya’da bir pazarcı:

“Abla al, fiyatlar düştü, içimize de ateş düştü. Masum *çoğanı* sevindir.” (Çoğa kelimesi Malatya’da küçük çocuk anlamında kullanılan yerel bir kelimedir.)

Ağız özelliğini yansıtan atasözleri üzerinde kurulu bazı pazarcı deyimleri de vardır.

Örnek olarak Antakya ilinde kullanılan ata sözü mahiyetli deyimlere dikkat etmek gerekir.

“- Kısmetler seher vakti dağıtılır.

- Eşşek çamura saplanınca sahibinden gayratlısı olmaz.

- İsteme veresiye, dost kalalım ölesiye.

- Elinde var pulun, cümle alem kulun;

- Elinde yok pulun, Derismen’den gider yolun.

- *Galle*ye yabancının eli girerse bereketi kaçar. (Galle = Kasa)

- Fakirin yüzü soğuk olur”.

Pazar folklorunda sadece ağız özelliği, dil farklılaşması değil, hem de yaşayış tarzını yansıtan sözlü kültür ürünlerine de rast gelmek mümkündür. Hatay bölgesi için özgü olan defne sabunu, pazarcıların dilinde *garlı* şeklinde ifade edilir.

e. Mani ve Tekerlemeli Pazar folkloru

Önemli olan bir mesele de Pazar folklorunun tıpkı halk edebiyatının başka türlerinde olduğu gibi kalıplaşmış ifadelerden, hazır formüllerden sıkı bir şekilde yararlanmasıdır. Kafiye nesir, mani tarzında söylenen şiirler, tekerlemeler vs. satışın başarılı geçmesine yönelik olduğundan sosyo-kültürel açıdan Pazar folkloru yeni bir oluşum sergilemektedir.

“Şeftaliyi severim

Diyar diyar gezerim

Eğer şeftaliyi alacaksam

Pazarcı Mahmut’a giderim”. (Osmaniye)

Mani tarzında söylenen pazarlama amaçlı, malın tarifine yönelik folklorik ürünlerin büyük bir kısmı estetiklikten uzak olup yalnız biçimi itibarıyla manidir. Ayrıca burada söz konusu satılan malın müşteriye iyi bir şekilde pazarlanmasını amaçladığından satıcılar her ne kadar profesyonel mani söyleyicileri olmasalar da en azından kafiye ve durak biçimlerine dikkat etmeli olurlar. Mesela, Osmaniye’den derlenmiş bir muz satanın söylediklerinde

“Gel vatandaş muza gel!

Keseni düşün öyle gel!

Eğer fiyatını merak ediyorsan,

Korkma el yakmaz el”.

Burada kafiye *aaba* şeklindedir.

Mani tarzında olup da kafiyelenme şekli farklı olanlar:

“Çil kızım çilli kızım
Şakrasın kümeste kızım
Gıt gıdak gıt gıt diyelim
Yumurtasını al da yiyelim”. (Osmaniye)
Azerbaycan’ın Şeki bölgesinden derlenmiş pazar manilerinde de ilginç noktalar var:

“E, ede, gede, hemşeri,
Getme ora, gel beri,
Et suyu yi, kifte yi,
Pulun yoxdu, müfte yi”. (Azerbaycan Folkloru Antologiyası, 2009: 436).
Bazen de mani tarzında olmasa da pazarcıların kısa bir açıklama ile altı mısralık şiir

söylemlerine de rastlamak mümkündür:

“Horozun en iyisi, tavuğun en verimlişi, yumurtanın en kalitelişi gel vatandaş gel...
Çil horozum etten top
Çitten atladı hop hop
Her sabah çın çın öter
Uyanın diye hep öter
Horozum gibi hiç yoktur
Hayranı pek çoktur”. (Osmaniye)

Bütün bunlar doğaçlama tarzında söylenen şiirler olduğundan edebi-estetik tarafları bir o kadar da yüksek değildir. Ancak burada bağlam mutlaka göz önünde tutulmalıdır. Şiirle söylenen bazı pazarlama biçimlerinde her mısranın anlam yüklü olduğunu da görüyoruz:

“Opon opon
Kızlara jüpon,
Erkeklere pantolon,
Dedelere baston,
Ninelere gözlük,
Babalara palto,
Annelere manto”. (Osmaniye)

Şiirsel satış söylemleri yalnız mani veya altılık mısralardan oluşan doğaçlamalardan ibaret değildir. Burada ikilik birimlere de sık sık rastlamak mümkündür:

“Nara bak kıpkırmızı
Suyu aktı kan kırmızı”. (Osmaniye)
Mesela, Gaziantep örneğinde de kiraz tezgâhında kiraz satan esnafın iki mısralık

şiirlere baş vurduğunu görürüz:

“Dalları bastı kiraz
Cebimize girsin biraz”.

Üç mısralıklara örnek olarak Adana’dan kayda geçirilmiş şeker satıcısının deyiminde rastlıyoruz:

“Daha ucuzu yok
Bunlardan burada çok
Almayı yok”.

Bir başka örnek de Mersin’de derlenmiş mısır satıcısının üç mısralık şiiridir:

“Kaynamış kaynamış bunlar!
Hem kaynatmalık hem oynatmalık
Hem kaynat hem oynat”.

Veya Malatya pazarcılarının kullandıkları kafiyeli cümleler, seçli nesir örnekleri Pazar folklorunun estetikliğinden, esnafın ise insan psikolojisini iyi bildiğinden haber verir:

“Hüngür hüngür ağlama
akşama bel balgama.

Bu mallar akşama kadar kalmaz abla, tükenmeden al”.

Bir başka örnekte pazarlama zıtlık üzerinde kurulmuştur:

“Haydi, 3 bağ maydanoz, alan pişman, almayan bin pişman”.

Ancak müşteri, bir pişmanlıkla bin pişmanlığı kafasında tartarken ister istemez pazarcının topuna düşür ve malı almağa telesir.

f. Malın Özelliğini Açıklayan Folklorik Ürünler

Satıcı pazarladığı malın üzerine dikkati çekmek için değişik yöntemlere baş vurur. Örneğin, sattığı nesneyi farklı şekilde adlandırır, sattığı malın faydasını da vurgulamağı unutmur, alıcıya “akıl vermek” yöntemine de başvurur vs. Bazen de satıcı sattığı malın özelliklerini açıklamağı yararlı görür. Mesela, Osmaniye pazar konuşmasında bunu açık şekilde görürüz.

“Gel vatandaş portakala gel!

Portakalın yanına gel.

Hatay’dan geldi bunlar

Ekşidir göz kırptırır

Tatlıdır gevşetir

Gribe birebirdir

Bu portakalı yedikçe insanın yiyesi gelir”.

Gaziantep pazarlarında yeşillik satan bir pazarcının

“Yaşlıları gençleştiriyor

Ciltleri güzelleştiriyor

Eceli geleni öbür tarafa gönderiyor”, dediği görülmüştür.

Satılan malların özelliğini folklorik bir dille anlatmak satışın, başarılı olmasını

sağladığı içindir ki, pazarcılar bu yola başvuruyorlar. Mesela, Adıyaman pazarlarında oyuncak satan bir satıcı, malını şöyle tarif eder:

“Bunlar bir dünya harikası

Buyurun bir de siz bakın

Sevindirin yavrularınızı

Hepsi gıcır gıcır

Hepsi yepyeni

Buyurun ağabeyler, buyurun ablalar”.

Kahramanmaraş pazarlarında esnafın tarhananı tarifi de malın özelliğini anlatmak

bakımından ilginçtir:

“Gecelerin çerezi, sabahların çorbası tarhana bulunmaktadır.

Sofranın padişahı tarhana bulunmaktadır.

Hem azık, hem katık, hem de çerez”.

Pazarcı manileri ile zengin olan Adana pazarlarının birinde balık satan esnaf da ürünü şöyle pazarlamaktadır:

“Her derde deva bunlar
Denizden çıkan altın bunlar
Derya kuzuları bunlar
Almazsan küser bunlar”.

Azerbaycan’ın Şeki denilen bölgesinde malın özelliğini anlatan bir pazarcı deyimi çok ilgi çekicidir:

“Atana nehlet,
Müşgüllü Memmed!
Alan aparar,
Satan kurtarar.
Kelem tutması, kıpkırmızı, burun kanı.

Taze derilmiş yemiş, kimse yimemiş, gel, ay müşteri!” (Azerbaycan Folkloru Antologiyası, 2009: 436)

Veya
“Gel, apar, ay müşteri
Gel apar!...

Candı, can, et apar (alıp götür), can apar!” (Azerbaycan Folkloru Antologiyası, 2009: 437)

g. Diyaloglarda Pazar Folkloru

Pazar folkloru satanla alanın arasındaki diyalogdan ibarettir. Satanın bütün çabaları, söylemleri, sloganları, tarifleri, imaları, mizahlı konuşmaları müşteriye yöneldiğinden pazarda esas olan müşteri memnuniyetidir. Sıcak diyaloglar, dostane sohbetler, samimiyet pazarlamada esastır. Müşteriye yönelik bu eylemler tarihen böyle olmuş, böyle de kalacaktır. Ahilik felsefesine göre pazarlamaya çıkarılan ürünün müşteriye bir değer sunması ve/veya müşterinin bir ihtiyacını karşılaması gerekir. Bu nedenle pazarlama stratejisinin ilk adımında, ürünün müşterinin hangi talebine karşılık olacağını ya da ona hangi değeri sunacağını tanımlamak gerekmektedir (Alabay, 2010: 222). Bütün bunları öğrenmenin tek yolu, tabii ki karşılıklı diyaloglardır.

O bakımdan pazarlarda satanla alan arasında söz düellosu Ahilik zamanından günümüze kadar müşterinin istek ve arzularını öğrenmek amacı taşımıştır. Ancak modern çağda satıcı alıcı diyalogu bir az değişmiş, yer yer sataşmalara, yer yer bilgilendirmeğe, yer yer şikayete dönüşmüştür. Buraya yalan konuşmaları, aldatmaları, kaba cevapları da ilave etmek mümkündür. Bütün bunlar Ahilik ahlakından çok az şeyin kaldığını kanıtlamaktadır. Bunu derleme zamanı da müşahede ettik. Mesela, Osmaniye’de bir ikinci el telefon satıcısı ile müşterinin diyalogu buna örnek olabilir:

“- Cemşit abi şu telefonu bana 200 YTL’ye versene
- Kameralı, titreşimli, bluetoothlu, cillop gibi telefona 200 mü diyon?

- Ama yeni değil.
- Nikahına mı alacan?
- Yok beraber yaşecam”.

Bazen de alanın malı uygun bulmayıp da bir bahane ile gitmek istediğini görüyoruz. O zaman satıcı devreye giriyor:

- “- Evet buyur kardeş neye bakmıştın?
- Abi ben ceket alacaktım.
- Üç düğmeli mi yoksa tek düğmeli mi olsun?
- Üç düğmeli olsun abi daha havalı oluyor.
- Al kardeşim dene.
- Ne kadar abi bu?
- Yirmi lira canım
- Ben bi dolanayım sonra geleyim abi
- Tamam tamam on beş olsun
- Abi biraz bakalım sonra geliriz”. (Osmaniye)

Bir az kaba bir az da alaycı konuşmaların yer aldığı diyaloglar da vardır. Pazarcılara özgü konuşma dilinde bu tür dil edimlerine rastlamak mümkündür. Bazen de kaba konuşmayı pazarcının değil de, müşterinin dilinden duymak mümkündür. Mesela, Osmaniye pazarında civciv satanla müşteri arasındaki diyalog buna iyi bir örnektir:

- “- Gel abi gel!...
- Civcivler ne kadar?
- 20 Mellon abi
- Lan yirmi milyona 5 tavuk alırım ben.
- Abi bunlar ithal Fransa’dan”.

Bazen pazarcıların almakta kararsız olanlara veya çok seçici davrananlara kızdığı da olur. Nitekim Mersin’den derlenmiş metinde bir elma satıcısının tereddüt geçiren müşteriye cevabı çok ilginçtir. Aslında malı satmakta ısrarcı olan pazarcı, bu defa karşımıza sinirli tavırları ile çıkar:

- “- Bakın tadına, tattırmadan satmıyoruz!
- Kaça bu elmalar?
- Şu önündekiler birlik, şuradakiler de ikilik!
- Ya bilmem ki hangisinden alsam!
- Hadi be ablam akşama kadar çalışmayla baş gelemiyoruz zaten, al birinden de uğraştırma bizi!”

Pazar ortamında pazarcıların müşteri çekmek için söylediği sözler kadar müşteri ile olan diyaloglar da ilgi çekicidir. Nitekim aşağıdaki üstü örtülü diyalogda Gaziantep ağzı için özgü olan söz ve ifadeler yer almaktadır:

- “- Yorum pendirin (peynir) günahı nedir?
- Altı lira ammi (amca).
- Beş lira olmamı yorum?
- Köpeen olsun ammi”.

Bir başka örnek Malatya’dan.

- “- Bu fiyatlar niye yüksek böyle. Biraz düşersen iki pijama alacağım çağama

- Yok, abla yok o fiyata olmaz. Kazancım ne ki. Daha siftah bile etmedim.
- E tamam işte yarı yarıya ver bende sevineyim sende
- Mümkünâtı yok abla. Senin dediğin fiyata bana gelişi var malın”.

Malatya’da pazarcıyla bir müşteri arasında geçen diyalogda satanın yalan konuştuğunu görüyoruz:

“- Yavrum kabağın kilosu kaç?

- 2 lira teyze. Hormonsuz, yerli malı, dertlere deva, hastalara şifa.
- E bunların hepsi çürük, utanmıyor musun, müşteriyi aldatmaya.
- Göz var, izan var hanım teyze bunların neresi çürük.”

Mersin pazarında esnafla müşteri arasında kısa bir diyalog geçer:

“- Gel abla gel, çekinme al bir numara bunlar!

- Ne kadar bu kabaklar?
- Sudan ucuz abla, bunlar sudan ucuz, kilosu 1 milyon nereye vermiyorsun ki abla, biraz da bizim yüzümüzü güldür, yarısını kavur, yarısını doldur.”

Bir başka diyalogda satıcının müşteriyi kandırma çabası, kanmayan müşteriye sinirlenmesi ile karşılaşırız:

“- Yavrum bu patatesler kaç?

- 3 kilosu 1 milyon, sudan ucuz emmi bunlar, almadığına değmez valla emmi!
- Diğer adam 750 ye veriyor, seninki niye böyle.
- Emmi git işine yaa! Senin de nasıl uğursuz bir ayağın var, bütün müşterileri kaçırdın, zaten güneş kafama geçmiş!”

Yukarıda sunulan örneklerden çıkarılan sonuç, toplumsal nezaretin zayıfladığından, eski pazarcı ahlakının kaybolduğundan, müşterinin velinimet konumundan düştüğünden haber verir.

Sonuç

Geçmişte olduğu gibi bugün de yaşamımızın bir parçası olan pazarlar, ekonomik ilişkilerin, sosyo-ekonomik giderlerin, manevi hazzın yaşandığı mekânlar olarak kalmaktadır. Pazarların sosyo-ekonomik bağlamı doğal olarak satıcı ile alıcı arasındaki iletişimidir. Buraya pazarcıların ortaklaşa fiyat belirlemesinden tutun da, müşteri ile davranışlarına, her iki tarafın sosyal hukuku meselesine kadar, her şey belirlenmiştir. Özellikle pazarcıların dayanışma içinde oldukları Ahilik döneminde çok belirgin olsa da, zamanla bu dayanışma zayıflamış ve semt pazarlarında bu gibi olaylara rastlamak imkânsız olmuştur. Mesela, dayanışmaya örnek olarak aşağıdaki bilgiyi vermek mümkündür: “Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethetmeden önce Edirne’deki esnafın birlik beraberliğini öğrenmek adına tekmili kıyafetle bir esnafın dükkanına girer. İstediklerini dükkân sahibine iletir, ancak dükkan sahibi sadece birisini hazırlar ve karşısındakinin padişah olduğunu da bilmediği için Fatih Sultan Mehmet’e "Efendim ben sabah siftahımı yaptım, komşum da dükkânını yeni açtı. Diğer isteklerinizi ondan alınız" der. Fatih diğer dükkânına da aynı tavırla karşılaştığında “bu millet için değil İstanbul’u, dünyayı fethederim" der” (www.edirnesonhaber.com/.../esnaf-siftah-

gelenegini-yasatmak-istiy...).

Pazara toplumsal denetim hem satıcılar hem de alıcılar tarafından ortaklaşa hayata geçirilir. Ancak zamanla değişim ve dönüşüm yaşayan toplumsal yapı, pazarlara da etkisiz ötüşmemiştir. Nitekim Ahilik dönemindeki örgütsel yapı, yaptırımlar, ceza, meslekten men gibi sert kurallar artık tarihe karışmıştır. Ne yazık ki Türk milletinin kendine özgü iç dünyasının aynası olan Pazar folkloru uzun zaman araştırılmamış ve bugün gelişen teknolojinin baskısıyla yavaş yavaş eski sözel güzelliğini kaybetmektedir. Bol manili, şiirli, diyaloglu, hazır cevaplı esnaf, her zaman başarılı olmuş, daha çok müşteri çeke bilmiştir. O bakımdan Türkiye’de semt pazarları veya kapalı çarşılar da halen canlı olan sözel anlatımlı pazarlamalar, yani Pazar folkloru bir an önce toplanmalı, araştırılmalı, onun hem sosyal hem ekonomik hem de folklorik-etnografik işlevleri tespit edilmelidir.

Kaynakça

- AÇA Mustafa (2018). “Kent folkloruna yönelik ve Trabzon kent Kültüründe pazarcı folklorunun yeri”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17 (1), s.95-112
- AKKUŞ Osman (2004). “Ahilik teşkilatlarına tarihsel bir perspektiften bakış”. *Ahi Evran Üniversitesi 1. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu*. 12-13 Ekim, Kırşehir, s.27-41
- ALABAY Nurettin (2010). “Geleneksel pazarlamadan yeni pazarlama yaklaşımlarına geçiş süreci”. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 15 (2), s.213-235
- AZERBAIJAN FOLKLORU ANTOLOGİYASI (2009) IV. Şeki Folkloru I cild. Tertib edenler: H.Ebdülhelimov, R.Gafarlı, O.Eliyev, V.Aslan. Bakı: Seda
- BİLECİK Fahrünnisa (2002). “Satıcı argosu”. *Türk kültüründe argo*. E.G.Naskali, G.Sağol (Ed.). Haarlem: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi (SOTA), s.123-127
- BİRKALAN Hande (2002). “Pazar konuşmaları: argoya halkbilimsel bir yaklaşım”. *Türk kültüründe argo*. E.G.Naskali, G.Sağol (Ed.). Haarlem: Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi (SOTA), s.41-47
- CAFEROĞLU Ahmet (1952). “Erkilet çerçilerinin argosu ‘dilce’”. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4 (4), s.334-344
- DOĞAN Nuh (2008). “Bir toplumsal katman olarak Samsun pazarcılarının dil edimleri üzerine toplumdilbilimsel inceleme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), s.102-113
- EKİNCİ Yusuf (1991). *Ahilik*. Ankara: Sistem Ofset Baskı
- ERBAŞI Ali, ERSÖZ Süleyman (2011). “Ahilik ve 4c Pazarlama Karmaşı İlişkisi: Tarihî Perspektiften Bakış”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 59: 135-146
- GÜZEL Abdurrahman (2004). “Ahilik Sisteminde Sanat ve Ticaret Ahlakına Kısa Bir Bakış”. *Ahi Evran Üniversitesi 1. Ahi Evran-ı Velî ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu*. 12-13 Ekim, Kırşehir, 519-525
- KAYNARDAĞ Arslan (1984). “Tarihi değişen yönleri ve gizli diliyle İstanbul Bitpazarı/Bitpazarı’nın gizli dili ve argosu”. *Folklor ve etnografya araştırmaları*. İstanbul: Anadolu Sanat, s.267-283
- TAN Nail (1976). “Satıcı sözleri”. *Türk Folklor Araştırmaları*, 16 (321), s.7624-7627
- TAN Nail (1979). “Satıcı sözleri-II”. *Sivas Folkloru*, 78, s.7-8
- UYSAL Ahmet Edip (1968). “Street cries in Turkey”. *The Journal of American Folklore*, 81 (321), s.193- 215)
- www.edirnesonhaber.com/.../esnaf-siftah-gelenegini-yasatmak-istiy...



Geliş Tarihi:03.11.2019 Kabul Tarihi:10.11.2019

Entry Date: 03.11.2019 Accepted: 10.11.2019

IGNÁCZ KÚNOS'TAN İNTERNET FOLKLORUNA GEÇİŞ SÜRECİNDE “EMMİOĞLU –EMMİKIZI” TÜRKÜSÜNÜN DRAMATİK DÖNÜŞÜMÜ*

The Dramatic Transformation of the “Emmioğlu –Emmikızı” Song in the Transition
Process from Ignác Kúnos to the Internet Folklore

Ali Osman ÖZTÜRK¹ – Meral OZAN² – Attila ÖZDEK³

Özet

1880'li yıllarda Macar Türkolog Ignác Kúnos tarafından bir masal içi türkü olarak derlenen ve "Et pişirdim yağlı yağlı" başlığı ile Sarısözen tarafından 1962 yılında yayınlanan türkü-destan, dramatik yapısı nedeniyle Türkiye'yi temsilen 1967 yılında Avrupa Balad Konseyi üyeleri tarafından yayına hazırlanan "European Folk Ballads" kitabına alınır. Adı geçen türkü-destan daha sonra 15.03. 1974'te notası Muzaffer Sarısözen'e ait olmak üzere aynı başlıkla TRT repertuarına girer (THM 656). Mehmet Erenler ve İclal Akkaplan'ın düetiyle beğeni kazanan ve hafızalara yerleşen ezgide, gözlenen değişim dışında metin, melodi ve hikayesinde (örn. bkz. Y. Özürcüt 2003) zamanla devam eden değişimler tespit edilmektedir. Nitekim, internet folkloru denilen ortamda ezgi Dadaloğlu'na da bağlanmaktadır. Makalemizde "Kıratımın çulu yoktur", "Emmioğlu -Emmikızı" gibi farklı adlarla türkü literatüründe yerini alan bu türkü-baladın içerik, müzik ve edebiyat estetiği bakımından Türk Kültür tarihindeki gelişimi irdelenecek ve monografik bir analiz gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Balad, Emmioğlu, Emmikızı, Ignác Kúnos, Muzaffer Sarısözen, Dadaloğlu, varyant.

Abstract

The folk song, collected by Hungarian Turcologist Ignác Kúnos in the 1880 as a song in-a-tale, was published as ballad in 1962 by Sarısözen with the title ve "Et pişirdim yağlı yağlı". Because of its dramatic structure this song, representing Turkey, was in 1967 also taken into the "European Folk Ballads" book, which is published by members of the European Ballad Council. The same song then, his note written by Muzaffer Sarısözen, enters the TRT repertoire with the same title (THM 656). The song wins attention with the duet of Mehmet Erenler and İclal Akkaplan and the melody get etched in listeners' memory. In text, melody and story of the song changes are detected over time, which just keeps on (for example see in Özürcüt 2003). In fact, in internet folklore the melody is also connected to Dadaloglu. Furthermore, the song is replaced by different names in the literature such like "Kıratımın çulu yoktur" and "Emmioğlu -Emmikızı". In this article the

* Bu makale, 17-19 Ekim 2019 tarihlerinde Gaziantep Üniversitesi ve Motif Vakfı tarafından düzenlenen "Halk Kültüründe Oyun Müzik Dans" konulu 19. Uluslararası Halk Bilimi Sempozyumu'nda sunulan sözel bildiriden genişletilmiştir.

¹ Prof. Dr.; Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi Alman Dili Eğitimi öğretim üyesi. Tel. 0 532 7039430

² Prof. Dr.; Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı öğretim üyesi. Tel. 0534 8668414

³ Doç. Dr.; Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi öğretim üyesi. Tel. 0505 6299960

development of the song in Turkish cultural history will be discussed from the perspective of its content, music and literary esthetics. Besides, a monographic analysis will also take part.

Key words: ballad, Emmioğlu, Emmikızı, Ignác Kúnos, Muzaffer Sarısözen, Dadaloğlu, variant

Giriş

Bu bildiriye, şimdilik en eski kayıt olan 1886 tarihli Kúnos derlemesinden itibaren günümüze kadar TRT kayıtlarında varyantlarıyla temsil edilen ve metin ve müzik bağlamı bakımından farklılıklar gösteren türkü-destan⁴ “Emmioğlu-Emmi kızı” üzerinde durulacaktır. Amacımız türkünün geçirdiği estetik ve tematik evreleri monografik bir araştırma ile ortaya koymaktır.

Bunun için tespit edilebilen varyantlar bir araya getirilerek bir karşılaştırma zemini hazırlanmış; bir yandan metin boyutunda diğer yandan melodik (ezgisel) yapıda ortaya çıkan olgusal görünüm tespit edilmiştir. Karşılaştırmada olası değişimler bağlam merkezli yöntemle yorumlanmaya çalışılmıştır. Araştırma malzemesini oluşturan metin ve notaların seçiminde herhangi bir kriter kullanılmaksızın, literatürde mevcut her tespit dikkate alınmıştır.

Aşağıda öncelikli olarak metin varyantları, sonra melodik değişimler ele alınarak; daha sonra ise olası değişimler tartışılarak sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır.

Metin Varyantlarına İlişkin

İnceleme konusu olan türkü, yazılı olarak farklı kaynaklarda karşımıza çıkar. Bunlar tarih sırasına göre şu şekildedir: Ignác Kúnos 1886, Ali Rıza Yalgın 1932⁵, Muzaffer Sarısözen 1962⁶, Muzaffer Sarısözen 1974⁷, Ali Rıza Yalgın 1977⁸, Ahmet Şükrü Esen 1986, Emin Aldemir⁹, Adnan Varveren (t.y.) ve Hasan Durak (t.y.). Bahsi geçen kaynaklarda yer alan metinler birbiriyle karşılaştırıldığında metnin varyantlaşma süreci ve dramatik dönüşümü ile ilgili ciddi bilgilere ulaşılır.

Metinlerin genel özelliklerine gelince, “Emmioğlu – Emmi Kızı” türküsü kaynaklara göre yazılı olarak ilk Ignác Kúnos’un 1886 tarihli masal derlemesi Török népmesék’te T-26

⁴ Balad karşılığı olarak bu kavram ilk kez Öztürk, 1994: 127’de önerilmiştir (bkz. ayrıca: Öztürk, 2019: 151-155).

⁵ Konuyla ilgili olarak bkz. ayrıca Görkem, 2006: 123-124 ve Yalgın, 1993, s. 67-68.

⁶ TRT (Türk Halk Müziği Repertuarı [THM], no: 151) 1973.

⁷ TRT (THM, no: 656) 1974 (Bedri Öztürk’ten M. Sarısözen).

⁸ TRT (THM, no: 2460) 1984.

⁹ Aldemir’e ait olan bu metin Ragıp Binzat’tan alınma olup, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı notasında derleyen bölümünde “TRT Müz. D. Bşk.lığı THM ve Oy. Md.lüğü” yazmakta, kaynak kişi ve notaya alan kısımlarının da boş olduğu görülmektedir. Emin Aldemir’in derlemeci ve notist olduğu bilgisi için ayrıca bkz. http://www.turkuler.com/nota/ezgi_altin_yuzugum_kirildi.html (E.T. 04.10.2019)

kodlu “Bey Kızı” adlı masalda geçer¹⁰. Bahsi geçen türkü ilgili masalda beş kıtadan oluşur. Birinci ve dördüncü kıtalar dört mısralıdır; ikinci, üçüncü ve beşinci kıtalar ise 6 mısradan oluşur. Metinde geçen atışmalarda kız, oğlana “beyim oğlan” ile hitap ederken oğlan, kıza “Türkmen kıızı” demektedir. Metnin semantiği incelendiğinde kapalı bir anlatının var olduğu görülür. Masalın akışına uygun olan bu gelişmenin merkezinde kendisinden uzaklaşan sevgiliye beraber gitme çağrısında bulunan bir bey kıızı bulunur (bkz. kıta 1 ve 3). “Türkmen kıızı” olarak hitap ettiği eski sevgilisinin çağrısına bey oğlu çeşitli bahanelerle olumsuz cevap verir (bkz. kıta 2 ve 4). Çünkü kendisi artık evlenmiştir (bkz. kıta 4). Aldığı bu itiraf üzerine Türkmen kıızının alkışı andıran övgü dolu sözleri (bkz. kıta 1 ve 3) son kıtada (5.) kargış niteliğinde bedduaya dönüşür. Kız artık gitme talebinden ve bey oğlundan vaz geçmiştir. Kúnos’un derlediği T-26 kodlu metinde kız ve oğlan arasında geçen atışma bu şekilde bir son bulur. Kapalı bir anlatı özelliği taşıyan bu türküde bey oğlu ve Türkmen kıızı dışında üçüncü bir karakter söz konusu değildir (metin için bkz. Ek).

Kúnos’tan sonra aynı türkü varyant farkıyla Ali Rıza Yalgın’ın 1932 tarihli “Cenupta Halk Şairleri” adlı eserinde geçer. Yalgın öyküyü Gaziantep’in Nizip ilçesine bağlı Sarılar adlı Kızılbaz Çepni köyündeki Ali Dede’den derlemiştir. Yalgın’ın derlediği ve dört kıtadan oluşan bu metin daha sonra “Cenupta Türkmen Oymakları” 1977 tarihli baskısında tekrar küçük bir varyant farkıyla yer alır. Kúnos’un derlediği “Türkmen Kıızı” metninden farklı olarak Yalgın’ın derlemesinde üçüncü (1932 ve 1977) karakterin varlığı dikkat çeker. Yalgın’ın 1932 tarihli derlemesinde geçen atışmalarda, oğlan kendisinden “Dadal” diye bahsetmiştir (bkz. kıta 3, mısra 3). Kız ise Hızır’ın kendilerine yardım edeceğinden emindir (bkz. 4. Kıta 3. mısra). Bu metinde erkek karakter Dadaloğlu’na gönderme olarak algılanabilecek olan “Dadal” adını alırken, “Hızır” üçüncü bir figür olarak anlatıya girer, fakat herhangi bir diyalogu yoktur. Oysa sonraki 1977 tarihli aynı metinde Dadaloğlu’nun kendisi doğrudan üçüncü bir karakter olarak metnin akışında yer alır ve gerçekleşen diyalogda söz sahibi olur. Ayrıca Dadaloğlu burada kız ve oğlana Hızır misyonunda hitap eder. Yani bir önceki metinden farklı olarak Dadaloğlu burada türkü başkışisi oğlanla değil Hızır karakteriyle bütünleşir. Burada Hızır karakterinin anlatıya girmesiyle dinleyicide/okuyucuda hikâyenin bir mutlu son ile bitiyor izlenimi uyandırması da ayrıca dikkat çekicidir.

Kúnos derlemesinden bir fark da metin akışıyla ilgilidir. 1932 tarihli Yalgın metni Kúnos metniyle kıyaslandığında anlatı akışında bozulmanın söz konusu olduğu görülür. 1977

¹⁰ Bahsi geçen eser, Meral Ozan tarafından 2018 yılında “*Ocaktan Gelen Haber. 1887 ve 1889 Tarihli Ignác Kúnos Derlemesi Török népmesék*” başlığı ile yayınlanmıştır. İncelemeye alınan metin bahsi geçen eserde (bkz. s. 269-272) Ozan tarafından T-26 ile kodlanmıştır.

tarihli eserde ise akış sırasının (muhtemelen küçük bir düzeltmeyle) ikinci ve üçüncü kıtaların Kúnos metniyle eşdeğerlilik göstermesi dikkat çeker. Yine de dört kıtadan oluşan Yalğın'ın metinlerinde birinci ve dördüncü kıtalar (yani ilk ve son kıtalar) “Türkmen Kızı” metninden içerik açısından ayrı özellik taşır. Yalğın'ın 1932 ve 1977 tarihli metinlerindeki önemli farklardan biri de ilk kıtaların anlatı açısından giriş niteliği taşımamalarıdır. Metin içeriği yakından incelendiğinde adeta oğlanın gitmeme bahanelerinin devamı niteliğinde dizeler olduğu görülür. Nitekim her iki varyantta (1932 ve 1977) bahsi geçen dörtlük daha sonra Sarısözen (1962), Sarısözen (1974) ve Esen (1986) derlemelerinde sondan bir önceki dörtlükler olarak yer alır.

Kúnos (1886) ve Yalğın'dan (1932) sonra aynı Türkü Muzaffer Sarısözen'in *Türk Halk Musikisi Usulleri* (1962) kitabında yer alır. Sarısözen'in bu derlemesi, Türkiye'yi temsilen, 1967 tarihli *European Folk Ballads* [Avrupa Halk Baladları]¹¹ kitabına, Avrupa ülkelerinin halk baladlarından örnekleri arasına girer. Türk halk musikisi adına önemli bir adım sayılan bu gelişme sonrasında bahsi geçen türkü Anadolu sahasında çeşitli biçimleriyle kendinden söz ettirir. Kúnos metniyle karşılaştırıldığında ise Sarısözen metninin önemli farklılıkları ortaya çıkar. İlk olarak biçimsel uzunluk dikkat çeker. Türkmen kızı metnine kıyasla dört farklı kıtanın eklendiği görülür. Nicelik açısından burada bir nevi ‘çoğaltma’ yapıldığı söylenebilir. İlaversiz kısım (yani kıta 4, 5, 8 ve 9 çıkartıldığında) “Türkmen Kızı” metni ile eşdeğer niteliktedir. Sadece anlatıcının seçtiği terminoloji farkı söz konusudur. Fakat ilave kıtalar, özellikle son iki dörtlük (kıta 8 ve 9) metnin anlam bütünlüğünde kafa karışıklığına sebep olur. Çünkü hikâye, sonu açık kalarak, aniden biter. Bu durumda metnin bozulduğu veya anlatı dokusunda kayba uğradığı açıktır.

Sarısözen'in (1962) ardından aynı türkü, Ahmet Yamacı'nın Burdur/Yeşilova'da Salih Orhan adlı kaynak kişiden derlediği ve 18.03.1973 tarihinde TRT THM 151 repertuar numarasıyla kayda girer. Yamacı'nın (1973) derlediği türkü, diğerlerinde olmayan bir giriş kıtasıyla başlar. Ancak Yamacı'nın (1973) bu metni hem “kalk gidelim emmim oğlu / ben gidemem emmim kızı” nakaratıyla hem de diyaloglu yapısıyla bizim türkünün varyantı olduğunu açıkça ele verir. Bu varyantın son dörtlüğü, Yalğın (1977) metninde olduğu gibi, türküyü mutlu sonla bitirmektedir:

Ben giderim illi, illi
Mendilimin ucu telli
Ben sarayım ince beli

¹¹ Bkz. Seemann/Strömbäck/Jonsson, 1967: Nr. 11, s. 140 vd. ve 239.

Kalk gidelim emmim kızı

Bu son ve *aynı* kıta başka bir varyant olan 1974 tarihli Sarısözen derlemesinde geçer. Anlatı akışı Sarısözen metniyle bire bir uyum sağlayan türküye onuncu bir kıtanın eklendiği görülür. Böylece bu son kıta ile Yamacı (1973), Sarısözen (1974) varyantları, Yalgın'ın (daha sonra 'düzeltmiş' biçimiyle yayınladığı) 1977 tarihli varyanta benzer bir şekilde mutlu sonla biterler.

İncelemeye alınan son türkü, Emin Aldemir tarafından Ragıp Binzet'tan derlenen bir ezgi olarak karşımıza çıkar. Aldemir metni diyalog görünümünde olmakla birlikte, daha çok erkeğin argümanlarını vurgulayan bir anlatı yapısına sahiptir. Bahsi geçen TRT THM Repertuar İnceleme 2460 sıra nolu (tarih: 8.3.1984) ilginç varyanttan söz edersek: Üç kıtadan oluşan bu metnin bir de iki dizelik ve konuyla ilgisiz nakarat bölümü vardır. Girişi farklı olmak üzere ikinci ve üçüncü kıtalar diğer derlemelerdeki metinler ile (Esen, 1986 hariç) aynı özelliktedir.

Metinler karşılaştırıldığında asıl büyük bir karmaşa Kúnos (1886) derlemesinden tam 100 yıl sonra, Ahmet Şükrü Esen'in 1986 tarihli çalışmasında görülür. Bahsi geçen türkü Pertev Naili Boratav ve Fuat Özdemir'in yayına hazırladığı Esen'in "Anadolu Türküleri" (1986) kitabında 69 numaralı metin olarak yerini alır. Toplam sekiz kıtadan oluşan Esen'in metni kendinden önceki derlemelerin adeta bir karması niteliğindedir. Anlatı akışına bakıldığında kıtaların sıralanmasında ciddi bozulmalar vardır. İlk dikkati çeken "Türkmen Kızı" metninin (1886) birinci kıtasının Esen derlemesinde (1986) altıncı kıtaya kaymış olmasıdır. Yine Kúnos metninin dördüncü kıtası Esen'de ikinci kıta olarak geçer. Kúnos'taki son kıtanın birinci, ikinci ve üçüncü dizeleri Esen'de anlamsız bir şekilde üçüncü kıtada görülür. Bunun haricinde Esen metninin yedinci ve sekizinci kıtaları içerik açısından Sarısözen metniyle aynı özellik taşır. Diğer derlemelerin tamamında¹² üçüncü kıtada yer alan dizeler Esen'de yine yerinden oynayarak beşinci kıtaya kaymıştır. Görüldüğü üzere Esen derlemesinde anlatı akışı ciddi bozulmalara uğramıştır. Bu bozulma dörtlük sayısı bakımından en uzun varyant olan Adnan Varveren (70li yıllar) metninde de görülmekte, anlatıdaki boşluklar, yeni eklenen dize ve dörtlüklerle giderilmeye çalışılmaktadır. Varveren varyantındaki sözlerden erkeğin sonunda kızla kaçmaya razı olduğu anlaşılmaktadır.

¹² Yalgın'ın 1932 tarihli çalışması hariç Kúnos (1886), Sarısözen (1962), Sarısözen (1974), Yalgın (1977) ve Aldemir, [1984] derlemelerinde üçüncü kıta muhteva açısından aynı özelliktedir.

Hasan Durak varyantı (80li yıllar) ise hem metnin uzunluğu hem de “mutsuz sonu” bakımından nerdeyse en eski forma geri dönerek ilginç bir aşamayı göstermekte, “ölüm” (cinayet ve intihar) seçeneğine kapı aralamaktadır.

Son olarak; Hamdi Tanses’in verdiği (K.K. 19.07.2019 tarihli) sözlü bilgiye göre (internetteki Dadaloğlu yakıştırmalarına dayanarak belki) “Et pişirdim yağlı yağlı” türküsü Dadaloğlu şiirleri arasında geçtiği varsayılır. Yine Tanses’e göre, kaynak kişisi Âşık Veysel olan bir kayıttan söz edilir. Oysa örn. Fevzi Görgen’in "Dadaloğlu ile Türkmen Güzeli" (halk hikâyesi) kitabındaki şiirler arasında bu türkü metni yoktur. Kitabın başlığındaki "Türkmen Güzeli" belki "Türkmen kızı"nı çağırıştırmış olabilir. Kitapta, türküde geçen kaçma talebine ilişkin bir sahne yoktur. Sadece Dadaloğlu hastalıktan kırılan obadan ayrılırken, Fatma adlı Avşarlı Türkmen kızı," koç yiğidim, koma beni al götür!" demekte, ancak "kaçalım"ı kast etmemektedir (bkz. Görgen, 1982: 25). Gündüz Artan (1963) varyantına şimdilik ulaşamadığımızdan değerlendirmeye dâhil edemedik.

Ezgi Varyantlarına İlişkin

Emmim oğlu - Emmim kızı adıyla bilinen türkünün günümüze ulaşan çeşitli metinsel varyantları olmakla birlikte bu örneklerin hepsinin müzikal özelliklerini analiz etmemizi sağlayacak işitsel, görsel bir kayıt veya nota vb. bulunmamaktadır. Özellikle Sarısözen tarafından *Türk Halk Musikisi Usulleri* (1962) adlı kitapta yayımlanan “Emmioğlu-Emmikızı” adlı türkü notasının bu manada ana eksenindeki ilk nota yayını olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Sarısözen’in (1962: 86) yayınında “Emmioğlu-Emmikızı” adıyla yer alan türkünün yöresi Gümüşhane-Kelkit olarak verilmiş, kaynak kişi olarak ise Bedri Öztürk gösterilmiştir. Dipnotta notanın Bedri Öztürk tarafından yazılarak gönderildiği ifade edilmektedir. Sözleri dokuz kıtadan oluşan türkünün ilk dörtlüğüne göre yazılmış altı ölçülük bir nota, müzikal özellikler doğrultusunda, aşağıda olduğu gibi analiz edilmiştir.

Türkü notası; sol anahtarı kullanılarak 9/8’lik ölçü anlayışıyla yazılmış, donanımda si çizgisinde b2 alterasyon işaretine yer verilmiş (makam müziğimize ait mikrotonal bir perde) ve ikinci aralık la notası karar sesi olarak belirlenmiş (görece notasyon olduğunu da gözden çıkarmamak gerekir), tempoyu belirtmek üzere sekizlik birim değer üzerinden 130 metronom değeri belirtilmiştir. Ölçü/usul disiplini açısından dikkat çeken husus, 9/8’lik yapının düzümüne dair bir bilgi verilmediği gibi notasyonun da bu durumu ifade edecek bir özelliğe sahip olmayışıdır. Çünkü sözlere göre yazılı notalar dokuz zamanlı ölçünün düzümünü (hangi

tipte olduğunu) ifade edecek şekilde kümelenendirilmemiştir. Ölçü içlerinde beşinci çizgideki bütün fa notalarının # (diyez) işareti ile altere edildiği görülmektedir. Ezgi karar sesine göre altıncı derece olan fa# perdesinden başlayıp sekizinci dereceye (oktav la) tırmanmakta, sonrasında dördüncü derece re perdesine doğru inici bir seyirle gelmekte, sonrasında ise üçüncü derece (do) ile beşinci derece(mi) arasında dördüncü derece (re) duraklı bir ezgisel yapıyı takiben sekvensli bir yapıyla pesleşerek karar perdesinde sonlanmaktadır. (bkz. Görsel 1). Ses genişliği büyük dokuzlu olarak ifade edilecek bu türkünün makamsal yapısı muhayyer makamı olarak değerlendirilebilir (bkz. Görsel 2).

Sarisözen (1962), sayfanın sonunda eserin 8/8'lik ölçü yapısında da olabileceği notunu düşerek bu durumu iki ölçü ile örneklendirmiştir (bkz. Görsel 3).

EMMİOĞLU - EMMİKIZI
(Gümüşhane - Kelkit)

Bedri ÖZTÜRK
(Özel)

$\text{♩} = 120$

Et pi-sir-dim yağ-lı- yağ-lı- et pi-sir--dim yağ-lı yağ-lı
cif-te at-lar da-m-da bağ-lı bin-gi-de-lim em-mim--- oğ-lu
em-mim oğ-lu ser-vi--- boy-lu emmim oğ--lu ser-vi- boy-lu.

Görsel 1: Sarisözen (1962) (Nota)

Görsel 3: Sarisözen'in(1962) dikkat çektiği olası ölçü farklılığı

Bu türkünün notasını Bedri Öztürk göndermişti. Parçanın şöylece sekiz sekizli olması da ihtimal dahilindedir.

Et pişirdim yağlı yağlı

Görsel 2: Et Pişirdim Yağlı Yağlı Ses Sahası

- | | |
|--|---|
| — Et pişirdim yağlı yağlı
Çifte atlar damda bağlı
Bin gidelim emmim oğlu
Emmim oğlu servi boylu | — Alöküzü herge koştum
Evlek açtım, tohum saçtım
Ben bir helâl kâre düştüm
Ben gidemem emmim kızı |
| — Atımızın çulu yoktur
Ayağında nalı yoktur
Yol gidecek halı yoktur
Ben gidemem emmim kızı | — Alöküzü kurtlar yesin
Tohumunu kuşlar yesin
Helâl malın haram olsun
Bin gidelim emmim oğlu |
| — Al hırkamı çul ederim,
Altunları nal ederim,
Bir gecelik yem ederim
Gel gidelim emmim oğlu | — Anan duyar, baban duyar
Arkamıza atlı koyar
Gelen atlı sana kıyar
Ben gidemem emmim kızı |
| — Sabah olur Tanyıldızı
Belli olur atın izi
Anan, baban duyar bizi
Ben gidemem emmim kızı | — Anam duysun, babam duysun
Arkamızdan atlı koysun
Gelen atlı cana kıysın
Sen söyle dur, beni vursun |
| — Sabah olsun Tanyıldızı
Belli olsun atın izi
Anam, babam duysun bizi
Gel gidelim emmim oğlu | |

(Sonunda kaçarlar)

Görsel 4: Sarısözen (1962) (Türkü Metni)

Sarısözen'in (1962) yayınından sonra aynı türkü notasının yukarıda bahsedildiği üzere *European Folk Ballads (Avrupa Halk Baladları)* (1967: 239) adlı yayında yer aldığı görülmektedir. Ancak bu yayında Sarısözen (1962) yayınına göre bir ayrıntı dikkat çekicidir. Türkünün notası Sarısözen'den farklı olarak sol anahtarlı dizekte birinci çizginin altındaki re notası karar alınarak yazılmış ve karar sesine göre ikinci derecedeki perdede (mi) herhangi bir mikrotonal alterasyon gösterilmemiştir. Türkü tampere ses sistemi anlayışı ile notalanmış görünmektedir. Bu ayrıntı dışında notanın ilk yayınlanan notadan herhangi bir fark taşımadığı anlaşılmaktadır. (bkz. Görsel 5).

Görsel 5: Seemann/Strömbäck/Jonsson (Nota)

Aynı türkünün bir başka nota yayını ise *Et Pişirdim Yağlı Yağlı* adıyla TRT THM Repertuarı'nda 656 sıra numarası ve 1974 inceleme tarihi ile görülmektedir. Bu yayında yer alan künye bilgilerine bakıldığında; derleyici ve notaya alan olarak Muzaffer Sarısözen, yöre olarak Gümüşhane-Kelkit, kaynak kişi olarak da Bedri Öztürk bilgileri verilmiştir. Bu bilgilerin Sarısözen'e ait ilk yayındakilerle aynı olduğu görülmektedir. Ancak 3 sayfalık bu türkünün notasında öncekilere göre çeşitli farklılıklar ve ayrıntılar dikkat çekmektedir.

TRT notasında sözlere öncekinden fazla bir son kıta daha eklenerek (toplam 10 kıta olmuş) erkeğin kızın teklifine bu son kıtada olumlu yanıt verdiği görülmektedir (*Kalk gidelim emmim kızı*). Türkünün ölçü yapısı yine 9/8'lik gösterilmekle birlikte, önceki nota yayınlarından farklı olarak ölçülerin düzümü, notalar kümelenendirilerek (3+2+2+2) verilmiş ve önceki notalarda ölçü başında yer alan sekizlik suslar ölçü sonlarına alınmıştır. Bu durum müzikal yapı açısından kayda değer bir değişiklik olarak dikkat çekmektedir. Diğer taraftan türkünün son sayfası olan 3. sayfasında Sarısözen'in 1962 tarihli yayınındaki ölçü yapıları da kısa örneklerle gösterilmiştir. (bkz. Görsel 6, 7 ve 8).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 656
İNCELEME TARİHİ : 15. 9. 1974

YÖRE:
GÜMÜŞHANE - KELKİT
KİMDEN ALINDI:
BEDRİ ÖZTÜRK
ŞİŞESİ
♩ 1320 (KADIN)

DERLEYEN
M. SARIŞÖZEN

BERLEME TARİHİ
M. SARIŞÖZEN

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

ET PİŞİRDİM YAĞLI YAĞLI

ET Pİ ŞİR DİM YA ĞI ĞI LI YA ĞI LI ET Pİ ŞİR DİM YA ĞI
LI YA ĞI LI ÇİP TE AT LAR DAN DA BAĞ LI NİNGİ DE LİM EM Kİ
HOĞ LU EM Hİ HOĞ LU ŞER Vİ BOYU LU EM Hİ HOĞ LU
(ERKEK)
ŞER Vİ BOYU LU A TI Mİ ZİM ÇÜ LÜ YOK TUR
A TI Mİ ZİR ÇÜ LÜ YOK TUR A YA ĞIN DA NA LI YOK TUR
NİBE CE LİK YE Mİ YOK TUR BEN Gİ DE MİM EM Hİ M Pİ Zİ
(KADIN)
BEN Gİ DE MİM EM Hİ M Pİ Zİ AL TIN LA RİM NA Lİ Ç DE YİM
A LO KÜ ZÜN KURT LAR YE SİN A LO KÜ ZÜN KURT LAR YE SİN
AL TIN LA RİM NA Lİ Ç DE YİM A L HIR GA Nİ ÇÜ LÜ DE YİM
A LO KÜ ZÜN KURT LAR YE SİN TO HU HU NU KUS LA R YE SİN

Görsel 6: Sarısözen (1974) (1. Sayfa)

(ET PİŞİRDİM YAĞLI YAĞLI)
(Sakife - 2)



BİR GE CE LİK YE ME OR YİM GEL Gİ DE LİM EM Mİ HOŞ LU
HE LÜ KÂ RİN HA RA ... M OL SUN BİR Gİ DE LİM EM Mİ HOŞ LU
(ERKEK)
EM Mİ HOŞ LU SER Vİ ROY LU SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ Zİ
EM Mİ HOŞ LU SER Vİ ROY LU A NAM DU YAR BA SAN DU YAR
SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ GEL Lİ O LUR A TİM İ Zİ
A NAM DU YAR AR KA Mİ ZA AT LI KÖ YAR
SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ BEN İ DE MEM EM Mİ ... M Kİ Zİ
GE LEN AT LI CA NA Kİ YAR BEN Gİ DE MEM EM Mİ ... M Kİ Zİ
(KADIN)
BEN Gİ DE MEM EM Mİ ... M Kİ Zİ SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ
BEN Gİ DE MEM EM Mİ ... M Kİ Zİ A NAM DU YAR BA SAN DU YAR
SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ BEL Lİ OL SUN A TİM İ Zİ
AR KA Mİ ZA AT LI KÖ YAR GE LEN AT LI CA NA Kİ YAR
SA BA HO LUR TAN YIL DI Zİ A NAM BA BAN DUY SUN Bİ Zİ
A NAM BA BAN DUY SUN Bİ Zİ GEL Gİ DE LİM EM Mİ HOŞ LU
SEN ÖY LE DUR BE Nİ YUR SUN GEL Gİ DE LİM EM Mİ HOŞ LU
(ERKEK)
EM Mİ HOŞ LU SER Vİ ROY LU A LÖ KÜ ZÜ HER GE NİŞ TİM
EM Mİ HOŞ LU SER Vİ ROY LU HEN Gİ DE RİM İL Lİ İL Lİ

Görsel 8: Sarısözen (1974) (3. Sayfa)

(ET PİŞİRDİM YAĞLI YAĞLI)
(Şahire - 3)

- 1 -
KADIN
ET PİŞİRDİM YAĞLI YAĞLI
ÇİFTE ATLAR DAMDA BAĞLI
BİN GİDELİM EMMİM ÖĞLU
EMMİM ÖĞLU SERVİ BOYLU

- 2 -
ERKEK
ATINIZI ÖĞLU YOKTUR
AYAGINDA NALİ YOKTUR
BİR GECEK YEMİ YOKTUR
BEN GİDEMEM EMMİM KIZI

- 3 -
KADIN
ALTIŖLARIM NAL EDEYİM
AL NIRMANI ÇUL EDEYİM
BİR GECEK YEM EDEYİM
GEL GİDELİM EMMİM ÖĞLU
EMMİM ÖĞLU SERVİ BOYLU

- 4 -
ERKEK
SABAH OLUR TAN YILDIZI
BELLİ OLUR ATIN İZİ
ANAN SABAH DUYAR BİZİ
BEN GİDEMEM EMMİM KIZI

- 5 -
KADIN
SABAH OLSUN TAN YILDIZI
BELLİ OLSUN ATIN İZİ
ANAN BABAM DUYUSUN BİZİ
GEL GİDELİM EMMİM ÖĞLU
EMMİM ÖĞLU SERVİ BOYLU

- 6 -
ERKEK
AL ÖRÜZÜ HERCE KOSTUM
EVLEK ACTIM TOHUM SACTIM
BEN BİR MELÂL KÂRE DÜŞTÜM
BEN GİDEMEM EMMİM KIZI

- 7 -
KADIN
AL ÖKÜZÜ KURTLAR YESİN
TOHUMUŖ KUSLAR YESİN
HELÂL HALİM HARÂM OLSUN
BİN GİDELİM EMMİM ÖĞLU
EMMİM ÖĞLU SERVİ BOYLU

- 8 -
ERKEK
ANAN DUYAR BABAN DUYAR
ARKAMIZA ATLI KOYAR
GELEN ATLI ÇAMA KİYAR
BEN GİDEMEM EMMİM KIZI

- 9 -
KADIN
ANAN DUYUSUN BABAM DUYUSUN
ARKAMIZA ATLI KOYSUN
SELEN ATLI ÇAMA KİYSİN
SEN SÖYLE DUR BENİ YURSUN
GEL GİDELİM EMMİM ÖĞLU

NOT: Meczâfî Sarısözen'in THM Üsûlîri kitabında bu türkü, Usul yimürden iki ayrı şekilde örneklandırılmıştır. Kıyas olanakları sağlamak amacı ile aşağıya alınmıştır.

- 10 -
ERKEK
BEN GİDEMİM İLLİ İLLİ
MENDİM İÇÜ TELİ
BEN SARAYIM İNCE BELİ
KALK GİDELİM EMMİM KIZI

Görsel 7: Sarısözen (1974) (2. Sayfa)

Üç farklı nota örneği olan bu türkünün özellikle ölçü yapısında 9 zamanlı 2+2+3+2 diziliminin de olabileceği düşünülmelidir. Bu yaklaşımla ölçü başlarında yine sekizlik susların olması gerekmektedir. Ölçüdeki bu düzümün kelime ve hecelerle de daha anlamlı bir bütünlük arz ettiği aşağıdaki örnek notada görülmektedir (bkz. Görsel 9).

Görsel 9: Ölçü yapısı ve kuruluşu (2+2+3+2) şeklinde kümelenendirilmiş yeni bir nota örneği
(Nota: Attila Özdek 2019)

TRT Repertuarında mevcut metinlerin sözlerinden yola çıkıldığında Burdur ve Adıyaman illerine kayıtlı iki türkünün daha konuyla ilgili varyantlar olduğu görülmektedir. İlk kayıtlı notanın Gümüşhane-Kelkit olmasının yanında diğer varyant örneklerine Adıyaman ve Burdur'da rastlanması bu ezginin ve hikâyesinin gezgin özelliklerle Anadolu'da yaşadığını göstermektedir. TRT THM 151 repertuar numaralı *Bir Taş Attım Çaya Düştü* adlı Burdur-Yeşilova türküsünün Ahmet Yamacı tarafından Salih Orhan'dan derlenmiş olduğu görülmektedir. Altı kıtalı sözlerin bütünüyle araştırmaya konu türkünün varyantı olduğu ve son kıtada erkeğin amcasının kızıyla gitmeye rıza gösterdiği görülmektedir.

Müzikal incelemede türkünün; ikinci aralık la perdesi karar alınarak notaya alındığı, $\frac{3}{4}$ 'lük ölçü yapısına sahip olduğu, ses genişliğinin bir küçük yedili aralık olduğu, donanımında sib3 alterasyonunun yer aldığı, ölçü içindeki fa perdelerinin hep # alterasyonuyla kullanıldığı ve tempo değerinin dörtlük birime göre 88 olarak verildiği görülmektedir. Türkünün Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı söylenebilir. Müzikal olarak diğer örneklerle benzerliğinin zayıf olduğu düşünülse bile, Burdur türküsünün ikinci cümlesinin *Et Pişirdim Yağlı Yağlı* adlı türkünün üçüncü ve son cümleciği ile benzerlikler taşıdığı hemen görülmektedir (bkz. Görsel 10).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TAM 151 - 18/3/1973

YÖREĞİ
BURDUR-YEŞİLOVA
KİMDEN ALINDIĞI
SAHİN ORHAN

BİR TAŞ ATTIM ÇAYA DÜŞTÜ

DERLEYEN
AHMET YAMACI
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRE 1-58
(Kız)

The image shows a musical score for the song 'BİR TAŞ ATTIM ÇAYA DÜŞTÜ'. It consists of two staves of music. The first staff is for the female voice (Kız) and the second staff is for the male voice (Erkek). The lyrics are written below the notes. The time signature is 5/4 and the key signature has one flat (B-flat).

BİR TAŞ AT TIM ÇAYA DÜŞ TÜRÜ ÇAY DAN UÇ GU VER CİN UÇ TU
BE NİM GÖN LUM SA NA DÜŞ TÜRÜ KALKGI DE LİM EM Mİ MÖŞ LÜ

Erkek

Al öküzü çifte koştum
Tohumunu yere saçtım
Arkasına kendim düştüm
Ben gidemem emmim kızı

Kız

Al öküzü kurtlar yesin
Tohumunu kuşlar yesin
Sabonımı çoban kessin
Kalk gidelim emmim oğlu

Erkek

Kır otının nalı yoktur
Arkasında çulu yoktur
Bir gecelik yemi yoktur
Ben gidemem emmim kızı

Kız

Aitimin nal edeyim
Dostarımı çul edeyim
İncilerim yem edeyim
Kalk gidelim emmim oğlu

Erkek

Ben giderim illi, illi
Mendilimin ucu telli
Ben sarayım ince beli
Kalk gidelim emmim kızı

Görsel 10: Yamacı (1973)

TRT THM 2460 repertuar numaralı *Altın Yüzüğü Kırıldı* adlı Adıyaman türküsü, ölçü yapısı 2/4'lük olmasına ve bir tam beşli aralık içinde gerçekleşmesine karşın melodik yürüyüşleriyle ilk incelediğimiz *Et Pişirdim Yağlı Yağlı* adlı türkünün bazı kısımlarına benzemektedir. Kaynak kişisi ve notaya alanı belirtilmemiş bu türkünün inceleme tarihi ise 1984 olarak verilmekle birlikte derleyen ve notaya alan olarak çeşitli kaynaklarda Emin Aldemir adı geçmektedir.

Sol anahtarlı dizekte yine ikinci aralık la perdesi karar alınarak yazılmış bu notada karar sesine göre ikinci derece olan si perdesinde herhangi bir mikrotonal alterasyon belirtilmemekte, ancak türkünün bütün yorumlarında notada gösterilmeyen mikrotonal perdenin kullanıldığı görülmektedir. Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı söylenebilir. Melodik yapıda üçüncü dereceden (do) başlayıp dördüncü derecede (re) durak yapan cümleciklerin ölçü yapısı farklı olsa bile *Et Pişirdim Yağlı Yağlı* türküsünün ikinci cümlecikleriyle oldukça benzer olduğu dikkat çekicidir. Toplum hafızasında daha çok bilinirliği olan bu türkünün sözlü varyant olmak dışında melodik bir varyant olarak da değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir (bkz. Görsel 11).

Sözlerin üç kıtalı ve nakaratlı olduğu görülmekle birlikte söz varyantının ikinci ve üçüncü kıtalarda ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu kıtalarda da sözler sadece erkek ağzından ifadeler taşıyan kısımların varyantlarıdır.

T. R. T. MÜZİK ÖĞRETİMİ YAYINLARI
T. H. M. REPERTUAR SIRA No 2480
İNCELEME TARİHİ 8.3.1984

DERLEYEN
T. R. T. MÜZİK Bölümü
T. H. M. ve Ö. M. E. İ. Ş. B. D.
İNCELEME TARİHİ

VÖRESİ
ADINAMAN

KİMDEN ALLINDIĞI

ALTIN YÜZÜĞÜM KIRILDI

SÜRESİ

NO BAYA ALAN

ALTIN YÜZÜĞÜM KIRILDI HEY
SUYA DÜŞTÜ SU DÜRÜLDÜ HEY
DEĞİŞER YARIM BEL YOR
İNCE BELLERİM KIRILDI
TEL TEL BELLERİNE
Başlandı ALRUBAN OLAM DİLLERİNE

2

ATIMIN GANALI YOKTUR HEY
ÜZERİNDE ÇÜLÜ YOKTUR HEY
GÖLBASINI DA NOLU YOKTUR
GİT GELEMEM EMMİM KIZI
Başlandı

3

ALTINLARIM NOL EDEYİM HEY
ALRUBANIM ÇÜL EDEYİM HEY
GÖLBASINI YOL EDEYİM
BEN GELEMEM EMMİM KIZI
Başlandı

Görsel 11: Aldemir (1984)

Bir başka varyant ise Adnan Varveren'e ait *Unut Beni* adlı bir albüm kaydında tespit edilmiştir. Albüm telifleri *Gloss Music GmbH* adlı bir Almanya (Berlin) firmasında kayıtlıdır. Kayıtlara çeşitli müzik dinleme uygulamaları (YouTube, iTunes vb.) ile internet üzerinden ulaşılabilmektedir. Bu varyantın ezgi yapısı incelendiğinde; 2/4'lük ölçü yapısına sahip olduğu, bir büyük altılı aralık içerisinde olduğu (bkz. Görsel 13), uşşak makamı olarak değerlendirilebileceği görülmüştür. Türkünün sözleri aşağıdaki gibidir:

ERKEK Emmim kızı emmim kızı Kader yazmış yazımızı Annen baban vermediler Kim dindirir acımızı	KIZ Emmim oğlu kurban olam sana Ne olur beni kaçırsana Zorla vermek istiyorlar Sevmediğim bir insana
KIZ Gidelim gurbet eline Düşmeden elin diline Kıratın ince beline Bin gidelim emmim oğlu	ERKEK Kıratımın nalı yoktur Başında yuları yoktur Bir gecelik yemi yoktur Ben gidemem emmim kızı
KIZ Saçım atın yelesidir Bu feleğin sillesidir	ERKEK İyi düşün emmim kızı Çok acıdır elin sözü

<p>Kaçın diye seslendiler Bu bize Hakk'ın sesidir</p> <p>KIZ Altınımı nal ederim Saçımı yular ederim Ekmeğimi yem ederim Kalk gidelim emmim oğlu</p> <p>KIZ İsterse gelsin bin atlı Onlar yaya biz kanatlı Aşkımızı çok gördüler Bizi de Allah yarattı</p> <p>KIZ Anam duysun babam duysun Ardımıza atlı koysun Gelen atlı bana kıysın Kalk gidelim emmim oğlu</p>	<p>Kaçırırsam köylü ne der Düşmanların güler yüzü</p> <p>ERKEK Annen duyar baban duyar Ardımıza atlı koyar Gelen atlı cana kıyar Ben gidemem emmim kızı</p> <p>ERKEK Kabul ettim dediğini Saklamaz Hak bildiğini Allah'ın dediği olur İnkâr etmem sevdiğimi</p> <p>ERKEK Aşkınla sararıp soldum Senin için deli oldum Bu yola canımı koydum Gel kaçalım emmim kızı</p>
--	--

EMMİM KIZI EMMİM OĞLU
Kaynak: Adnan VARVEREN Nota: Atilla ÖZDEK

(K)Gi de lim gur be fe li ne
(E)Ki ra ti min na li yok tur
(E)An ni du yar ba ban du rim
(K)A nam duy sun ba ban duy sun
(E)Aş kin la sa ra rip sol dum

Düş me de n'e lin di li ne
Ba şın da yu la n yok tur
Sa ğı mı yu la r'e de rim
Ar di mi za at li ko yar
Ar di mi za at li koy sun
Se nin i çin de li ol dum

— Kı ra tın in ce be li ne
— Bir ge ce lik ye mi yok tur
— Ek me gi mi ye m'e de rim
— Ge len at li ca na kı yar
— Ge len at li ba na kıy şın
— Bu yo la ca ni mi koy dum

— Bin gi de lim em mim oğ lu
— Ben gi de mem em mim ki zi
— Kalk gi de lim em mim oğ lu
— Ben gi de mem em mim ki zi
— Kalk gi de lim em mim oğ lu
— Gel ka ça lim em mim ki zi

Görsel 13: Adnan Varveren'in seslendirdiği varyantın ses sahası



Görsel 12: Adnan Varveren varyantının notası

Bir diğer varyant ise uzun hava formunda bir ağıt olarak Hasan Durak tarafından Emmim Kızı adıyla seslendirilmiştir. Öncekilerden farklı olarak dikkat çekici temel müzikal unsur eserin uzun hava formunda olmasıdır. Eserin ulaşılan kaydında başlangıçta geri planda mey ile yapılan doğaçlama eşliğinde kısa bir hikâye de anlatılmakta¹³ ve sesli canlandırılmaktadır:

Anlatıcı: Bundan yıllarca önce Sarıçiçek yaylasına yaylacılar gelirdi. Yaylacılardan Memo'nun oğlu Seyit Ali de emmisini görmek için Sarıçiçek yaylasına çıkar. Orada emmisinin kızı Güllü ile karşılaşır ve birbirlerine delicesine âşık olurlar. Bir gün bir fırsatını bulur pınar başında buluşurlar ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Seyit Ali: Gülüm. Canım gülüm. Zalım baban seni bana vermek istemiyor. Eğer beni seviyorsan gel birlikte kaçalım.

Güllü: Seni seviyorum. Seni öyle seviyorum ki bu sevgimi sana anlatamıyorum. Babam bir ağa. Şeref ve haysiyetini düşünmeye mecburum. Kaçamam, asla kaçamam. Bunu benden isteme. Yalvarırım isteme. Kaçamam Seyit Alim kaçamam.

¹³ Kunos (1886), Yalçın (1973), Özürcüt (2003) ve Hasan Durak [t.y.] gibi metinler, anlatılan dış (çerçeve) hikâyelerin işlevi bakımından ayrıca incelenebilir. (AOÖ)

Seyit Ali: Ya öyle mi ?(Ateş eder ve Güllüyü vurur)

Güllü: Ne ettin Seyit Alim?

Seyit Ali: Artık bu dünyada bana da yaşamak haram (kendini de vurur)

Hem Güllü'yü hem kendini vuran Seyit Ali ile sevdiğinin aşkı yıllar boyu dilden dile dolaşır durur. Arkalarından şöyle bir ağıt yakılır.

Hasan Durak uzun havanın erkek ağzı kısımlarını elektro bağlama eşliğinde seslendirirken kadın ağzı kısımların Mihrican Bahar olduğu düşünülen bir kadın sanatçı tarafından seslendirildiği tespit edilmiştir. Hasan Durak'ın yerel müzikal kimliği ve eserin müzikal yapısı bir arada değerlendirildiğinde uzun havanın Arguvan Ağzı olduğu anlaşılmaktadır. Eser büyük altılı aralık içerisinde gerçekleşmekte ve uşşak makamı özellikleri göstermektedir (bkz. Görsel 14).

Sözler incelendiğinde ise önceki varyantlardan farklı dikkat çekici bir durum görülmektedir. Diğer varyantlardan farklı olarak emmioğlu emmi kızını kaçırmaya niyetli bir tavırda olmasına karşın emmi kızı ise bu birlikteliğe ve kaçışa razı olmayan bir tavır sergilemektedir.

ERKEK

Arap atı çifte koştum
Evlek yaydım tohum saçtım
Ben senin sevdana düştüm
Gel gidelim (kaçalım) emmim kızı

KIZ

Arap atın kurtlar yesin
Tohumunu kuşlar yesin
Helal malın haram olsun
Ben gelemem emmim oğlu

ERKEK

Sürünüzü de çoban olam
Kapınızda köle duram
Seni kollarıma saram
Gel gidelim emmim kızı

KIZ

Sürümüze çoban olma
Kapımıza köle durma
Beni kollarına sarma
Ben gelemem emmim oğlu

ERKEK

Yayla suyu da serin akar
Seni kimseye de etmem yâr
Ancak ölüm ayrı koyar
Gel gidelim emmim kızı

KIZ

Anam duyar babam duyar
Peşimize atlı koyar
Gelen atlı bize kıyar
Ben gelemem emmim oğlu

ҒИҶИҶИ ҚИЗІ (Uzun Hava-Arguvan Ağzı)

Kaynak: Hasan DURAK

Nota: Attila ÖZDEK



Görsel 15: Hasan Durak'ın seslendirdiği varyantın ses sahası



Görsel 14: Hasan Durak varyantı (uzun hava taslak notasyonu)

Tartışma

İncelemeye alınan türkünün genel türkü-destan geleneği içinde dramatik yapısı bakımından karakteristiği şöyledir: Sevgililer karşılaşır (karşı karşıya gelir) ve aralarındaki konu diyaloglara dönüşür. Türkünün sonu – Kúnos ve Varveren metinleri hariç – açık biter. Sonu barışmayla biten diyaloglu (söyleşmeli) diğer türkülerden farkı, türküde oğlanın çetin ceviz çıkması ve kaçma olayına gerçekten ket vurması, yani engellemesidir. Oğlan ve kız arasındaki sözlü çatışma etkisini gösterir. Mehmet Özbek'in (1981: 244) ve Ahmet Şükrü Esen'in (1986, Nr. 69) metinlerinde diyalog bir sonuca ulaşmadan biter. Ancak diyalogu başlatan kızın (kaçma) isteği/ısrarı devam etmektedir, çünkü son söz ona verilmiştir. Bu ise diğer varyantlardan¹⁴ anlaşılacağı gibi oğlanın direnmesini göstermelik olduğu anlamına gelir¹⁵. Hasan Durak metninde ise kaçmak istemeyen kızdır. Burada türkü kişileri yer değiştirmiş, “ideal kişi” erkeğin yerine (“biçimsel kişi”) kız geçmiş olup, türkü yine mutsuz sonla bitmektedir.

¹⁴ bkz. Öztelli 1983: 721 vd., Özbek 1981: 524 ve Özbek 1981: 528 vd.

¹⁵ bkz. Öztürk 1994: 175

Görsel 16: Türkü Yapısının Şeması

*Özbek (1981: 524 vd.)
(Pınar başı)*

*Esen Nr. 69)
(Emmioğlu-Emmi kızı)*

Dörtlük

1. Hitap
2. Cevap
3. Hitap
4. Cevap

Başlangıç sahnesi

Direnme

*Açık son
(kendî içinde sonuçlanan)*

- Talep
- Red
- Talep
- Talep
6. Talep
7. Red
8. Talep

Elimizdeki varyantların gerek yapısal özellikleri açısından gerekse muhtevası bakımından incelendiğinde, şu hususlar dikkati çekmektedir:

- 1) Kúnos metni masal içi bir türkü iken diğer derlemeler bağımsız birer metindir. Ayrıca, her biri farklı sayıda dörtlüklerden oluşmaktadır.
- 2) Kapalı bir anlatı özelliği taşıyan Kúnos metni dikkate alınırsa daha sonra derlenen tüm türkülerde anlatı akışında bozulmalar söz konusudur.
- 3) Sarısözen (1962) ve Sarısözen (1974) metnlerinin girişleri (sırası bozulsa da) içerik açısından aynı dizelerden oluşurken, diğer metinlerin tamamı farklı girişlere sahiptir.
- 4) Kúnos metninde hikâye başkişileri Beyoğlu ve Türkmen kızı unvanlarını alırken, diğer tüm derlemelerde ilgili figürler Emmioğlu ve Emmi kızı sıfatıyla anılırlar. Kúnos metninde yer alan kadın figürü masal metniyle uyumlu olarak “yiğit kız” tiplmesine girer (bkz. Ozan, 2008: 72-73). Kadının erkeğe kaçma teklifinde bulunması, kadın-erkek ilişkilerindeki eşit (ya da kadın baskın) düzeye işaret etmektedir.
- 5) Kúnos metni dışındaki türkülerde Türkiye’de sık rastlanan akraba evliliği (endogami) bağlamında iki gencin biri biriyle bir süre görüştüğü, ancak daha sonra erkeğin bundan vazgeçtiği (ya da bu eğilimde olduğu) görülmektedir. İlk varyantlarda erkeğin olumsuz tutumu ön planda iken, günümüze yaklaştıkça eklenen bir kıta ile sevgilileri kavuşturma isteği belirginleşmektedir. Bu bağlamda sevgilileri kavuşturmak için Dadaloğlu (Hızır) gibi önemli bir kişiyi

devreye sokan varyant da söz konusudur. Görece yeni tarihli Varveren varyantında kavuşmayı (kaçmayı) kolaylaştıran “Hakk’ın sesi”dir.

- 6) Hasan Durak metni kaçmak istemeyen kişi olarak kızı göstermekte ve türkünün (metinde olmayan) çerçeve (dış) hikâyesine bir aşk cinayeti eklemektedir. Buna göre kızı kaçmaya ikna edemeyen erkek, hem kızı hem de kendini öldürür. Dramatik açıdan dönüşüm olarak nitelenebilecek bir gelişme de budur.
- 7) Farklı kaynaklardan ulaşılan *Et Pişirdim Yağlı Yağlı* adlı türkünün küçük ayrıntılar dışında oldukça benzer bir şekilde notalandığı, Adıyaman ve Burdur’a ait diğer iki türkü ile bu türkü karşılaştırıldığında ise sözlerin açık bir varyant özelliği taşıdığı, ölçü yapılarının yörelere göre farklılaştığı, makamsal yapının korunduğu ve ezgisel özelliklerde de ilk örneğin izlerinden rahatlıkla bahsedilebileceği görülmüştür. İnternette bulduğumuz Hasan Durak varyantı ise diğerlerinden farklı olarak uzun hava (Arguvan ağzı) tarzındadır; dış (çerçeve) hikâyeye (ölümle sonuçlanan karşılıksız aşk) uygun olarak ezgi ağta dönüşmüş görünmektedir. Bu da önemli bir dramatik gelişmedir.

Sonuç

İlk olarak Kúnos (1886) masalında bir masal içi türkü olarak karşımıza çıkan, daha sonra Sarısözen (1962) ve Sarısözen (1974) derlemelerinde yer alan “Et pişirdim yağlı yağlı” türküsü zaman içinde “Kıratımın çulu yoktur”, “Altın yüzüğüm kırıldı”, “Bir taş attım çaya düştü” gibi başlıklarda görüldüğü üzere varyantlaşma sürecine girmiştir. Bu varyantlaşma esnasında öncelikle bir masal içi türküsü olan ezgi, çerçeve anlatıdan bağımsızlaşmıştır. Bağımsızlaşma ile birlikte “mutsuz (açık) sonla” biten türküye, aslında olmayan bir kıta yardımıyla, halk nezdinde arzulanan “mutlu son” eklenmiştir. Mutlu sonu sağlayan dışardan gelen saygın bir kişinin (Dadaloğlu) müdahalesi de olabilir. Bu dramatik bir dönüşümdür. Başlangıçta beş kıtadan oluşan türkü Kúnos’tan (1886) sonra Sarısözen (1962) ile önce dokuz sonra (1974) on kıtaya çıkar. Günümüze yaklaştıkça varyantlarda dörtlük sayısı bakımından türküde gittikçe kısalma ve daha sonra artma (bkz. Varveren varyantı) söz konusu olmaktadır. Türkünün varyantlaşma ve yorum sürecinde en son aşama olarak değerlendirebileceğimiz Hasan Durak metni (ve çerçeve hikâyesi) gerek ölümle sonuçlanma eğilimi ve gerekse buna paralel olarak ezgideki ağta dönüşüm, melodik değişimin boyutlarını göstermektedir.

Eski varyantlarda görülmeyen şiddet olgusu, böylece toplumsal değişim sonucu türkü metnine doğrudan olmamakla birlikte, çerçeve hikâye biçiminde eklenmiştir.

Kaynakça

ARTAN, Gündüz (1963). "Emmi Kızı Türküsü", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 172, (İstanbul Kasım 1963), s. 3223.

DURAK, Hasan (t.y.). Emmim Kızı, <https://www.youtube.com/watch?v=duIaJBK7uT4>; (son erişim tarihi: 03.11.2019).

ESEN, Ahmet Şükrü (1986). *Anadolu Türküleri*. (Yay.: P. Naili Boratav – Fuat Özdemir, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

GÖRGEN, Fevzi (1982). *Dadaloğlu ile Türkmen Güzeli*, İstanbul: Alaattin Sağlam Kitabevi.

GÖRKEM, İsmail (2006). *Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu*, İstanbul: E Yayınları.

OZAN, Meral (2008). *Die tote Seele. Die Brautwerbung als narrativer Diskurs im Volksmärchen der deutschen und türkischen Erzähkultur*. München: Iudicium Verlag.

OZAN, Meral (2018). *Ocaktan Gelen Haber. 1887 ve 1889 Tarihli Ignác Kúnos Derlemesi Török népmesék*. Ankara: Turhan Kitabevi.

ÖZBEK, Mehmet (1981). *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul: Ötüken, 1975 (2. Baskı, 1981).

ÖZTELLİ, Cahit (1983). *Halk Türküleri Evlerinin Önü*, İkinci Baskı, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

ÖZTÜRK, A.O. (2019). "Bir Türk Baladı: Türkü-Destan". Çev. Meral Ozan, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 151-155.

ÖZTÜRK, Ali Osman (1994). *Das türkische Volkslied als sprachliches Kunstwerk*. Hrsg. Vom Deutschen Volksliedarchiv, Studien zur Volksliedforschung Bd. 15, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang Verlag.

ÖZÜRKÜT, Yaşar (2003): *Öyküleriyle Türküler 4*, İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları.

SARISÖZEN, Muzaffer (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara.

SEEMANN, Erich / Strömbäck, Dag / Jonsson, Bengt R. (Ed.) (1967). *European Folk Ballads*, Copenhagen.

TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı, no: 151, 18.03.1973. Derleyen: Ahmet Yamacı, Kaynak Kişi: Salih Orhan, Yöre: Burdur/Yeşilova.

TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı, no: 2460, 08.03. 1984. Derleyen: (Emin Aldemir), Kaynak Kişi: Ragıp Binzet, Yöre: Adıyaman.

TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı, no: 656, 15.03. 1974. Derleyen: Muzaffer Sarısözen, Kaynak Kişi: Bedri Öztürk, Yöre: Gümüşhane/Kelkit.

VARVEREN, Adnan (t.y.). Unutma Beni, <https://www.youtube.com/watch?v=XXueHoydKs0> (son erişim tarihi: 03.11.2019 (Emmin [!] Kızı Emmim Oğlu).

YALGIN, Ali Rıza (1932a). "Cenupta Halk Şairleri: Dadaloğlu-4, *Türk Sözü Gazetesi*, 18 Mart 1932, Adana.

YALGIN, Ali Rıza (1977b). *Cenupta Türkmen Oymakları*, C. II, s. 66-68, (Hz. Sabahat Emir), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

EK: Ignác Kúnos metni (1886)

Kız: Ben babamın evin yıktım
tavladan dorusun çıktım
yüz bin altun aldım çıktım
bin gidelim beyim o:lan.

O:lan: Türkmen kızı Türkmen kızı
sabahın seher yıldızı
git gidemem Türkmen kızı;
kır atımın nalı yok-tur
arkasında çulu yok-tur
bir gecelik yemi yok-tur
git gidemem Türkmen kızı.

Kız: Beyim o:lan paşam o:lan
kolum yastık saçım yorgan
bin gidelim beyim o:lan;
bileziyim nal edeyim
ferecemi çul edeyim
incilerim yem edeyim
bin gidelim beyim o:lan.

O:lan: Öküzümü çifte koştum
tohumunu yere saçtım
ben bir helal yere düştüm
git gidemem Türkmen kızı.

Kız : Öküzünü kurdlar yesin
tohumunu kuşlar yesin
helal ekmek haram olsun;
paça pişirdim o-da ya:lı'ımda ba:lı
var git hey it köpeyim o:lu
ben istemem şinden gerü,



Geliş Tarihi:12.11.2019 Kabul Tarihi:19.11.2019

Entry Date: 12.11.2019 Accepted: 19.11.2019

KARANLIK DÜNYALARINDAN IŞIK OLAN İKİ ÂŞIK: ÂŞIK VEYSEL VE BARPI ALIKULOV

Two Minstrels Shine from Their Dark World: Âşık Veysel and Barpi Alıkulov

Ayşenur Begüm ÇALIŞKAN*

Feyzan GÖHER VURAL**

Özet

Telli veya yaylı sazları ile diyar diyar dolaşan ozanlar, büyük Türkistan'ın kültürel aktarımında son derece önemli bir yere sahip olmuştur. Anadolu coğrafyasında âşık, Kırgızistan'da akın ismini alan saz şairleri, gerek duygusal tatmin, gerekse gelenek, olay, olgu ve durumların aktarımında, kültür taşıyıcıları olarak görülürler. Bu çalışmada, Türk Kültüründen iki önemli değer, Anadolu'dan Âşık Veysel ve Kırgızistan'dan Barpi Alıkulov'un hayatları ve eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Amaçlı örneklem kapsamında seçilen eserler üzerinde ana tema, ifade, vurgulanan kelime ve motifsel karakter gösteren sözcükler açısından sözel analiz; makamsal/modal özellikler, ezgisel hareket, ses alanı, yoğun ses bölgesi, süre değerleri, ritmik yapı açısından müzikal analiz gerçekleştirilmiştir. Verilerin işlenmesinde, betimleme, analiz, yorumlama aşamaları izlenmiştir. Betimsel analiz için oluşturulan çerçevede, tematik yapıya uygun olarak veriler tablo ve grafikler yardımıyla işlenmiş; bulgular tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

Betimleyici karakter taşıyan bu çalışmada ilk olarak Anadolu'daki âşıklık geleneği ve Kırgızistan'daki akınlık geleneğinin genel özelliklerine değinilmiş; Âşık Veysel ve Barpi Alıkulov'un bu iki gelenek içindeki yerinden ve hayatlarından bahsedilmiştir. Daha sonra, Âşık Veysel ve Barpi Alıkulov'un eserlerinin analiz sonuçları, karşılaştırmalı yorumlar yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veysel, Barpi Alıkulov, Ozan, Âşık, Akın, Karşılaştırmalı Analiz, Etnomüzikoloji.

Abstract

The minstrels, who are traveling from with their plucked or stringed instruments, have played an important role in the cultural transfer of the great Turkestan. Minstrels, who are in âşık in Anatolian geography and take the name of akın in Kyrgyzstan, are seen as cultural carriers in the transmission of both emotional satisfaction and traditions, events, facts and situations. This study examines the life and musical identities of two important values from Turkic culture, Âşık Veysel and Barpi Alıkulov. Lyric structure has been analyzed in terms of main themes, remarkable words, prominent motives. And musical structure has been analyzed in terms of maqam / modal information, sound field, dense sound region (tessitura), duration values, rhythmic structure in the scope of purposive sample. In the processing of the data, description, analysis and interpretation stages have been followed. In the framework created for descriptive analysis, the data have been processed in accordance with the thematic structure with the help of tables and graphs; findings were defined and interpreted.

In this descriptive study, firstly the âşık (minstrel) tradition in Anatolia and the characteristics of akın tradition in Kyrgyzstan have been explained and the place of Âşık Veysel and Barpi Alıkulov in these two traditions have

* Müzik öğretmeni, Gazipaşa Cumhuriyet Ortaokulu, Antalya

** Prof. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, TMDK, Müzikoloji ABD, feyzan_goher@yahoo.com

been mentioned. Later, analysis results of Âşık Veysel and Barpı Alıkulov's Works and comparative comments have been included.

Keywords: Âşık Veysel, Barpı Alıkulov, Minstrel, Âşık, Akın, Comparative Analysis, Ethnomusicology.

Giriş

Âşıklık geleneği, Türk kültürünün varlık temellerini, gelecek nesillere aktarması açısından büyük değere sahiptir. Saha'dan Tuva'ya, Kırgızistan'dan Anadolu'ya kadar büyük Türkistan'ın her noktasında âşıklık geleneğinin izleri ve etkileri görülür.

Âşıklar halka mal olmuş sözlü geleneğin en eski temsilcilerindendir. “Âşıklık geleneği, işlerlikleri ve işlevsellikleri fazlaca değişmeyen, ancak dini, coğrafi ve tarihsel bağlamda adına ozan, şaman / kam, baksı/bahşı, âşık, halk şairi, jirav, akın, ırcı vs. denilen yaratıcı ve icracı tiplerin tarihi süreçte meydana getirdikleri kültürel oluşumun Anadolu'daki adıdır” (Şişman, 2002: 68).

Köprülü; âşıkları, kalem şairleri, yani yüksek sınıfa mahsus şiirler yazan klasik şairler ve meydan şairleri, yani halk toplantılarında irticalen de şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyebilen saz şairleri (Köprülü, 2004: 29) olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Boratav ise yaşam koşullarını göze alarak dört gruba ayırmıştır. Bunlar, kentsel ortam ozanları, köy ozanları, göçebe ya da yarı göçebe ozanlar ve yapıtlarında mezheplerle, tarikatların damgasını taşıyan ozanlardır (Boratav, 1968: 343). Âşıklık geleneği, zaman içerisinde çok fazla tartışma konusu olmuştur. Bazı âşıkların şiirlere saz ile eşlik etmesi, bazılarının sadece şiirlerini söylemesi, bazılarının kendi şiirlerini okuması, bazılarının başka âşıklardan anonim şiirler söylemesi ve bu özelliklere dikkat etmeksizin hepsine âşık denilmesi, kısmen kavram kargaşasına yol açmıştır. Bu içerik kargaşasının ortadan kalkabilmesi için Sakaoğlu, “İrticalen söyleme yeteneği var mıdır? Saz çalmasını biliyor mu? Atışma yapabiliyor mu? Bade içtiğini iddia edebiliyor mu?” (Sakaoğlu, 1986: 250) gibi birtakım kriterler uygulanmasını teklif etmiştir.

Kültürün yayılmasına önemli katkılar sunan âşıklar, deyişlerini saz eşliğinde söyledikleri için müzikolojik açıdan da önem taşırlar. Pek çok kere eserlerindeki sözlü mesajlar, müziğin önüne geçse de, âşıkların yaşadıkları bölgelerde müziğe yaptıkları katkılar azımsanamayacak niteliktedir. İstisnai durumlar olmakla birlikte, âşığın şiirini söylerken sözlere eşlik eden sazı, âşıklık geleneğinin ayrılmaz bir ögesidir (Boratav, 1969: 22). Saz, âşığın kullandığı bir araç olmanın ötesinde, onun görsel kimliğinin önemli bir parçasıdır. Birçok âşık, sazı çok iyi çalamasa da bu çalgıyı yanında taşır, onu kucağında tutar ve icra

esnasında ara sıra sazının tellerine dokunmaktan kendini alamaz (Tutu, 2008: 103). Saz aynı zamanda âşığa doğaçlama yaparken düşünme imkânı veren bir alettir (Durbilmez, 2010: 150). Dış görünüş bakımından kimlik göstergesi (Özarlan 2001: 171) kabul edilen saz aşığın simgesidir.

Âşık Veysel de sazıyla bir bütün oluşturan bir âşıktır. Bağlamadaki icrası üst düzey olmasa da bu çalgı onun eşlikçisi, yareni ve kimliğinin ayrılmaz parçasıdır. Veysel bâdeli bir âşık değildir. Tam olarak usta-çırak geleneğinden gelmiş olmasa da, Molla Hüseyin ve Camşıhlı Ali Ağa'dan dersler almıştır (Şimşek, 2016: 121-122). Âşık Veysel'in Kul Ahmet ile atışmaları olsa da, atışma ve doğaçlamadan ziyade, besteleme konusunda güçlü bir âşıktır. Onun en büyük şanslarından birisi, âşıklık geleneğinin membalarından birisi olan Sivas ilinde doğmuş olması ve buradaki gelenekten etkinlenmesidir. Âşık Veysel genellikle mahlas yerine adını söylemiş; kimi zaman âşık ya da sefil sıfatlarını da kullanmıştır.

Akınlık geleneği, Kırgızların kültürünü, yaşamını, tarihini sözlü gelenek haline getirip irticalen söyledikleri şiirler vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktaran kişilerin (Güngör, 2015: 28; Çınar, 1998: 59) meydana getirdiği bir oluşumdur. TDK'ye göre "akın", Kırgız ve Kazak Türklerinin saz şairlerine verdiği addır (tdk.gov.tr). Akınlar, eski dönemlerin bahşılık, kamlık, ozanlık geleneğinin takipçileridir (Yıldız ve Turan, 2016: 377). Akınlar, topluluktan topluluğa, köyden köye giderek geleneği sürdürmüş ve halk şiirinin örneklerini vermişlerdir. Büyük şölen veya toplantılara katılmış, atışmış, kendi yöresi veya boyunu temsil etmişlerdir (Artun, 2009: 8).

Âşıklık ve akınlık gelenekleri, fiziki coğrafya bakımından ayrılışlar da, kültürel kökleri gereği benzer özelliklere sahiptirler. Akınlık geleneği, tıpkı âşıklıkta olduğu gibi, usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Bu akınlar için bir eğitimidir. Akınlar ustalarından enstrüman çalma, söz söyleyebilme, kafiyeli konuşma gibi konuları öğrenmektedirler. Kendini geliştiren çırak akınlar, daha sonrasında geleneğe katkı sağlamak için yeni çıraklar yetiştirerek geleneği devam ettirmektedirler. Akınlık geleneğine girmek için usta-çırak ilişkisi gibi, şiir söyleme yönünde yeteneği olmayan kişilerin de ulvi olarak bu geleneğe girdikleri düşünülür. "Rüyasında kerametli bir şekilde şiir veya destan okumasının bildirilmesiyle... her yaştaki kişiler bu yolla geleneğe başlayabilmektedir. Rüya motifi olarak adlandırılan bu tür geleneğe başlangıç, Türk dünyasının bütün coğrafyalarında gelenekselleşmiş bir ritüeldir"(Yıldız ve Turan, 2016: 394). Bu durum, âşıklık geleneğindeki bâdeli âşık durumuyla örtüşür.

Akınlar aynı âşıklar gibi, farklı biçimlerde icralar yapabilirler. Kimi çalgısıyla, kimi sadece şiiriyle, kimisi de yanında saz çalan icracısıyla şiir söyleyerek bu geleneğin bir parçası

olmuşlardır. Akınlara eşlik eden çalgı, Orta Asya Türk topluluklarında sıklıkla görülen halk müziği çalgısı olan kopuzdur. Kopuz üç telli ve parmakla çalınan perdesiz bir çalgıdır. Kırgızlar bu çalgıya komuz demektedir. Akınlar, âşıklarda olduğu gibi sözle verilen mesajı önemsedikleri için müzik kısmen arka plandadır. Ancak yine de müziğe yaptıkları katkıyı azımsamamak gerekir.

Âşıklık geleneğindeki atışma, Kırgızlarda aytış olarak adlandırılmıştır. Aytış en az iki akının karşılıklı olarak saz eşliğinde birbirlerine laf atmaları, birbirleriyle konuşmasıdır. Akınların yetenek gücünü, bilgisini, zekasını tanıtan sanat yarışı, aytıştır (Alimov, 2003: 68 ve 2010: 58).

Akınlar aynı âşıklar gibi hem iyi bir şair, hem şiirlerine müzik katan besteci, hem de kendi şiirlerini söyleyen iyi birer icracıdırlar. Akınlar ayrıca; masallar, destanlar ve başka akınların eserlerini de söyleyebilmektedirler. Gerek akınlık gerekse âşıklık geleneğinde doğaçlama büyük önem taşır.

Kırgız akınları, tökmö akın, comokçu akın, camakçı akın, çeçenler ve cazgıç akın olmak üzere beş temel kısma ayrılırlar: *“Comokçu akınlar, genellikle destan söylemeleriyle bilinen akınlardır. Camakçı akınlar, günlük hayatla ilgili şiirler söylerler...başkalarının mısralarına kendi sözlerini ekleyerek şiir oluşturabilirler...Çeçenler, Dede Korkut tipinin Kırgızlar ve diğer Türk boyları arasındaki temsilcileri olarak görülebilir. Çeçenlerin bir kısmı, derin manalı felsefi mahiyette şiirler söylemişlerdir...Tökmö akınlık, hazırlıksız ve doğaçlama olarak çeşitli konularda, bazen sadece şiirle, bazen de enstrümanla icra edilen türdür. Tökmö akınlar da söyledikleri şiir türlerine göre gruplara ayrılırlar...Barpı Alıkulov doğaçlama ve aytış ustasıdır”*(Yıldız ve Turan, 2016: 378-441). Buna göre; Barpı Alıkulov, işlediği konularla ve eserleriyle tökmö akınlar grubunun aytış akınları grubunda yer alır denilebilir. Aytışlıkta kopuzun ön planda olduğu ve Barpı'nın da aytış ustası olduğu verilerinden yola çıkarak, Barpı'nın kopuza hâkim bir ozan olduğunu söylemek mümkündür. Aşıklık ve akınlık geleneğinin tarihine, gelişimine, tasnifine ilişkin söylenebilecek çok söz bulunmakla birlikte, makale sınırları nedeniyle, burada bu bahse son verilecektir.

Yöntem

Türk Kültürünün iki önemli değeri olan Âşık Veysel ve Barpı Alıkulov'un yaşamlarını, eserlerinin özelliklerini, âşıklık – akınlık geleneklerinin içindeki yerlerini ortaya koymak; Türkiye'de az tanınan ancak Kırgız Halk kültüründe büyük yere sahip Barpı Alıkulov'u ve eserlerini notaları ile tanıtmak; Türk dünyasının farklı coğrafyalarında yetişmiş,

her ikisi de görme engelli olan iki ozanın benzer ve farklı yönlerini saptamak bu çalışmanın amaçlarıdır. Çalışma, sözü edilen amaçlar doğrultusunda ilk olma özelliği taşımaktadır. Betimsel karakter taşıyan bu araştırmada, ilişkisel tarama modelinin karşılaştırma yolundan yararlanılarak veriler açıklanmış; ontolojik / varlıkbilimsel tahlil yöntemine göre reel ve irreel varlık alanlarına değinilmiştir. Verilerin işlenmesinde, betimleme, analiz, yorumlama aşamaları izlenmiştir. Betimsel analiz için oluşturulan çerçevede, tematik yapıya uygun olarak veriler tablo ve grafikler yardımıyla işlenmiş; bulgular tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

Çalışmada kullanılan eserler, amaçlı örneklem kapsamında belirlenmiştir. Âşık Veysel'in en fazla tanınırlığa sahip 6 (altı) ve Barpı Alıkulov'un 6 (altı) şiiri incelenmiş ve Barpı Alıkulov'un bestelenmiş 3 (üç), Âşık Veysel'in 5 (beş) eseri analiz edilmiştir. Âşık Veysel'in daha fazla eserine erişebilme imkânı oldu ise de Barpı Alıkulov ile karşılaştırmada sayısal eşitliğin mümkün olduğu kadar yakın olabilmesi amacıyla, 5 beste ile sınırlandırılmıştır. Bunlarla birlikte, belirtilmelidir ki, Âşık Veysel'in analiz edilen eserleri kendi bestesi olmasına karşın; Alıkulov'un eserlerinden biri kendi bestesi, diğerleri onun şiirleri üzerine başkalarınınca bestelenmiş eserlerdir. Bu doğrultuda müzikal analiz kısmında Barpı Alıkulov'un şiirlerine uygun görülen ve Kırgız akınlık geleneği bağlamında değerlendirilebilecek 2 eser olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Notasyonun yüzyıllardır devam eden gelişimine rağmen, bilhassa tampere olmayan ses sistemlerinde mutlak doğruluk ve ifadenin aktarımı tam olarak gerçekleşmeyebilir. Bunlarla birlikte, transkripsiyonda da hatalar söz konusu olabilir. Bu ihtimaller geçerli olmakla birlikte, çalışmanın melodik ve ritmik analizi, Âşık Veysel'e ait eserler için TRT arşivi, Barpı Alıkulov'a ait eserler için Kırgızistan Manas Üniversitesi özel arşivleri kullanılmıştır.

Sözel analizde, ana tema, vurgulanan kelime ya da varsa motifsel ifadeler ele alınmıştır. Makale sınırı gereği, Âşık Veysel'in kolayca erişilebilen şiir sözlerinin tamamı yazılmamıştır. Ancak Barpı Alıkulov'un -bir kısmı- bu çalışma için Türkiye Türkçesine aktarılan şiir sözlerinin tamamı yazılmış; bu şekilde Alıkulov'un eserlerinin Anadolu Türkçesi'nde anlaşılabilirliği de hedeflenmiştir. Müzikal analizler, eserlerde kullanılan makamsal/modal yapı, ezgisel hareket, ölçü anahtarı, ses alanı, yoğun kullanılan ses bölgesi (tessitura), süre değerleri ve ritmik kalıpların belirlenmesi ile sınırlıdır. Âşık Veysel'e ait eserlerin makam dizilerinin verilmesi, genel melodik karakter hakkında, diğer sunulan bulgularla birlikte, yeterli görülmüştür. Ancak Barpı Alıkulov eserlerinde Kırgız halk müziğinin modal yapısını daha iyi görebilmek amacıyla melodik çizgi grafiğinden de

faýdalanılmıştır. Melodik çizgi grafikleri, bir müzik eserinin bir nevi kalp atışını gösterir ve bir bakışta ses alanı, kalışlar, tekrarlar hakkında bilgi sunar.

Âşık Veysel Şatıroğlu



1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan Köyü'nde dünyaya gelmiş olan Âşık Veysel'in annesinin adı Gülizar, babasının adı da Ahmet'tir (Gültaş, 1993: 5). Annesinin koyun sağmaya giderken tek başına yolda dünyaya getirdiği Âşık Veysel, daha doğarken zorluklarla karşılaşmıştır. “Dünyaya geldiğim anda yürüdüm aynı zamanda...”sözü bu zorluklara vurgu yapan ozanın kendi özgün ifadesidir¹.

Resim 1. Âşık Veysel Şatıroğlu, (Mehmet Başbuğ TÜYB)

Âşık Veysel, üç kardeşini ve sağ gözünü çiçek hastalığı nedeniyle kaybetmiştir. Sol gözüne ise perde iner ama ışığa duyarlıdır. Sol gözünü tamamen kaybedişi de trajiktir. Bazı kaynaklarda babasının elinde bulunan sopanın gözüne girdiği; bazı kaynaklarda da ahırda öküzün (ineğin) boynuzunun girmesiyle gözünü kaybettiği aktarılmıştır. Bu konuda net bir bilgi olmasa da Oğuzcan, “Bir gün inek sağarken babası yanına gelmiş. Veysel ansızın dönüverince; yakında bulunan bir değneğin ucu öteki gözüne girivermiştir” (Oğuzcan, 2017: 5; Par, 2005:3) şeklinde aktarmıştır. İki gözünü de kaybeden Âşık Veysel, yedi yaşında tamamen karanlık bir dünyada kalmıştır. Bu durumu şu dizelerle aktarmıştır;

*Genç yaşımda felek vurdu başımı
Aldırdım elimden iki gözümü
Yeni değmiş idim yedi yaşıma
Kayıp ettim baharımı yazımı*

Âşık Veysel'in gözlerini kaybetmesi demek, okul çağına gelen bir çocuğun okula gidememesi, köy yerinde sürü otlatamaması, diğer çocuklar gibi koşup oynayamaması demektir. Ailesi bu duruma çok üzülür. Babası, oğlunun acısını hafifletip oyalanması ve ileride geçimini kazanması ona bir saz almıştır. Üç telli sazıyla köylüsü Molla Hüseyin'e saz derslerine giden Veysel'in ilk yıllarında başarılı olduğu düşünülmemektedir (Alptekin, 2011: 21). Sürekli uğraştığı, üzerine düştüğü halde bağlamayı istediği gibi çalamamak Veysel'in umutlarını tam yok ettiği anda, babasının arkadaşı Camşıhlı Ali Ağa, onun güvenini kazanmasına yardımcı olmuş ve Veysel'in bağlama hocalığını yapmıştır (Gültaş, 1993: 5). Şatıroğlu ilk evliliğini kendi ifadesine göre, 25 yaşlarında gerçekleştirmiştir. Bu evlilikten bir

¹ Burada ifade edilen “dünyaya geliş”, “kendini ve dünyayı tanımak” olgusunun bir simgesi de olabilir.

kız, bir de erkek çocuk dünyaya gelmiştir. Sekiz yıl süren evlilik, karısının komşularıyla kaçması ile sona ermiştir (Tutu, 2008: 99). Veysel, annesini, babasını ve çocuklarını kaybetmiştir. Yetim kalan, üstüne evlat acısı çeken Veysel'in acıları bitmemiş, hayatta yalnız kalmıştır. Çok çile ve acılar çeken Veysel'in yüzüne kader ikinci evliliğinde gülmüştür. Veysel'in bu evlilikten altı çocuğu olmuştur (Kaya, 2017: 4). Geçen zaman içinde Veysel saz çalmayı iletmiş, kendi şiirlerini yazmış, civar köylerde, şiirleri dillerde dolaşmaya başlamıştır.

Veysel'in hayatını değiştiren olay, onun Ahmet Kutsi Tecer ile tanışmasıdır. O zaman Sivas'ın Maarif Müdürü olan Tecer, Âşık Veysel'den çok etkilenmiştir. 1931 yılında Sivas Maarif (Milli Eğitim) Müdürü Ahmet Kutsi Tecer'in önderliğinde I. Sivas Halk Şairleri Bayramı yapılmıştır. Bu bayrama davet edilenlerden on beş kişi davete icabet etmiştir. İşte bu on beş kişiden birisi de Âşık Veysel'dir (Alptekin, 2011:25). Üç gün süren ve on beş aşığın katıldığı bayram sonunda; Âşık Veysel ve diğer on dört aşığa "Halk Şairi" belgesi verilmiştir. Âşık Veysel, Halk Şairi belgesini aldıktan sonra çeşitli vilayetlere gitmeye başlamıştır. Adını yavaş yavaş duyurmuştur. 1933 yılına kadar köyünden dışarı çıkmamış olan Veysel, yurtiçi gezilere başlayıp, tüm yurdu dolaşmıştır. Âşık Veysel'de olan doğallık, samimiyet, gerçeklik ve içtenlik kısa sürede sevilmesini sağlamıştır. Anadolu'da üne kavuşan Âşık Veysel, sevdiği işi yaparak geçim sıkıntılarından kurtulmayı başarmıştır. Bir süre bağlama öğretmenliği yapan Veysel, 1946 yılında bu görevinden ayrılıp, köyüne dönmüştür. Burada geçimini çiftçilik yaparak kazanan Veysel, Sivrialan'ı ilk defa bereketli bir meyve bahçesiyle güzelleştiren kişi olmuştur (Çerkezoğlu, 2015: 26). Veysel'in ününün artması sonunda sinema yapımcıları onun hayatını konu alan bir film yapmak istemişlerdir. Bedri Rahmi Eyüpoğlu tarafından yazılan "Karanlık Hayatım" adlı film, Metin Erksan rejisörlüğünde çekilmiştir (Karaarslan, 2006:148). 1950'li yıllarda iyice tanınan Veysel, bu dönemden sonra yapılan plaklar, şiir kitapları ve konserler sayesinde ekonomik açıdan rahatlamıştır. 1965 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından, özel bir kanunla Âşık Veysel'e, anadile ve milli birliğe yaptığı hizmetlerden ötürü, beş yüz lira aylık bağlanmıştır (Kaya, 2017: 6). Bu dönemden sonra rahat, saygı görerek, mutlu ve huzurlu yaşamıştır. Şatıroğlu, son konserini 15 Ağustos 1971 tarihinde vermiştir (Tutu, 2008:107). Veysel, 21 Mart 1973 günü, sabaha karşı saat 03.30'da doğduğu köy olan Sivrialan'da şimdi adına müze olarak düzenlenen evde yaşama gözlerini yummuştur(Kaya,2017:6). 21 Mart ile başlayan haftalar Âşık Veysel haftası olarak belirlenmiştir. Tüm eserleri notaya alınmıştır. Eserleri pek çok sanatçı tarafından plağa ya da kasete okunmuş, hakkında pek çok makale ve kitap yazılmıştır (Gültaş, 1993:7). Âşık Veysel,

Türkiye için milli bir değer olarak kabul görülüp, 1992 yılında fotoğrafı posta pulu olarak basılmıştır.



Resim 2.Âşık Veysel Şatıroğlu Resimli Posta Pulu

Âşık Veysel'in Eserleri Üzerine

Âşık Veysel, aşk, gurbet, özlem gibi bireysel duyguları, tabiat, bilim, tasavvuf gibi konuları, milli bilinç, çalışmanın önemi gibi toplumsal mesajları içeren eserler meydana getirmiştir. Karanlık dünyasına yedi yaşındayken başlayan ve hiç okula gidemeyen, okuma yazma bilmeyen bir insanın birçok konuda şiir yazdığı, özlü sözler söylemesi hayranlık uyandırıcıdır. Eserlerini köyünde duyduğu dil ile icra etmiş, Anadolu Türkçesini işlemiştir. Yedi yaşından sonra öğrendiği bağlaması onun şiirlerine eşlik etmiş, sözlerinin tamamlayıcısı olmuştur. Şiirlerini hece ölçüsü ile söylemesi herkes tarafından anlaşılmasına ve kulaklarda yer etmesine olanak sağlamıştır. Tüm eserlerinde topluma seslenmiş, kendine göre önemli bulduğu konuları şiir dilini kullanarak okumuş, bağlamasıyla kendini dinlettirmiştir. Anadolu'yu gezerek kültür taşıyıcılığı yapmıştır. Halk tarafından sevilmesi, onun amacına ulaştığının bir kanıtıdır.

Atatürkçü, aydın bir halk ozanı olan Veysel'in eserlerinden birisi, Gazi Mustafa Kemal için söylediği "Türkiye'nin İhyası Atatürk"dür. Ölümünden kısa bir süre önce oğlu Ahmet Şatıroğlu'na yazdığı son şiiri ise, "Son Şiiri" adını taşımaktadır. 1970 yılında İş Bankası tarafından bastırılan, onun bütün şiirlerini bir araya getiren kitapta toplam yüz elli yedi şiiri bulunmaktadır. Ayrıca TRT repertuarında bulunan ve kendisinin bestelediği bilinen yirmi sekiz eseri vardır. Bunlarla birlikte bazı şiirleri daha sonra farklı kişiler tarafından da bestelenmiştir. "Âşık Veysel'i bugüne taşıyan, onu edebiyat âleminde değerli kılan, miras bıraktığı şiirlerini besleyen üç önemli unsur; aşığın çileli hayatı, gelenek ve yerlilik" (Karataş, 2002: 688). 79 yıllık yaşamına; çektiği acı, çile, ıstırapların yanı sıra çok sayıda eser sığdıran Âşık Veysel Şatıroğlu, Türk Kültürü, Halk Edebiyatı ve Halk Müziği açısından çok değerli bir ozan, örnek bir kişidir.



Barpi Alikulov

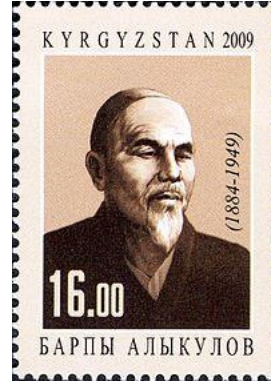
Barpi Alikulov, 1884 yılında Oş ilinin Suzak ilçesinin Achi(Açı) köyünde dünyaya gelmiştir (Ömürbekov ve Çorotegin, 2014: 159). Fakir bir ailede doğan Barpi'nın küçük yaşlardan itibaren zenginlerin yanında çalıştığı, odunculuk hayvan bakımı gibi işlerle ilgilendiği bilinmektedir. Fakir hayatının yanı sıra zenginlerin yanında çalışması, yokluğun ıstırabının daha küçük yaşlardan itibaren farkında olmasına neden olmuştur.

Resim 3. Barpi Alikulov

Barpi âşıklığı babası Alikul Şaamurza'dan öğrenmiştir (Anash Uulu, 2018: 15). Bu açıdan Alikulov, fakir bir ailede doğmasına karşın ruhani yönden şanslıdır. Barpi 13 yaşındayken ilk kez topluluk içinde kendi şarkılarını söylemeye başlamıştır (Bayzakov,1958:3). 15 yaşından itibaren şiir söylemeye başlamış, Nazarbay'ı ve Sıdık Karamurza'yı atışmada yendikten sonra şöhret kazanmıştır (Yıldız ve Turan,2016:441). Okuma yazma bilmemesine rağmen, duyduğu halk rivayetlerini, örf, adet, gelenek unsurlarını eserlerine yansıtmıştır. Çok bilgili bir akın olduğu eserlerinden anlaşılmaktadır. Barpi'nın Toktogul ile tanışmasından sonra, âşıklık yeteneği iyice gelişmiştir. Toktogul, Barpi'nın sanatının zenginleşmesine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. 30- 40 yaşında bir gözünü, daha sonra ikinci gözünü de kaybeden (Anash Ulu,2018: 18). Alikulov, karanlık dünyasına ışık olan şiiri ve müziği hiç bırakmamıştır. Elbette bu durum herkes için büyük bir trajedidir. Ancak 7 yaşında gözlerini kaybeden Veysel'e göre, dünya renklerini madden (ruhen diğer insanlardan daha çok renk gördüklerine şüphe olmasa da) daha uzun süre görmüştür.

Barpi, İkinci Dünya Savaşı döneminde savaşa ilgili çok sayıda şiir söyler. 1944 yılında Barpi'nın bir arkadaşı savaşta yaralanarak gelir ve 1945 yılında Suzak ilçesine bağlı köylerin birinde okul müdürlüğü yapar. Bir süre sonra Barpi koyun keserek arkadaşını evine davet eder ve ona şöyle bir ricada bulunur: "Ben yaşıyorum, üç ölüp üç dirilirdim. On dokuz çocuğu mezara verdim. Bende sadece şiir kaldı. Ama bu şiirlerimin sonu yok başı da yok. Şiirlerimi rüzgârlara ve çocuklara söylüyorum. Birisi şiirimi uçurarak belli olmayan yerlere götürür ya da eklemeler yaparak sağa sola savurur." diyerek o arkadaşından yardım ister. Şiirlerini öğretmenlerin ve öğrencilerin gelip yazıya geçirmelerini rica eder. Arkadaşı Barpi'nun bu isteğini önemsemeyip acele etmez. Bu yüzden Barpi'nun şiirlerinin tamamı yazıya geçirilememiştir (Anash Ulu,2018: 19).

Kırgız Yazarlar Birliğini üyesi olan Barpı Alıkulov, 9 Kasım 1949 yılında hayatını kaybetmiştir. Ölümünün ardından birçok mahalle, köy, okul ve sokağa ismi verilmiş, 2009 yılında fotoğrafı posta pulu olarak basılmış, anma törenleri düzenlenmiştir. Kırgız halkı bu büyük ozanını unutmadan her yıl çeşitli anma törenleri düzenlenmektedir.



Resim 4. Barpı Alıkulov Resimli Posta Pulu

Barpı Alıkulov'un Eserleri Üzerine

Büyük ozan Barpı Alıkulov'un eserlerindeki konu çeşitliliği oldukça dikkat çekicidir. Fakir bir ailede büyümüş olan Barpı eserlerinde zenginliğin kötü yanlarından çokça bahsetmiş, sosyalist bir akın olarak tanınmıştır. “Okuma yazma bilmemesine rağmen; felsefi içerikli, sanat, nasihat, aşk, hüznün, doğa, halkın çektiği ıstıraplar gibi birçok konuyu eserlerinde işlemiş, sesini kopuzuyla duyurmuştur. Halkını seven bu akının, halkı ezenlere nefreti ve öfkesi, onun devrim öncesine ait birçok eserinde görülmektedir. Kayıpov'un sözleriyle sanatçı: Doğu'nun büyük edebi eserlerinin halk içindeki sürümlerini çok iyi bilmiştir. Bunun neticesinde şair, bütün bu tecrübelerini ve bilgisini eserlerinde kullanmış ve geliştirmiştir (Kayıpov, 2005: 345). Barpı için halkın dilini eserlerinde iyi işlemiştir demek yanlış bir ifade değildir. Yani halkın içinden biri olarak halka nasıl hitap edeceğini iyi bilip, halka kendini dinletmeyi, eserlerini beğendirmeyi sağlamıştır. Millet geleceğinden umutlu olduğu için kendisini de mutlu hissederek halkın barış ve iyi hayat geçirmesini istemiştir (Anash Uulu,2018:19). Barpı insanlığı her şeyden üstün tutan ona sonsuz saygı duyan ahlâk sahibi bir şairdir. Akınlık otoritesini sıradan şairler gibi zenginleri ve onların yaptıklarını överek kullanmamıştır. Şairlik sırrını koruyan Barpı gönlünde olanları şiirlerine yansıtmıştır (Öztürk, 2010: 206).

Barpı Alıkulov'un eserlerinin tamamı ne yazık ki dönemin şartlarından, Barpı'nın okuma yazma bilmemesinden ve gözlerinin tamamen kapanmasıyla yazıya aktarılamamıştır. Şairin Kırgızca yayınlanmış şiirlerini içeren eserlerden en bilinenleri şunlardır:

- Seçilmiş Şiirler, Kırgızmambas, Frunze 1949
- Tilek; Şiir Antolojisi, Kırgızmambas, Frunze 1951
- Seçilmiş Eserler, Kırgızmambas, Frunze 1955
- Okul Hakkında Şiir, Kırgızokuupedmambas, Frunze 1957
- Tabiat Özellikleri; Şiirler, Mektep, Frunze 1973
- Mölmölüm: Şiirler, Kırgızistan, Frunze 1973
- Balalık Çağı: Şiirler, Mektep, Frunze 1978
- Seçmeler, Kırgızistan, Frunze 1984
- Tabiat Güzelliği: Şiirler, Mektep, Frunze 1987 (Kayıpov,2005: 345).

Barpı'nın eserlerinin yazılı hale gelmesi ölümünden sonra olmuştur. Araştırmacılar Barpı'yı aşkın, sevginin büyük akını diyerek adlandırmışlardır (Alimov,2003:52). Saf aşk duygusunu eserlerine yansıtmış, kahramanların ve kendi aşkını lirik bir açıdan işlemiş, dinleyicisine bunu güzel bir şekilde yaşayarak ve yaşatarak aktarmıştır. Barpı dinleyicisine adeta bir öğretmen edasıyla nasihat etmiş, iyilik kavramını övmüş, kötülüklerin insana zarar verdiğini anlatmıştır.

Âşık Veysel'in Eserlerinin Melodik ve Ritmik Açıdan İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Âşık Veysel'e ait örneklem kapsamındaki eserler analiz edilmiştir. Türkülerin melodik ve ritmik analizine geçmeden evvel, incelenen eserlerin künyesi, aşağıda sunulmaktadır. Eserlerinde tamamı, Ali Canlı tarafından notaya alınmıştır.

Tablo 1. Âşık Veysel'in Melodik ve Ritmik Analize Tabi Tutulan Türkülerinin Künyeleri

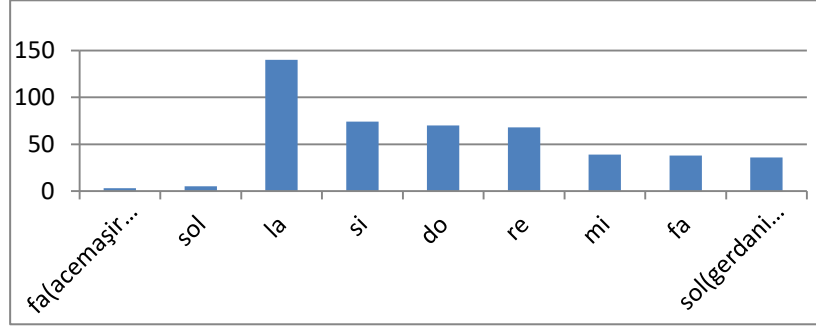
Türkü adı	Söz	Beste
Uzun İnce Bir Yoldayım	Âşık Veysel	Âşık Veysel
Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım	Âşık Veysel	Âşık Veysel
Güzelliğin On Par Etmez	Âşık Veysel	Âşık Veysel
Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse	Âşık Veysel	Âşık Veysel
Sen Bir Ceylan Olsan Bende Bir Avcu	Âşık Veysel	Âşık Veysel

Uzun İnce Bir Yoldayım Türküsünün Analizi

Birçok sanatçı tarafından icra edilen bu türkü, Âşık Veysel'in en çok bilinen eserlerinden biridir. Eser saz ile başlamıştır. 4/4'lük ölçü anahtarına sahip olan eserin donanımında si iki koma bemol ve fa üç koma diyez bulunmaktadır. Ayrıca parça içinde de bazen fa natürel halde kullanılmıştır. Parçanın karar sesi la'dır. Eser, Hüseyini makam






dizisindedir ve 6. derece ile başlamıştır. Bu durum, Hüseyini karakterli THM eserlerinde sık görülür. Parçada sekilemeler mevcuttur. Türküde sekizlik sus 10 defa kullanılmıştır. Eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur:

Grafik 1: Uzun İnce Bir Yoldayım Türküsü Ses Dağılımı







Grafikte görüldüğü üzere eser fa (acemaşiran) ile sol (gerdaniye) arasındaki 9'lu aralıktır. Bir oktavın üzerindeki bu eser için geniş bir ses alanının kullanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) la-re arasındaki 4'lü aralıktır. Altta eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.





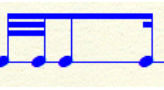




Tablo 2. Uzun İnce Bir Yoldayım Türküsü Süre Değerleri

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	3		111
	33		284
	70		


Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğundur. Toplam 5 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde kullanılan -bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 3. Uzun İnce Bir Yoldayım Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıplar

Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı
	1		17
	3		19

	3		19
	5		21
	9		22
	12		25
	10		

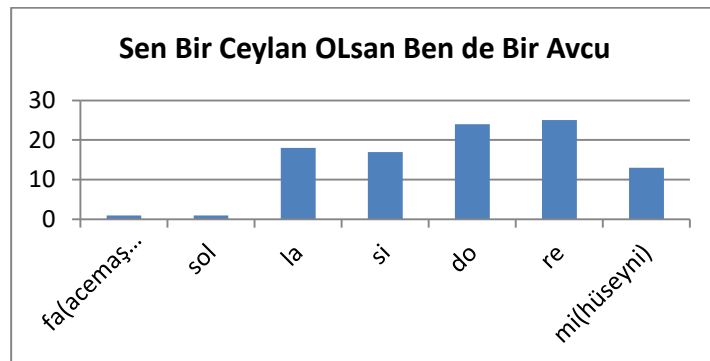
Tablo incelendiğinde, en fazla kullandığı ritmik kalıbın, noktalı sekizlik ve onaltılıktan

oluşan kalıp  olduğu görülmektedir. Anadolu Türk halk müziğinde, sanat müziği kadar olmasa da, nota-hece ilişkisi bakımından melizmatik kullanım vardır. Bu durum, bir hece için çok sayıda nota değerinin icra edilmesi anlamına gelir. Tabloda görülen ritmik kalıplarda, bilhassa otuzikilik kısa süre değerleri, melizmatik yapı içinde yer alır. Toplamda 13 farklı ritmik kalıp saptanmıştır. Bu eserin, Âşık Veysel'in analiz edilen diğer türkülere göre ritmik karakter bakımından daha karmaşık olduğu ifade edilebilir.

Sen Bir Ceylan Olsan Bende Bir Avcu Türküsü Analizi

Söz ile başlayan bu türkü 4/4'lük başlamasına rağmen sonunda 2/4'lük bitmiştir. Kararı la (dügah) sesidir. Donanımda si iki koma bemol kullanılmış olup parça içinde fa diyez bulunmaktadır. Türkü 5. derecenin üzerine çıkmamıştır. Ancak eser için Hüseyini makam dizisinde seyretmiştir denilebilir. Hece bağı ve uzatma bağında kullanıldığı eserde “diley” kısmında sekileme yapılmıştır. Parçada 1 adet dörtlük sus işareti kullanılmıştır. Eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur:






Grafik 2. Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcu Türküsü Ses Dağılımları



Grafikte görüldüğü üzere eser fa (acemaşiran) ile mi (hüseyini) arasındaki 7'li aralıktır. Bir oktava yakın olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) la-re arasındaki 4'lü aralıktır.










Tablo 4'de eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.


Tablo 4. Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcu Türküsü Süre Değerleri

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	1		36
	2		52
	9		

Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğundur. Toplam 5 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde kullanılan -bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 5. Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcu Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıplar

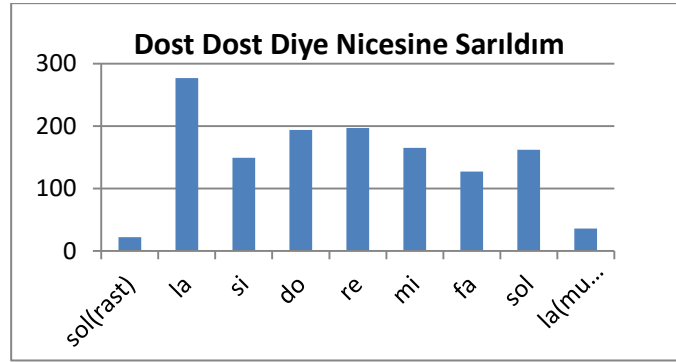
Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı
	1		4
	1		9
	4		9
	4		10
	4		

Tablo 5 incelendiğinde, en fazla kullanılan ritmin sekizlik olan  olduğu görülmektedir. Bir vuruş bazında toplam 9 farklı ritmik kalıp saptanmıştır. En az 4 kez tekrar eden ritmik kalıplar göz önünde bulundurulduğunda, karmaşık olmayan bir yapıdan söz edilebilir.

Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım Türküsünün Analizi







Uzun bir saz bölümü ile başlayan bu eserde, donanımda si iki koma bemol vardır. Parça içinde fa üç koma diyez kullanılmıştır. Ölçü anahtarı 4/4'lüktür. Sözler sürekli tekrar etmiştir. Sekilemeler mevcuttur. Karar sesi olan la uzun uzun tekrar etmiştir. Bu durum belki yeni başlayacak söz ve ezgiye hazırlık olabilir. Eserin Hüseyini makam dizisinde yazıldığı söylenebilir. Bununla birlikte inici karakter taşıyan muhayyer de akla gelmektedir. Parçada 27 kez sekizlik sus işareti kullanılmıştır. İnici karakter gösterene eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur.

Grafik 3. Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım Türküsü Ses Dağılımları



Grafikte görüldüğü üzere eser sol (rast) ile la (muhayyer) arasındaki 9'lu aralıktır. Geniş bir ses aralığına sahip olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) la-sol arasındaki 6'lı aralıktır. Karar sesinin baskın üstünlüğü grafikte net şekilde görülmektedir. Tablo 6'da eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.














Tablo 6. Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım Türküsü Süre Değerleri


Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	1		116
	4		480
	47		829

Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğun; noktalı sekizlik kullanımı da yoğundur. Toplam 6 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde kullanılan –bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 7. Dost Dost Diye Nicesine Sarıldım Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıpları

Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı

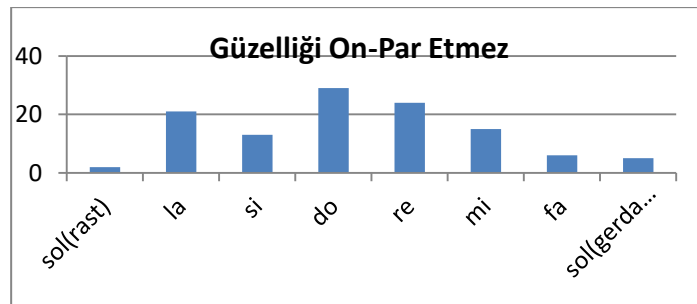
	1		47
	1		48
	1		78
	16		85
	26		89
	32		124
	37		

Tablo 7 incelendiğinde, eserde en fazla kullanılan ritmik kalıbın iki sekizlikten oluşan kalıp  olduğu görülmektedir. 13 farklı ritmik kalıp saptanmıştır. Ritmik kalıp çeşitliliği çok olsa da, sık kullanılan kalıpların, karmaşık olmayan bir yapıda oldukları söylenebilir.

Güzelliğin On Par-Etmez Türküsü Analizi

Hüseyini makam dizisinde yazılan bu türküde donanımda si iki koma bemol parça içinde ise fa üç koma diyez kullanılmıştır. Ölçü anahtarı, 4/4'lüktür. Karar sesi la(düğah)'dır. Aynı söz ve söz grupları farklı ritmik kalıplarla kullanılmış, sekilemeler yapılmıştır. 7 defa sekizlik, 11 defa dörtlük sus işareti kullanılmıştır. Eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur





Grafik 4. Güzelliğin On- Par Etmez Türküsü Ses Dağılımları



Grafikte görüldüğü üzere eser sol (rast) ile sol (gerdaniye) arasındaki 8'li yani oktav aralıktır. Geniş bir ses aralığına sahip olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) la-






mi arasındaki 5'li aralıktır. Tablo 8'de eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.


Tablo 8. Güzelliğin On-Par Etmez Türküsü Süre Değerleri

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	9		35
	19		54

Görüldüğü üzere eserde sekizlik ve dörtlük süre değerinin kullanımı yoğundur. Toplam 4 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde kullanılan -bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 9. Güzelliğin On-Par Etmez Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıplar

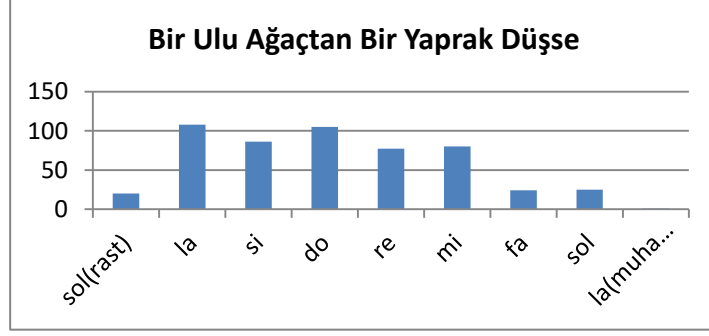
Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı
	5		21
	7		35
	9		

Tablo 9 incelendiğinde, eserde en fazla kullanılan ritmin dörtlük nota  olduğu görülmektedir. Bir vuruş bazında toplam 5 ritmik kalıp saptanmıştır. Bu kalıpların, karmaşık olmayan, sade özellik göstermektedirler.

Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse Türküsünün Analizi





Sazla başlayan bu eserde ölçü anahtarı, 4/4'lüktür. Donanımda si iki koma bemol, parçada fa üç koma diyez kullanılmıştır. Karar sesi la(düğah)'dır. 4. dereceden başlayan eser, Hüseyini makam dizisinde yazılmıştır. Parçada sekilemeler mevcuttur. Parçada sekizlik sus 2 kez, onaltılık sus 4 kez kullanılmıştır. Eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur.

Grafik 5. Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse Türküsü Ses Dağılımları











Grafikte görüldüğü üzere eser sol (rast) ile la (muhayyer) arasındaki 9'lu aralıktır. Geniş bir ses aralığına sahip olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) la-mi arasındaki 5'li aralıktır. Tablo 10'da eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.





Tablo 10. Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse Türküsü Süre Değerleri


Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	38		57
	42		402

Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve noktalı sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğundur. Toplam 4 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde kullanılan –bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 11. Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıplar

Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı
	2		10
	2		10
	4		12
	7		13

	8		26
	8		62

Tablo 11 incelendiğinde, eserde en sık kullanılan ritmik kalıbın dört onaltılık notadan oluşan  kalıp olduğu görülmektedir. Bir vuruş bazında 12 ritmik kalıp saptanmıştır. Ritmik kalıpların orta-az karmaşıklıkta olduğu ifade edilebilir.

Yapılan analizlere bakıldığında, Âşık Veysel türkülerinin ses aralıklarının geniş olduğu, tessituranın (yoğun kullanılan ses bölgesi) eserin seyrine göre değişen bir genişlikte olduğu belirlenmiştir. Eserler çıkıcı-inici ya da inici karakter taşır.

Türk halk müziği eserleri içinde kolay anlaşılabilirliği, köklü bir geçmişi olması ve repertuar içinde sayıca belirgin bir ağırlığı olması nedenleriyle Hüseyini makamı, önemli bir yerdedir Aynı zamanda kendisinden türeyebilen makamlar olması ile “birleştirici” olma özelliği de taşır (Kımk, 2011: 459-460). Âşık Veysel eserlerinde de Hüseyini makamı baskındır.

Çoğunlukla 4/4'lük ölçü anahtarının kullandığı, sekizlik, onaltılık ve otuzikilik süre değerlerinin sık yer aldığı ritmik kalıpların genellikle az ve orta karmaşıklıkta olduğu; bunlarla birlikte melizmatik yapı içinde otuzikilik notaların da yer aldığı daha karmaşık kalıpların kullanılabilirdiği görülmüştür.

“Çeşni; geleneksel müzikte bir eser içindeki başka bir makamı hatırlatma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme şeklinde tanımlanmaktadır. Birden fazla aliterasyonu art arda uygulayarak elde edilen yeni müzikal hava” (Say, 2010: 385) olarak kaynaklarda geçmektedir. Âşık Veysel bazı eserlerinde çeşni yaparak farklı bir hava elde etmiştir. Ayrıca eserlerinde çok sık sekileme kullanmıştır. Sekileme, bir nota grubunun, genellikle birbirine yakın sesler üzerinden yinelenmesidir.

Âşık Veysel'in eserlerinin bu kadar bilindik ve kalıcı olmasının sebebi şiirlerin sözlerinin anlam bakımından derinliği ile birlikte, eserlerinin akıcı ve kulağa hoş gelen ezgileridir. Ezgiler incelendiğinde Veysel'in geleneksel halk müziği tavrı, net şekilde görülebilir.

Âşık Veysel'in Eserlerinin Sözel İçerik Bakımından İncelenmesi

Örnekleme yer alan eserlerin incelenmesine geçmeden evvel, Âşık Veysel'in eserlerinde kullandığı dil ve içeriğine genel şekilde bakalım. Veysel'in dili, sade, akıcı ve gösterişten uzaktır. “Âşık Veysel, Türk Halk Edebiyatı'nda nispeten az kelimeyle varlığa, sevgiye, doğaya, aşka ve ölüme dair bu kadar çok şey anlatabilmiş nadir şairlerden biridir” (Topakkaya, 2013: 100). Bestelediği şiirlerinde ayrılık, aşk, karşılıksız aşk, hasret, yiğitlik, nasihat, düşüncelerini doğayla tasvirler, ümitsizlik, eleştiri, ilahi aşk, sabretmek, yaşam mücadelesi, hayranlık gibi temalar vardır. Ayrıca şiirlerinin genelinde tasavvufi kelimeler görülmektedir. Sevgiliye olan aşkını sıklıkla gül-bülbül motifleriyle işlemiştir. Doğayı tasvirleyip anlatmak istediğini vurgulamıştır. Pastoral, epik, didaktik, lirik şiir türlerinde eserler vermiştir. “Âşık Veysel Türk halk şiirine yeni bir renk, hareket getirmiştir. Onun zamanına kadar genellikle aşk, gurbet, hasret, gül, bülbül, tasavvuf, dağ, yayla, turna şiirleriyle çağıldayıp gelen Türk halk şiiri, onun toprak, vatan, bayrak, millet, devlet koşmalarıyla ...daha bir zenginlik kazanmıştır”(Bakiler, 1986: 40). Çalışmanın bu kısmında örnekleme yer aşan Âşık Veysel şiirlerinde öne çıkan tema ve motifler üzerinde durulmuştur. Aşığın en fazla tanınmışlığa sahip olan şiirleri, amaçlı örneklem kapsamında seçilmiştir. Şiirlerin anlam analizinde her bir kelimeye odaklanmak, anlambilimsel ve varlıkbilimsel (ontolojik) değerlendirmeler yapmak mümkündür. Ancak bu çalışmada Veysel ve Alıkulov'un karşılaştırılması hedeflendiği için, ana hatlar, tema, öne çıkan motifler vurgulanmıştır.

Uzun İnce Bir Yoldayım

Âşık Veysel bu şiirinde; yaşamın ölüme uzanan yolculuğunu işlemiştir. Yol, “bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık” anlamının yanı sıra çare, yöntem, davranış, ilke gibi farklı manalara da gelen bir kelimedir. Veysel'in şiirinde yol, ömür anlamında kullanılmıştır (Şimşek, 2016: 55-63). Eserde hayatımıza başladığımız ilk nefesimizle geri sayımın başladığından, uyurken bile ölüme daha çok yaklaştığımızdan ölümün yaşamın bir sonu olduğundan bahsetmiştir. Divan şiirinde ve halk şiirinde en çok işlenen konulardan biri, insan ömrünün sınırlılığıdır. İnsan, fâniliğinden her çağda rahatsız olmuş, çaresiz boyun eğdiği bu kaderi çok zengin teşbih ve çağrışımlarla şiirlere aktarmıştır. Veysel de bu konuyu kendine ait üslup ve etkili bir beste ile aktarmıştır (Günay, 1993: 32). Veysel'in hayatı, uzun ince bir yola, dünyayı iki kapılı bir hana benzettiği bu eser, pek çok felsefi, tasavvufi düşüncenin özeti gibidir. Bu düşünceler, onun karanlık dünyasındaki ışığı gösterir niteliktedir.

“Düşünülürse derince” ve “Irak görünür görünce” dizeleriyle ölümün insanlara hep uzak görüldüğü, ölmeyecekmiş gibi hayatı devam ettirip yolda yürümeye devam ettiklerini vurgulayıp “Yol bir dakika mikdarınca” derken ölümün aslında ne kadar yakın ve kolay olduğundan bahsetmiştir. Şiirin son dizelerinde ise yeri geldiğinde gülerken, yeri geldiğinde ağlayarak menzile gidildiğinden bahsedilmektedir. Menzil, Türkçede hem ara nokta hem de son nokta anlamlarına gelmektedir. Ara nokta anlamında kullanıldığında, yolcuların kısa süreli konakladıkları yer anlamına gelmekte, son nokta anlamında kullanıldığında ise bir silahın ulaşabildiği yer, atım mesafesi anlamında kullanılmaktadır. Veysel’in “ölüme” uzanan bir yolcuğu betimlediği şiirinin bu dizelerle bitmesi çok anlamlıdır.

Türk halk edebiyatı gurbet ve gariplik konulu eserlerle doludur. Türkülerinde büyük bölümünde ana nakış gurbet ve garipliktir (Vural, 2011: 403). Halk şairleri, gurbetin getirdiği ayrılığı, hüznü, özlemi, hasreti sazı ve sözüyle dile getirir. Gurbet onların sazında ve sözünde bütün hüznüyle hayat bulur (Köküş, 2015: 71). Türk Halk Müziğinde sık sık tekrar edilen “gurbet” teması, bu eserde de işlenmiştir.

Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcı

Aşk temalı bu şiirde, aşkın büyüklüğü doğadan benzetimlerle, sade bir dille aktarılmıştır. Türk halk edebiyatında renklere yüklenmiş pek çok yan anlam vardır. Bu şiirde karanın yas, al rengin ise mutluluk, sevinç simgesi olarak zikredildiği görülür. Bu kullanım, türkülerde sık sık karşımıza çıkar: “Bağlanma karayı alları geyin”

Sevilen kişi ile seven kişinin çeşitli benzetmelerle ifade edildiği fark edilmektedir. Avcı-ceylan, çoban-koyun bu benzetmeler arasında yer alır. Sevilen kişi ayrıca balığa ve kuşa da benzetilmiştir. Kuş Türk Halk Edebiyatında ve türkülerde, güzelliği ve uçup kaçması gibi özellikleri ile sık sık sevilen kadına benzetme yaparken kullanılır. “Türk kültüründe kuşların önemli bir konumu vardır... Türkler, ortaya koydukları pek çok sanat ve edebiyat ürününde kuşlara simgesel ve gerçek anlamlarında yer vermişlerdir... Onların uçabilme özellikleri, uzaktaki sevgiliye ya da hasret kalınan memlekete ulaşabilecek bir araç gibi nitelendirilmelerine neden olmuştur” (Vural, 2018b: 7). “Şiirlerimizde kuşların ötüşü, alçakta ve yüksekte uçması, tuzağa düşmesi, avlanması, bağ ve bahçede bulunması, zayıf ve çelimsiz oluşu, yaralanması, eşini kaybetmesi, kolunun kanadının kırılması gibi sayısız özelliği ile karşımıza çıkar” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986: 14). Burada da “Kuş olsan da kurtulmazdın elimden” dizesinde kuşların uçabilme özelliğine değinilmiştir. Şiir boyunca, sevilen hangi kılığa girerse girsin, sevenin onun peşinden gitme kararlılığı işlenir.

Âşığın dili de, kanadı da, silahı da sazıdır. Bu eserde de sevileni saz ile avlama, söz ile yaralama ifadeleri dikkat çeker. Sevgiliye böbürlenmemesi gerektiği de eserde işlenir: “Kurulma sevdiğim güzelim deyin”. Şiirde son olarak yine gurbet teması vurgulanmıştır. “Sen bir ceylan olsan bende bir avcu” ve “Avlasam çöllerde saz ile seni” dizelerinde, sevdiği kadına ceylana, kendisini avcıya, sazını da silaha benzetmiştir. Bu dizeler şiirleriyle sevdiği kadının kalbini kazanma çabasını vurgular.

Son dizelerde görme engeline ve güçsüzlüğüne de bir göndermede bulunmaktadır. “Göz ile görse idim” vurgusu dikkat çeker. Sıradan insanlar için görmek zaten göz ile yapılan bir eylemdir. Dolayısıyla gündelik hayatta “göz ile görmek” gereksiz bir ifadedir. Ancak, Veysel için göz; görme eyleminin eksik elemanlarından biridir. Bu eksik eleman, onun görmesini engelleyememekle beraber, son dizeler; “göz ile” görme şansı olsaydı sevgilinin kaçmasına izin vermeme vurgusu taşır.

Kara Toprak

Günay'a göre, “Aşık Veysel'in “Benim sadık yârim kara topraktır” isimli şiiri, hüsn-ü talil (güzel neden bulma) sanatının kullanılışı açısından hem çok başarılı, hem de hemen hemen her mısradaki yer alışı ile dikkat çekici bir örneğidir (Günay, 1993: 41). Âşık Veysel'in bu şiirinde sade bir dille, açık ve içten bir şekilde duygularını anlattığını görülür. Âşık Veysel'in toprağın çıkarıcı insanlara benzemeyerek, kendisine ve tüm insanlığa yararlarını sıralamıştır. Âşık Veysel bir röportajında en sevdiği şiirinin bu olduğunu söylemiştir. “Toprak aslımdır, Toprak Aslı ben Kerem'im demiştir” (Halıcı, 1991: 19).

“Nice güzellere bağlandım kaldım” ve “Ne bir vefa gördüm ne faydalandım” dizeleriyle insanlardan bir fayda görmediği ve vefalı olmadıklarını vurgularken tek gerçek dostun toprak olduğunu ifade etmiştir. Toprağın iyiliğini sıralarken önce insanlığa somut faydalarından “Yemek verdi, ekmek verdi, et verdi” gibi sıralamış; “Kazma ile döğmeyince kıt verdi” diyerek insanların çalışarak başarıya ulaşmasını, topraktan bir şey alabilmek için emek verilmesi gerektiğinden bahsetmiştir. “Karnın yardım kazmayınan belinen” ve “Yüzüm yırttım tırnağınan elinen” dizeleriyle toprağa kötülük yapılırsa bile karşılığında topraktan yine kötülük görmediğini “Yine beni karşıladı gülünen” dizesiyle vurgulamıştır. Ayrıca bu dize sabır ve hoşgörü gibi kavramlarla ilişkilendirilebilir. Toprağın verdiği çiçeklerden gülün seçilmesi boşa değildir. Gül, çalışmanın devamında da vurgulandığı üzere, içerdiği çok sayıda yananla, Türk halk edebiyatında büyük bir yere sahiptir.

Bu şiir, toprağı içselleştiren, toprakla bütünleşen, onun dilini, sırlarını, hikmetini, var oluş gerekçesini anlayan bir zihnin ve gönlün ürünüdür (Gümüş, 2019: 181). “Bir çekirdek verdim dört bostan verdi” ve “Cömertlik toprağa verilmiş Hak’tan” dizeleriyle toprağın cömert olduğunu da belirtmiştir. “Allah kula yakın kul da Allah’a” ve “Hakkın gizli hazinesi toprakta” dizeleriyle hakikatin açık olduğunu, Allah’a secde etmek için yine toprağın aracı olduğunu vurgulayarak ilahi felsefi bakış açısıyla anlatmıştır.

Kara, Türk kültüründe kötü kader, kötü şans gibi anlamlara sahip olmanın yanı sıra kara kaş ve kara göz tamlamalarında da yer alır. Kuvvet, güç simgesi sayılan ve kuzey yönünü vurgulayan kara, farklı anlamlarla Türk destan ve halk edebiyatında işlenmiştir... Kara kelimesi türkülerde sık sık matemin, yasın rengi olarak yer almıştır” (Vural, 2018b: 9). “Çeşitli halk türkülerinde toprağın ölümün bir göstergesi olduğuna rastlanmaktadır”(Kasımoğlu, 2018: 49). Bu türkü de ölümü anlatmak için aynı işlevle Türk edebiyatında sıkça görülen “kara” ve ölümle çağrışım yapan “toprak” kelimesinin bir arada kullanılması, toprağın ölüm ile bağlantısını vurgular niteliktedir. Aynı zamanda topraktan gelip (Biz insanı ... kara balçıktan yarattık Hicr Suresi) (Gümüş, 2019: 182) toprağa dönmek fikri vurgulanmıştır. Kara toprak ifadesi, Anadolu’da olduğu gibi Kırgız ve Çağatay edebiyatında da yaygındır. Ali Şir Nevai’nin şu dizeleri bir örnektir: “Cansız cisimden hiçbir şey hasıl olmaz, O gülsüz kara toprak gibidir” (Ögel, 2010: 259).

Güzelliğın On Par’etmez

Âşık Veysel’in bu şiirinde, güzelliğın ve aşkın maddi görüntüyle değil, ruhani dünyada şekillendiğı vurgulanmıştır. Aşk duygusunu kişi gönül gözüyle görebilir, kişiye göre sevdiğinin güzelliğı aşkıyla doğru orantılıdır. Görme yetisinin olmayışının kattığı derin gönül gözü ile güzellik kavramını estetikten ziyade gönül güzelliğı olarak anlatmıştır. “Koyun kurt ile gezerdi” ve “Fikri Başka olmasa” dizeleriyle aslında fikir ve duyguların uyumunun, düşman görünenleri bile dost edebileceğini, önemli olanın duygular ve fikirler olduğunu, sevgi ve hoşgörünün tüm kötülüklerin üzerinde olacağını vurgulamıştır. Görüşünü, koyun-kurt metaforu ile kuvvetlendirmiştir. “Tabirin sığmaz kaleme”, “İsmin yayılmaz âleme”, “Aşklarda meşk olmasa” dizeleriyle; güzelliğın, sevgilinin isminin yayılmasının aşka bağı olduğunu vurgulamış, eğer şairler olmasa güzelliğı anlatacak şiirler yazmayacakları için, sevgilinin güzelliğının duyulmayacağını belirtmiştir. Yani aşk ancak bir aşığın sevgisiyle anlam bulacaktır.

Ahlak ve felsefi bir bakış açısıyla yazdığı bu şiirinde açık, sade ve içten bir dil kullanmıştır. Gönlün geniş olduğunu gönlü köşke benzeterek anlatmıştır. “Senden aldım bu

feryadı” ve “Bu imiş dünyanın tadı” dizeleriyle dert ve ızdırıp çekmeden dünyanın tadına varılamayacağını, aşkın sevginin çekilen dertlerle anlamlı olacağından bahsetmiştir.

Veysel’in bu şiirinde de “gül” kelimesi kullanılmıştır. Gül, Türk halk edebiyatı ve divan edebiyatında tartışmasız şekilde öne çıkan çiçektir. Sevgi ve aşk duygusu ile ilintili olarak kullanılabilen gül, güzelliğin simgesi, sevgilinin yüzü gibi anlamlarda da görülebilmektedir”(Vural ve Vural, 2018: 680)². “Güle kıymet verilmezdi”, “Aşık ile maşuk olmasa” dizeleriyle gül, sevilen kişi, sevgi anlamlarında motifsel bir özellik taşımaktadır. Sevginin, güzelliğin, aşkın ortaya çıkması ve gülün kıymetinin değerinin fark edilmesindeki en önemli unsurun sevgi olduğunu vurgulamıştır.

Bir Ulu Ağaçtan Bir Yaprak Düşse

Âşık Veysel’in bu şiirinde tema aşktır. Bununla birlikte duyarlılık, özden kopan her parçaya duyulan özlem ve acı, “Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse”, “O anda acısın duyar iniler” dizeleriyle işlenmiştir. Âşık, pastoral ifadelerle yer vererek sevgiliye aşkı, özlemi sade bir dille anlatmıştır. Dağlarda açan çiçeklerin çokluğu, kendisinin dertlerinin çokluğuna benzetilmiştir. Ancak burada dertlerin çiçeklere benzetilmesi gibi bir metafor da dikkat çeker. Veysel gurbet temasını bu şiirinde de kullanmıştır. Sevgiliden ayrılmak da halk şairleri için gurbettir. Veysel’de “Yârinden ayrılıp gurbette kala” dizesinde sevgiliden ayrı düştüğünü vurgulamıştır.

Beserek Dağı

Bu şiirde tema gurbettir. Âşık Veysel, pastoral ifadelerle memleketine özlemini dile getirmiştir. “Gurbet temalı eserlerde dağın önemli bir yeri vardır. Türkülerde dağlar genellikle ayrılığı, yalnızlığı ve hüznü simgelemektedir” (Kara ve Yılmaz, 2011: 396). Aynı zamanda ululuğu ile dağlara duyulan hayranlık da türkülerde, şiirlerde yer alır. Bu şiirde hem Beserek hem de Şeme Dağından söz edilmiştir. 7 yaşına kadar görebilen Veysel’in memleketinde bulunan dağı ve çevresini tasvir edişi, şüphesiz duyduğu tariflerin de etkisi ile şekillenmiştir. Yöresine duyduğu özlemi, görmeden betimlemesi onun “özel”liğini ortaya koymaktadır. Şiirde kuş ve şahin kelimeleri geçer. “Kuş Türk Halk Edebiyatı’nda önemli bir yere sahiptir. Kuşlar çeşitli durum ve konularla, halk âşıklarının eserlerinde motifsel ifadelerle karşımıza çıkarlar” (Vural ve Vural, 2018: 3). Bu eserde motifsel bir kullanım dikkat çekmese de, kuşların garip ötüşü, Veysel’in gurbette oluşuna bir ağıt gibidir.

² Türkülerde gül kelimesinin simgesel anlamları için bkz. Ali Osman Öztürk “Türkülerde Söz Kalıpları, Eğretileme ve Simgeler” ve Feyzan Göher Vural ve Timur Vural, Erzincan Türkülerinde Yer Alan Gül Motifinin Göstergibilimsel Açından İncelenmesi.

Türk mitolojisinde gençliği, umudu, yeniden doğuşu, cenneti simgeleyen yeşil renk, baharla ilişkilendirilmesi bakımından iç açıcı ve huzur verici renklerden birisidir (Vural, 2018a: 1920). Bu türküde de dağların yeşil renge bürünmesi baharla ilişkilendirilebilir. Veysel'in bu eseri, coğrafi mekân ve özel yer isimlerinin sık zikredilmesi ile âşığın mazisini Sivas haritasında nakşetmektedir.

İncelenen altı şiiri göz önünde tutulduğunda, Âşık Veysel'in aşk temasını sık kullandığı görülür. Bununla birlikte hayatı ve ölümü felsefi bir bakış açısı ile anlamlandırma çabası vardır. Tasavvufi konulara yer veren Âşık Veysel'in ilahi aşkı işlediği de görülmektedir. Gurbet teması, asıl konu ya da yardımcı tema olarak işlenmiştir. Seven ve sevilen kişinin doğadan benzetimlerle ifade edilebildiği; pastoral ifadelerle sık yer verildiği görülmektedir. Bu durum özlenen mekânlar için de benzerdir.

Veysel'in şiirleri reel ve irreal varlık alanlarından oluşmaktadır (Gümüş, 2019: 180). Bir sanat eseri öncelikle kelimeler, sesler gibi reel alanla algılanır. Buna önyapı (vonderground) ismi verilir. İrreal olan arka yapı (hinterground) ise maddi değil, tinseldir. Heterojen bir özellik gösteren irreal varlık alanı ise kelimelerin semantik özellikleri, sanatçının ahlaki özellikleri ve hatta tüm hayatını kapsar (Tunalı, 2002: 107-109). Âşık Veysel'in "yol" kelimesini "ömür" anlamında kullanması, buna güzel bir örnektir. Benzer şekilde "ölüm"ün, "menzil" olarak ifadesi de âşığın hayata bakışını, yorumlayışını, çıkarımlarını yansıtır. Bu çalışmaya dâhil olan eserler içinde bilhassa "Uzun ince bir yoldayım" ve "Kara Toprak" şiirleri zengin tinsel arka yapısı ile etkileyicidir.

Renklere ve çiçeklere yüklenen ekinsel anlamlar da Âşık Veysel'in eserlerinde görülür. Kırmızı, kara ve gül gibi kelimeler, üzerlerine yüklenen motifsel anlamlarla şiirlerde yer almıştır.

Barpı Alıkulov Bestelenmiş Eserlerinin Melodik ve Ritmik Açıdan İncelenmesi

Barpı Alıkulov'un bestelenmiş üç adet şiirinin incelendiği bu bölümde analiz edilen eserlerin künyeleri aşağıda sunulmuştur:

Tablo 12. Barpı Alıkulov'un Analize Tabi Tutulan Türkülerinin Künyeleri

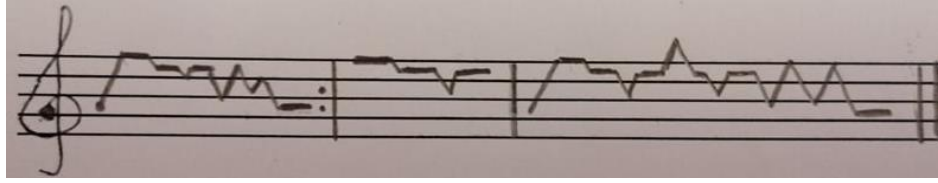
Eser Adı	Söz	Beste
Mölmölüm	Barpı Alıkulov	Barpı Alıkulov
Aladağ Güzelleşmez	Barpı Alıkulov	Roza Amanova

Özelim	Barpı Alıkulov	Jolboldu Alıbaev
--------	----------------	------------------

Mölmölüm Türküsünün Analizi

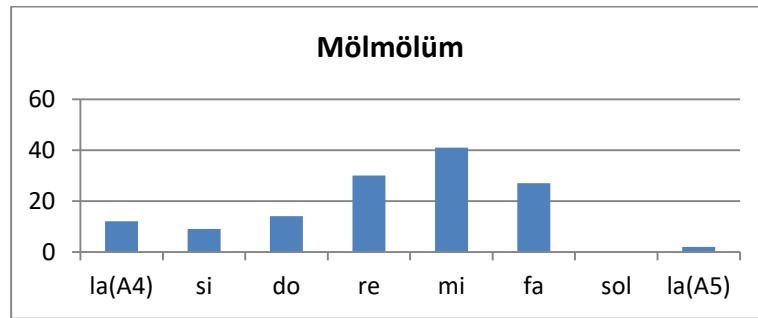
Sözü ve müziği Barpı Alıkulov'a ait olan bu şarkının ölçü anahtarı 2/4'tür. Donanımda ve parça içinde herhangi bir değiştirici işaret bulunmamaktadır. La ile başlayıp la ile biten bu parçanın tonu doğal la minör / la dizisi olarak düşünülebilir. Eser, Macar müzikolog János Sipos'un (2014) Kırgız halk müziği sınıflandırması içinde yer alan "Majör/minör karakterli ezgiler" sınıfına girer³. Veysel'in eserlerini yazdığı makam dizileri, türkülerin seyri hakkında bilgi vermektedir. Bunlarla birlikte Kırgız türküleri için çizgi grafiği hazırlanması uygun görülmüştür. Aşağıda eserin bir anlamda kalp atışını gösteren çizgi grafiği sunulmaktadır.

Grafik 6. Mölmölüm Türküsü Çizgi Grafiği



Çıkıcı altılı aralıkla başlayan eser, çıkıcı üçlü, inici dörtlü aralıklar içerse de, yüksek oranda yakın ses hareketi (K2, B2) barındırır. Eserde ilk melodik cümle beşinci derecede kalış yapmış ve ona cevap veren diğer cümle ile karar sesine dönmüştür. Devamında bu durum tekrar etmiş ya da beşinci derecede kalış, üç cümle boyunca tekrar edip, karar sesine dönmüştür. Eserde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur.

Grafik 5. Mölmölüm Türküsü Ses Dağılımları







Grafikte görüldüğü üzere eser la (A4) ile la (A5) arasındaki 8'li aralıktır. La dizisi dışına çıkılmayan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) do-fa arasındaki 4'lü

³ Bu sınıflandırma ile ilgili bilgiler, Alıkulov eserlerinin müzikal değerlendirmesinin sonunda sunulmuştur.




aralıktır. Ezgisel yapı hakkında aşağıdaki çizgi grafiği aydınlatıcı olacaktır. Tablo 13’de eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.





Tablo 13. Mölmölüm Türküsü Ritmik Kalıplar

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	12		56
	12		56

Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve noktalı sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğundur. Toplam 4 farklı süre değeri kullanılmıştır ki bu da ritmik yapının çok karmaşık olmadığına işaret eder. Altta ise eserde kullanılan –bir vuruş bazında- ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 14. Mölmölüm Türküsünde Kullanılan Ritmik Kalıplar


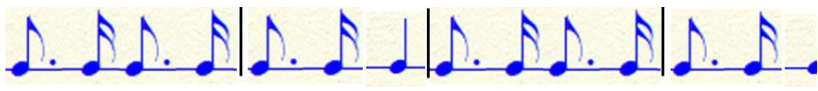

Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıp	Kullanım Sıklığı
	4		55
	12		

Eserde en fazla kullanılan ritmik yapı, noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan  kalıbı olmuştur. Eserin notasyonun da  yazımının tercih edildiği görülür. Bunun nedeni birkaç istisna dışında eserin tamamen silabik yapıya (bir heceye karşı bir nota) sahip olmasıdır. Dolayısıyla notaya alan,  şeklinde bağlı sap yerine  biçimini tercih etmiştir.

Alıkoluv tarafından bestelenen bu eser, ritmik cümleler açısından da ele alınmalıdır. Sürekli tekrar eden ritmik cümleler, bu gerekliliği ortaya çıkarmıştır. Aşağıda dört ölçülük ritmik cümleler görülmektedir.



5 tekrar

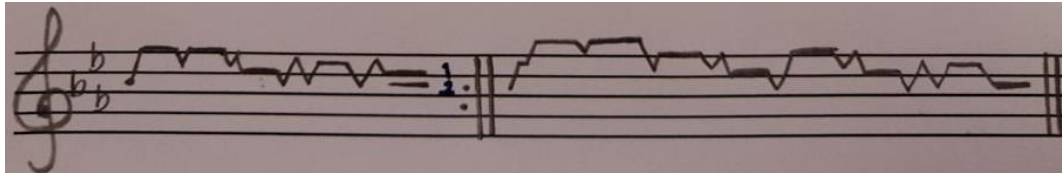
	2 tekrar
	1 tekrar
	1 tekrar

Eserde saptanan yukarıdaki ritmik cümleler, birbirleriyle son derece benzerdir. Bu ritmik cümleler, Kırgızların ünlü Manas destanı icra edilirken kullanılan ritmik kalıplarla da çok benzerdir. Manas destanında birbirine çok benzer ritmik cümleler sürekli tekrar edilir. Alıkulov tarafından bestelenmiş bu eserde epik ritmik karakter baskındır.

Aladağ Güzelleşmez Halk Olmasa Türküsünün Analizi

Sözü Barpy Alıkulov'a, bestesi Roza Amanova'ya ait olan bu eserde, donanımda si bemol, mi bemol ve la bemol bulunmaktadır. Donanıma bakıldığında ve do ile bitişi olduğu için do minör gibi düşünülebilir. Sipos'un (2014) sınıflandırmasına göre, "Majör/minör karakterli ezgiler" sınıfına dahil edilebilir. Eserin melodik çizgi grafiği altta sunulmuştur.

Grafik 8. Aladağ Güzelleşmez Halk Olmasa Türküsünün Çizgi Grafiği



Eser karar sesi ile başlamış; yakın aralıklar (K2,B2) kullanarak ve çıkıcı, inici hareketlerle 5. oktav fa, re, mi bemol, do seslerinde kısa; 5. derece olan sol'de (yine 5. oktav) uzun kalış yapmıştır. Yakın ses hareketleri ile bu kez temelde inici bir karakter göstererek do (5. oktav) sesinde karar kılmıştır. Esere ait elde edilen iki farklı yazım altta görülmektedir.

АЛА-ТОО КОРККО КЕЛБЕЙТ ЭЛ БОЛБОСО
Ала-тоо не прекрасен без народа

Музыка Р. Аманова
Слова Б. Алыкулова

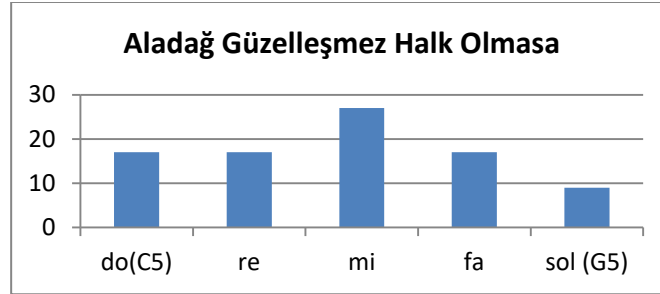
Умеренно

Ал-кан суу түз кел-байт сай бол-бо-со, Каран-гы жа-рак бол-байт
ай бол-бо-со, Чы-рак-та би-лик күй-бейт май бол-бо-со,
Та-ла-нын кор-ку кай-ла гул бол-бо-со, Гул а-чып ку-бат ал-байт
күн бол-бо-со, А-кын-дир мр-дай ал-байт тил бол-бо-со,
Душ-ма-нын жэл-га-на-бы сур бол-бо-со, А-ла-Тоо корк-ко кел-бейт эл бол-бо-со.





Ölçü anahtarı 3/8 olan şarkı sekizlik ve dörtlük notalardan oluşmaktadır (üstte solda). Ancak edinilen bir diğer notada (Muratova ve Artıkov, 2018: 88), eser 9/8 (2+2+2+3) ve 6/8 (3+3) ölçü anahtarları arasında sürekli dönüşümlü olarak yazılmıştır. Bu yazım, diğerinin bir oktav altında, aynı seslerle gerçekleşmiştir (üstte sağda). Burada THM'nin 9/8'lik d formuna benzer şekilde 2+2+2+3 ritmik yapısı 7 kez; 6/8'lik ölçüler ise 3+3 tipinde 5 kez kullanılmıştır. 9/8'lik ölçü içinde üç sekizlik, bir noktalı ikilik ve 6/8'lik ölçü içinde altı adet sekizlik bir diğer ölçüde de noktalı ikilik birer kez yer almıştır. Eserdeki seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur.

Grafik 5. Aladağ Güzelleşmez Halk Olmasa Türküsünün Ses Dağılımları



Grafikte görüldüğü üzere eser do (C5) ile sol (G5) arasındaki 5'li aralıktır. Dar bir ses aralığına sahip olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura) do-fa arasındaki 4'lü aralıktır. Tablo 15'te eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.

Tablo 15. Aladağ Güzelleşmez Türküsü Süre Değerleri

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	16
	72

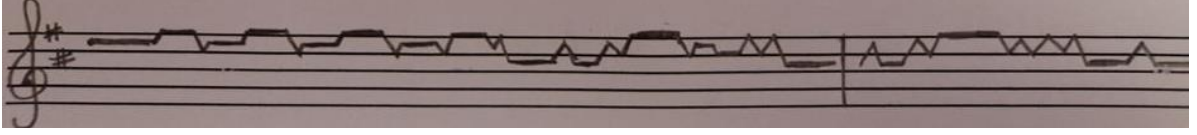
Görüldüğü üzere eserde sadece sekizlik ve noktalı dörtlük süre değeri kullanılmıştır. Dolayısıyla bu eser için ritmik kalıp tablosuna gerek duyulmamıştır. Eser son derece basit bir ritmik karaktere sahiptir.

Özelim Türküsünün Analizi

Sözü Barпы Alıkulov'a, bestesi Jolboldu Alıbaev'e ait olan bu şarkıda donanımda fa diyez ve do diyez kullanılmıştır. Ölçü anahtarları 4/4'lük olan parça ince mi ile başlayıp do

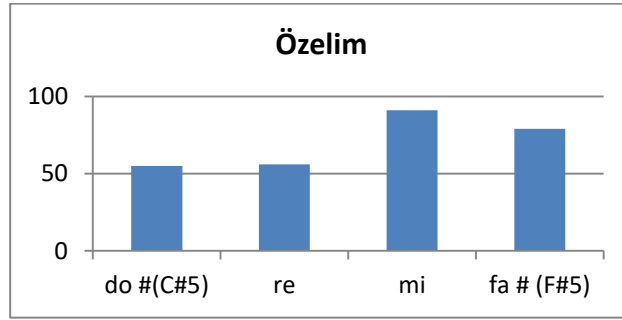
diyez ile bitmiştir. Bu haliyle ezgi, Sipos'un sınıflandırmasında yer alan "Kürdi Bekbekey ezgileri"ne yakın görülmektedir. Süslemeler kullanılmayan şarkıda hece bağı, uzatma bağı ve uzatma noktaları bulunmaktadır. Türkünün melodik akışını gösteren çizgi grafiği altta sunulmaktadır.

Grafik 10. Özelim Türküsü Melodik Çizgi Grafiği







Eserin karar sesine göre üçüncü sesinde uzun hava tarzında bir açışla başlayan eser, beşinci oktav fa ve do seslerinde kısa kalışlar yaparak, karar sesi do'ya ulaşmıştır. Yukarıda sunulan iki kısım, daha sonra tekrar edilmiştir. Eserin sahip olduğu dar ses alanı ve yakın ses geçişleri grafikte net şekilde görülmektedir. Türküde yer alan seslerin dağılımı aşağıdaki grafikte sunulmuştur.





Grafik 6. Özelim Türküsü Ses Dağılımları



Grafikte görüldüğü üzere eser do diyez (C#5) ile fa diyez (F#5) arasındaki 4'lü aralıktır. Dar bir ses aralığına sahip olan bu eserde sık kullanılan ses bölgesi (tessitura), mi-fa# arasındaki aralıktır. Tablo 17'de eserde kullanılan süre değerleri ve kullanım sıklıkları yer almaktadır.

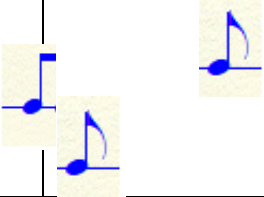

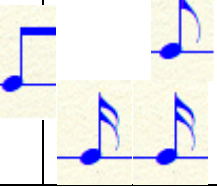






Tablo 17. Özelim Türküsü Süre Değerleri

Süre Değeri	Kullanım Sıklığı	Süre Değeri	Kullanım Sıklığı
	1		5
	1		26

	2		93
	4		156

Görüldüğü üzere eserde onaltılık ve sekizlik süre değerinin kullanımı oldukça yoğundur. Toplam 8 farklı süre değeri kullanılmıştır. Altta ise eserde –bir, bir buçuk ve iki vuruş bazında- kullanılan ritmik kalıplar sunulmuştur.

Tablo 1. Özelim Türkünde Kullanılan Ritmik Kalıplar

Ritmik Kalıplar	Kullanım Sıklığı	Ritmik Kalıplar	Kullanım Sıklığı
	62		4
	27		4
	26		2
	8		1
	5		

Eserde en fazla iki sekizliği yanyana geldiği görülmektedir. Ritmik yapı bakımından diğer iki eserden kısmen karmaşık olmakla birlikte, Âşık Veysel eserlerine göre çok sade bir ritmik yapı söz konusudur. Türküde daha çok silabik yapı tercih edilmesi ile bağlantılı olarak notaların bağları birleştirilmeden yazılmıştır.

Barpı Alikulov'un bestelenmiş eserlerinin yazıldığı dizilere yönelik Sipos'un sınıflandırması konusunda bilgilendirme yerinde olacaktır. Türk topluluklarının halk müziği üzerine detaylı analizler yapan Macar müzikolog János Sipos'a göre Kırgız destan müziği temelde alttaki sınıflara ayrılır. Bu sınıflandırma Kırgız halk müziğinin genel özelliklerine de ışık tutar:

1. İkiz ölçülü ezgiler
 - 1.1. G-C temelli ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.2. Dönen motifler üzerinde ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.2.1. D-B-C üçlü üzerinde dönen ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.2.2. D-A-C üçlü üzerinde dönen ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.2.3. C-D-E üçlü üzerinde dönen ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.2.4. İki kesitli Bekbekey ezgileri
 - 1.2.5. Kürdi Bekbekey ezgileri
 - 1.3. İnici ya da tepe şekilli ikiz ölçülü ezgiler
 - 1.4. Majör ya da minör karakterli ezgiler (Sipos, 2014a, s.11-16; Sipos, 2014b, s.236-240)⁴

Halk müziği eserlerinin hemen hepsinde ikiz ölçülü bir temelden söz etmek mümkündür. Yukarıda sunulan epik karakter, Kırgız halk müziği eserlerinin genelinde de söz konusudur (KK1:Sipos ile kişisel görüşme). Alıkulov'un kendi bestesi olan Mölmölüm ve sözleri kendisine ait olan Aladağ Güzelleşmez, minör karakterli ezgiler tipine girmektedir. Bununla birlikte Özelim adlı eser için Kürdi karakterli demek doğru olacaktır.

Barpı Alıkulov'un Eserlerinin Sözel İçerik Bakımından İncelenmesi

Kırgız halk edebiyatının önemli ismi Alıkulov, ahlak vurgulu eserleri ile birlikte hayat felsefesine yönelik sözleri ile manevi bir sanat bırakmıştır (Rıskulova ve Satıbaldıeva, 2015: 207). Onun eserlerinde pastoral ifadeler, doğa unsurlarına saygı yoğun olarak yer alır. Çalışmanın bu kısımda yer alan eserlerin sözleri, Türkiye Türkçesine aktarılmış şekilde sunulmuştur. "Ecel", "Güzel Kız" ve "Güneş" adlı şiirlerin aktarımı Süleyman Kayıpov'a (Kayıpov, 2005: 345) aittir. "Aladağ Güzelleşmez" Sebahattin Sivrikaya, "Mölmölüm" ve "Özelim" aktarımları Aysulu Nazarbek Kızı tarafından bu çalışma için gerçekleştirilmiştir.

Ecel

Hayat olan yerde ecel var,
Özü bozan felaket var.
Dinlerseniz anlatayım,
Ulu küçük yarenler.

Ömre ecel dost değil.
Ömür yolu boş değil
Ömür denen, aydınlık güneş;
Ölüm denen, kara gece.
Ömür, canın kederi.
Ecelin gözle görülmeyen,
Birçok sırrını çözeyim.
Çözemezsem ben onu,
Aşıklıktan geçeyim.

Yoldaşın olup gece gündüz
Yanında gezer bu ecel.
Alnının tam ortası
Kaşında gezer bu ecel.

Bütün canlılara yer veren,
Toprağın koynu geniş imiş.
Tarafsızlık gösteren,
Zalim ecel ölçü imiş.
Zengin fakir demeden
Genç yaşlı demeden
Hepsine ecel bir imiş.

⁴ Bkz. János, Sipos (2014), Kyrgyz Folksongs, Budapeşte: l'Harmatton

Şiirde ölüm, karanlık yüzü ön planda tutularak işlenmiştir. Ölümün herkes için olduğu vurgulanmıştır. Ecelin, tarafsızlığı, zengin-fakir, yaşlı-genç demeden herkese eşit davranmasıyla ölçülmüştür.

Kara, daha önce de sunulan yan anlamları ile birlikte, kötü olayların da simgesidir. Türk toplumunda kötü kader, kötü şans (kara bahtım vb.) kara kelimesi ile nitelendirilir Vural, 2018: 1923). Bu şiirde de “Ölüm denen, kara gece” dizesinde ölümden bahsederken kara renk vurgulanmıştır. Burada, Veysel’in “Benim sadık yârim kara topraktır” dizesi akla gelebilir. Ancak Veysel’de ölüm, menzile ulaşma, nihayete varma anlamlarını taşıırken; Alıkulov ölümü dost olmayan soğuk yüzü ve sürekli ürperticiliği ile hayat boyu korku salan bir olgu olarak anlatır. Bu anlayış farkında Veysel’in tasavvufi konulara yakınlığı, ölümü vuslat olarak görmesi etken olmalıdır. Sözü edilen farklılıkla birlikte bu şiirdeki “Yoldaşın olup gece gündüz” ve Âşık Veysel’in “Yürüyorum gündüz gece” dizeleri, durmaksızın hayatta alınan yolu kasteden, benzer ifadelerdir. Toprak da tıpkı Veysel’in eserinde olduğu gibi yüceliği ile yer bulur: “Toprağın koynu geniş imiş”. Toprak, Barpı Alıkulov için de önemlidir. Ona göre toprak, su, rüzgâr hayatın başlangıcıdır (Maksitova, 2016: 63). Barpı’nın Жер-Энебиз – jer enemiz (yer / toprak anamız) ifadesi, Veysel’in sadık yâri kara toprağı akıllara getirir. Toprağın hayat döngüsündeki ulvi ve önemli yeri, Veysel’in kara toprağı yüklediği değerlerle bağdaşır.

Güzel Kız

Herkes kendi sevdiğini söyler,
Aklına taktığını.
Âşık olup ulaşmadan,
Arasat’ta kaldığını.
Bende bir şiir söyleyeyim
Aşka dair bir dize
Yara açtı taze yüreğe
Dert saçan güzel ağız
Bu iş genç işi imiş
Özledim aşk işini
Emanet cana hediye diyerek
Aşk gülünü kavradım.
İşte bu gülü vermeye,
Bir güzel arıyorum, yoldayım.
Derede görerek öğle vakti,
Bülbül gibi seslendim:
Gördü bir çok boyu
Geçtim büyük dereyi
Arayıp geldim güzel kız,
Senin gibi güzeli
Tanımazsın sen beni
El üstünde tutar halk seni
Tanışalım bu yerde
Tertipli güzel, gel beri!
Görmemişindir sen beni,

Gömleğin kızıl ipek
Görmeye geldim özellikle
Beni yakarsan kendin yak
Endamlı güzel nazıkçe
Başörtün kızıl ipek,
Yol aşıp geldim özellikle
Ateşe atarsan kendin at.
Sevimli güzel nazıkçe
Çok yeri gördüm gezerek
Kara Suu ile Çarbak’tan
Kaşı Kirpiği yerinde
Baksan kendini çeker.
Yüreğine ateş salıp
Gökteki yıldızları saydırır.
Hepsini görebilirdim,
Yaratılmış olsa idim kanatla
Onların biri dahi
Benzemez sana, gerçekten!
Gözüm sever, bin güzel,
Gönlüm sevdi bir güzel
Gönlün sevdiği sen oldun
Sana Âşık ben oldum
Sıcak aylar soğuk kış,
Saydın mı hiç, güzel kız
Şimdiki aylar, iki ay kış

Sormamın sebebi:
Sevmeyen kişi gelir mi?
Güzelin yerini
Bilmeyen kişi gelir mi?
Tek hediyem, kızıl gülüm
var,
Vermek için oldum zar
Akıllı isen beni dinle
Sözümü işit, gülümü al.
Gerekirse güzel kız,
Göreceğim günümü al.
Karanlıkta yol gitsen
Işığın olayım
Nereye gitsen yanında,
Dostun olup geleyim.
Her gün gelip su aldığım,
Bulağın olup akayım.
Gizlemeden açık söyle
Ne geçiyorsa aklından
Yürekte bağlanan,
Esirimim ağında.
Seversen özün bil,
Kovarsan da özün bil,
Kaderim senin kolunda!

Çok övüyor halk seni
Görüşelim bu yerde
Endamlı güzel gel beri!

Hatırladın mı şimdi güzel kız?

Alıkulov bu şiirinde, güzel bir kıza duyduğu aşkı ve aşkın güzelliklerini kendi üslubuyla yansıtmıştır. Eserde kızıl ipek başörtüsü ve gömlekten söz edilmektedir. Türk kültüründe kızların al giymesi, mutluluğa işaret eder. Al giyinmek Âşık Veysel'in "Sen Bir Ceylan Olsan Ben De Bir Avcu" adlı eserinde de yine olumlu bir ifade içinde yer almıştır. Türk kızlarının kırmızı giymesi Dede Korkut'ta işlenir. Burada Türk kızların kırmızı renk kıyafet giydiklerinden söz edilir. Türk halk müziği ürünlerinde de pek çok elbisenin, mendilin, yazmanın kırmızı, genellikle de al olarak nitelendiğini görürüz (Vural, 2018: 1923). Barpı Alıkulov'un bu eserinde ise kızıl olarak işlenir.

Eserde gül ve bülbül ilişkisinden söz edilmiştir. Daha önce de vurgulandığı üzere düz anlamsal boyutta gül, güzel kokulu çiçek, bülbül ise ötücü bir kuştur. Ancak bu kelimelere yüklenen yan anlamlar vardır. Bu yan anlamlardan en yaygını, gül ve bülbülün, seven ve sevileni niteler şekilde motifleşmeleridir (Vural ve Vural, 2016: 733). Bu eserde yaygın bilinen bu yan anlamla yüklü gül-bülbül motifi ile birlikte gülün "aşk"ı simgelediği de görülür. Alıkulov sevdiği kıza "göreceğim günümü al" diyerek onu ne kadar çok sevdiğini ifade eder. Anadolu THM'de görüldüğü gibi gözün pek çok güzele baktığı ama gönlün bir kıızı sevdiği ifadesine, bu şiirde de rastlanır:

"Gözüm Sever bin güzel,
Gönlüm sever bir güzel" (Barpı Alıkulov)

"Gözdür âlemi gezer de
Gönül birinen olur" (Hacı Taşan'dan / Keskin)

Güneş

Dinleyin beni halkım;
Güneş ömrün azığı.
Güneşi sözlerle bezeyen,
Şair Barpı Aşığı.
Karları eriyip gönlün,
Şiir deryası taşı

Yağmur suyuyla canlanır,
Bitkilerin damarı.
Güneş olmazsa göremezsin
Güzel dünya yuvarlağını

(...)
Güneş kızıla boyanıp batarken
Aydınlık yeryüzünü gece basar.
Parlayan tan atarsa,
Canlı cansız göz açar.

Alıkulov bu şiirinde, güneşin faydalarını pastoral bir üslupla anlatmış, güneşin önemini vurgulamıştır. Halk âşıkları, sık sık doğadaki unsurlardan yararlanarak betimlemeler yapmışlardır. Bunlarla birlikte Alıkulov'un eserlerinde su, toprak, güneş / ateş ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Pastoral ifadeleri ve tasvirleri çok yoğun şekilde kullandığı eserlerinin içinde, "Kun – Кун (Güneş)", "Jer – Жер (Yer,dünya)", "Аккан суу (Su)", "Шамал

(rüzgar)”, “От (ateş)”, “Айт – Айт”, “Айт dese - айт dese” , “Ажал (ölüm)”, “Жырткычтар (vahşi hayvanlar)” sayılabilir (Maksitova, 2016: 65). Bu eserlerde doğaya materyalist bir bakış hissedilir (Tazasuu, 2016: 65). Âşık Veysel de şiirlerinde doğa olaylarını tasvir etmiştir. Ancak onda toprak ve Hakkı ilişkilendirmesi gibi metafiziksel yaklaşımlar da görülür. Âşık Veysel ve Barpı Alıkulov’un doğa konulu şiirlerini ele alması iki ozan arasında bir benzerlik teşkil etse de, bu durum âşıklık geleneğinin de temelinde olan bir durumdur.

Aladağ Güzelleşmez Halk Olmasa

Akarsu bulamaz çay olmasa	Uzağa haber gitmez hat olmasa	
Geceler aydınlanmaz ay olmasa	Yiğitler meşhur olmaz mert olmasa	Yemeği yiyemezsin dış olmasa
Kandiller ışık saçmaz yağ olmasa	Canını sıkar işin hallolmasa	Pehlivan meşhur olmaz güç olmasa
Bahçeler güzelleşmez gül olmasa	Hiçbir şey par olmasa	İnsanlar amacına ulaşamaz
	Yiğitler yakışsız boy olmasa	Elinde aletleri tüm olmasa
Bitkiler çiçek açmaz gün olmasa	Uçan kuş yakalanmaz tor olmasa	
Ozanlar coşamaz dil olmasa	Uzağa gidemeyiz yol olmasa	Güzele güzel denmez ben olmasa
Düşmanın korkmaz sen de güç olmasa	Develer zorlanmaz yük olmasa	Ördek kaz yaşayamaz göl olmasa
		Çam ağacı güzel durmaz dal olmasa
Aladağ güzelleşmez halk olmasa	Doğru tay hiç zorlanmaz buz olmasa	Bülbüller nerede öder bağ olmasa
Komuzun sesi çıkmaz tel olmasa	olmasa	Deryalar taşamazlar sel olmasa
Yaşamlar devam etmez yer olmasa	Kurut yağ yapılamaz süt olmasa	Çiftçinin geliri yok yer olmasa
Kadınlar çirkin olur saç olmasa	Çalışkan hiç duramaz iş olmasa	Aladağ güzelleşmez halk olmasa
Dağlar da hafif olur taş olmasa	Yemeğin tadı olmaz tuz olmasa	

Bu şiirinde, hayatın her alanından konuları betimlemelerle neden sonuç ilişkisi içinde dinleyiciye aktarmıştır. Sade bir dil kullanan ozan, hislerini içtenlikle dile getirmiştir. “Komuzun sesi çıkmaz tel olmasa” dizesinde komuzdan bahsetmesi, Âşık Veysel’in sazından bahsetmesi ile benzer niteliktedir. Ayrıca bu şiirinde mertliğin öneminden, halkın her şeyin temeli olduğundan, “Kurut yağ yapılamaz süt olmasa” dizesiyle mutfak kültürüne ilişkin verilerden bahsetmiştir. “Bülbüller nerede öder bağ olmasa”, “Bahçeler güzelleşmez gül olmasa”, “Ördek kaz yaşayamaz göl olmasa”, “Çam ağacı güzel durmaz dal olmasa” gibi birçok dizeleriyle yine aşık edebiyatında sık görülen doğa motiflerini kullanmıştır. Şair, dizelerini ise hep özlem duyduğu Aladağ’la bitirmektedir. Özlemin “dağ” ile ifade edilmesi, Veysel’in memleketine duyduğu özlemi Beserek Dağı ile anlatmasına benzer. Özlenen yerler motifleşmiş “dağ” kelimesi esas alınarak anlatılır. Dağın yüceliği, ululuğu, bulunduğu mekanların simgesi olarak görülmesine neden olmuş, hem Anadolu hem Kırgız Türk halk edebiyatında işlenmiştir.

Bu şiirde, Âşık Veysel ile dikkat çekici bir yakınlık daha göze çarpar. Şiirde yer alan “Güzele güzel denmez ben olmasa” dizesi, Veysel’in “Güzelliğin on par etmez bu bendeki aşk olmasa” dizesi hem ardındaki irreal anlam hem de fonetik yapı açısından son derece benzerdir. Aşkın maddi güzellikle değil, maşuğun gönlü ile ilgili olduğu fikri, incelenen iki

ozanın ruhsal zenginliği, dünya görüşü, ahlak boyutu hakkında bilgiler sunan, irreal anlam dünyasındaki yakınlıklarını ortaya koyan bir durumdur.

Mölmölüm

Yüzün ihtişamı nur ile Belin ihtişamı kemer ile Bizim sevdiğimiz güzel mölmölüm Belli olsun şarkı ile	şekilde	Kaseye konulan bal olsun Sinek gibi kanarım Çıkmadan kalsam o Sana boyun eğsem Çıkarıp koysan içim acır Ateşinden yansam Altı kere dolanıp boynuna Ak mercan olup takılsam Dibinde canından bezen Delikanlı eliyle gösteren Yan yana yetişen elmanın Birisini ver diyeyalvarsam Duyar mıydın sesimi Alır mıydın dilimi Susturur muydun çocuk	Senin boynuna yakışan Altın küpelerin Ak değmiş gibi gözüken Beyaz inci token gerdanın Delikanlıyı sayıklatan Olur olmaz görünen Senin güzel fiziğin
İki yanakların kırmızı çiçek Açılmış gibi mölmölüm Bir baksam kalbime Ateş saçılmış gibi mölmölüm Böyle saçın Margalan İpeği gibi mölmölüm Senin ışığın çocuğun Dileği gibi mölmölüm Geçimlisin özgönün Pirinci gibi mölmölüm Süzülürsün kuyumcunun Gümüş gibi mölmölüm Hareketlerin atın Yürüyüşü gibi mölmölüm	gibi	Önemseyen dilimi Yüzüme düşse cemalin Aşkın ateşinde yanarım İyi niyetli olsan beni al Ben zavallı bir çocuğum	Elbisen ceketin Çok yakışan ceplerin Delikanlıyı yandıran Elbiseyi sevdiyen Güvercin gibi fiziğin Sürü sürü mal vermesem Hörgüçlü deve vermesem Sürü sürü mal vermesem Hörgüçlü deve vermesem Başımı versem sana Alır mıydın mölmölüm Âşıklığıma bir deva Bulur muydun mölmölüm Ya da mal vermeyip kendimi versem Almaz mıydın mölmölüm
Yandım mölmöl ak pakım. Alemde senin gibi bulamadım Işığı güçlü gençliği Aksi tarafı saçma			

Şair, bu şiirinde; sevdiği kadından mölmölüm (canım) diye bahsetmiş, betimlemeler yaparak beğendiği kadını ve ona olan aşkını anlatmıştır. “İki yanakların kırmızı çiçek” dizesiyle sevdiği kadının yanaklarını kırmızı gibi sevilen bir renge ve çiçeğe benzetmiş, “Hareketlerin atın ürüyüşü gibi mölmölüm” dizelerinde at, Türk kültüründeki sevilen konumu ve güzelliğinden dolayı, sevilen kişiye benzetilmiştir. “Güvercin gibi fiziğin” dizesiyle sevilen kızın fiziği güvercine benzetilmiştir. Dizelerde, Barpı’nın garipliğine vurgu görülmektedir. Sevdiğine, mal, mülk verecek kadar zengin olmayan şair; en büyük varlığının canı olduğunu, isterse onu da sevgiliye sunabileceğini vurgulamaktadır. “Beyaz/ak, Türk Halk edebiyatında sık sık güzelliğin motifleştirildiği bir renk olarak karşımıza çıkar. Pek çok türküde güzelliğin, hatta cinsel çekiciliğin, beyazlık ile simgeleştirildiğini; sevilen kişinin gerdanının, göğsünün “ak” sıfatı ile nitelendirildiğini görmek mümkündür” (Vural, 2018a: 1924). Bu türküde de “Ak değmiş gibi gözüken, Beyaz inci token gerdanın” ve “Altı kere dolanıp boynuna, Ak mercan olup takılsam” dizeleri ile ak pakım gibi nitelemeler yer alır. Sevilen kızın yanağı da kırmızı çiçeğe benzetilmiştir. Türk halk edebiyatında güzellik ifadeleri olarak beyaz ten, ak gerdan, kırmızı yanak bu şekilde bir kere daha işlenmiştir.

Özelim

Ey aşırı şarkı söylemesem
Üzülürsün özelim
Yazmaya saklanıp
Görünmedin özelim
Yakınlaşsam yanına
Yaklaşasın özelim
Kum gibi toplanan
Nehirden edalısın özelim
Kalbimi ateşle
Yakasın özelim
Mutfağın köşesinden
Bakarsın özelim
İpek eğirerek
Dönersin özelim

Altı kar olan tilki gibi
Nazlanırsın özelim
Beyaz tertemiz serpilip
Önemsemeyen özelim
Kaygım oldu siz için
Altın başım özelim
Kuzey kıyısında açılan
Tomurcuk özelim
Dostların içinde
Çok neşelisin özelim
Bal gül suyu tatlı
Kelimen altın özelim

Ahlak sakla saygı göster
Kendine altın özelim
Hatırlarsam durmadı
Gözden yaşım özelim
Taliplim yanımda yok
Siz diye yandım özelim
Sizin gibi güzelliği
Aramaktan yandım özelim
Seslendiğin gülzarın(çiçek tarlası)
Bülbülü gibi özelim
Sallandığı ormanın
Uçurumu özelim

Alıkulov bu şiirinde sevdiği kadından özelim diye bahsetmiş ve betimlemeler yaparak aşkını anlatmıştır. Kum, nehir, tilki, gül, bülbül, çiçek tarlası, orman gibi pastoral ifadelerin bulunduğu bu şiirinde, betimlemeler yaparken doğa tasvirlerinden yararlanmıştır.

“Beyaz tertemiz serpilip” dizesiyle beyaz renk kullanılmıştır. Bu kullanım Türk halk edebiyatında sıkça yer alan saflık, temizlik kullanımıyla benzerdir. “Gül suyu tatlı kelimen altın özelim” dizelerini ifade ederken sevdiğini övmek için, gül suyunun tatlılığını kullanmıştır. Gülzarın bülbülü kelimeleri ile bir kez daha seven-sevilen ikilisinin gül- bülbül simgesi ile belirtildiği görülmektedir.

Alıkulov eserlerinde eşitlik ilkesini ve pastoral ifadeleri sık kullanan bir yazardır. Toprak, su ve havayı hayatın başlangıcı olarak görür ve onlara saygı duyar (Maksitova, 2016: 63). Örnekleme yer alan “Güneş” adlı şiiri, onun bir yönüyle doğa aşığı olmasına delil olarak gösterilir. İncelenen eserlerinde sevgiliye duyulan aşk gerek doğa varlıklarına benzetimler yapılarak, gerekse Türk halk edebiyatında motifleşmiş kelimeler (gülxbülbül, ak gerdan vb) kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Hayat ve ölüm, neden sonuç ilişkilerini içeren eserleri, şairin tinsel dünyasının birer ürünü; irreal varlık alanının birer görünümüdür.

Nihai Karşılaştırma ve Sonuç

Farklı coğrafyalarda ve aynı dönemde yaşamış olan iki halk aşığının, hayatlarının ve yaşadıkları sıkıntıların benzerlikler göstermektedir. Her ikisi de fakir ailelerde doğan, farklı yaşlarda olsa da görme yetilerini kaybeden ozanların karanlık dünyalarında müzik ve şiir büyük bir yer tutmuş; bu şekilde her ikisi de yaşadıkları topluma değerli eserler bırakmışlardır.

Müzikal açıdan Anadolu Türk halk müziği ile Kırgız Türk halk müziği arasındaki farkların, iki âşığın eserlerine yansdığı görülür. Âşık Veysel genellikle Hüseyini makam

dizisini eserlerinde tercih etmiştir. Alıkulov'un hem kendi bestesinde hem de onun şiiirlerine bestelenen bir eserde minör karakterli diziler, bir diğgerinde ise Kürdi tipinde bir dizi saptanmıştır. Veysel'in eserleri Anadolu Türk halk müziğini yansıtır şekilde koma aralıklara sahipken, Alıkulov'un eserlerinde Kırgız halk müziğinin günümüz kullanımına uygun olarak mikro tonlar yer almaz. İncelenen Âşık Veysel türkülerinin ses alanı 7'li ve 9'lu aralık iken, Barpı Alıkulov türkülerinde ses alanı 4'lü ve 8'li aralıktır. Bariz şekilde Veysel eserlerinin daha geniş bir ses alnına sahip olduğu tespit edilmiştir. Sık kullanılan ses alanlarına (tessitura) bakıldığında incelenen Aşık Veysel türkülerinde, 4'lü, 5'li ve 6'lı gibi geniş ses alanları kullanılırken, Barpı Alıkulov türkülerinde 4'lü ve 2'li gibi daha dar ses alanları (tessitura) kullanıldığı belirlenmiştir.

Ezgi hareketleri açısından Âşık Veysel'in genel türkü repertuvarına uygun şekilde yakın ses hareketlerini tercih ettiği görülür. Bu durum Anadolu Türk halk müziğinin genel özelliklerinden birisidir⁵. Türk müziğinde ses hareketleri sıklıkla küçük ikili ve büyük ikili aralıklar kullanılarak yapılırken, Batı müziğinde daha çok majör minör üçlü geçişleri ve yapısı hakimdir. Barpı Alıkulov'un bestelenmiş eserlerinde de yakın ses hareketleri, küçük ve büyük ikili kullanımların yoğunluğu görülür. Bu açıdan iki aşğın eserleri benzerlik göstermektedir. Her iki aşğında eserleri de inici-çıkıcı ya da inici karakter göstermektedir.

Ölçü anahtarı, Âşık Veysel'de 4/4 ve kısmen 2/4 iken, Barpı Alıkulov türkülerinde ise 2/4, 4/4 ve 3/8'likdir. 3/8'lik ölçü anahtarına sahip eserin bir başka edisyonda 9/8 d kalıbı – aksak (2+2+2+3) ve 6/8'lik (3+3) arasında sürekli değişen şekilde yazıldığı görülür. Ölçü anahtarlarındaki bu duruma rağmen, ritmik yapı açısından Âşık Veysel eserleri çok daha karmaşıktır. Bir vuruş bazında kullanılan ritmik yapılar hem sayıca daha fazla, hem de daha karmaşık tiptedir. Bu durumun oluşmasında Anadolu Türk Halk Müziğinde bir heceye karşı çoklu nota kullanımı (melizmatik) ilk akla gelen nedendir. Ancak Kırgız halk müziğinde de benzer durum, çok daha az olmakla birlikte vardır. Barpı Alıkulov'un bestelenmiş eserlerinde melizmatik kullanım, daha çok iki ses üzerinde iken, Âşık Veysel'in eserlerinde altı nota üzerine ulaşabilmektedir. Melizmatik kullanım esnasında da sıklıkla kısa süre değerlerini barındıran (onaltılık, otuzikilik nota gibi) hareketler tercih edilmiştir. Bu durum Alıkulov'un bestelenmiş eserlerinde yoktur. Âşık Veysel ve Barpı Alıkulov'un eserlerinin sözel incelemesi sonucu önce çıkan benzerlik ve farklar aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

⁵ bkz. Vural, 2011, 2016, 2018a, 2018b...

Tablo 19. Âşık Veysel ve Barpı Alıkulov'un Şiirlerinde Benzerlik ve Farklar

	Âşık Veysel		Barpı Alıkulov	
Ana ve yardımcı temalar	Aşk, ölüm, tabiat, gurbet, hasret, yiğitlik			
	Vefasızlık		Eşitlik	
Pastoral ifadeler	İrreal varlık alanı olarak her iki âşığın eserlerinde yer alan değerlerdir.			
Ahlak, erdem				
Haksızlığa karşı duruş				
Hümanizm				
İman	Allah, kul ilişkisi, Hak		-	
Metafizik/Meteryalizm	Daha çok metafiziksel		Daha çok meteryalist /özdekçi	
Toprak	Herşeyin temeli, verimli ve doğurgan bir motif			
Gülbül	Seven x sevilen bağlamında motif			
	İyilik simgesi		Aşk simgesi	
Dağ	Özlenen memleketin simgesi			
Su	Güzel memleketin simgesi akan su, akarsu, çağlayan su, yağmur, dere, nehir, çay ve pınarlar			
Yol	Hayatın simgesi		Uzakları bağlayan simge	
Han	Dünyanın simgesi		-	
Hayat	Gece gündüz süren bir yolculuk			
Ölüm	Nihai son, vuslat, menzil		Bilinmezlik, tehdit	
Aşk	Sevileden ötürü değil, sevenden ötürü, maşuğun gönlünde oluşan bir duygu			
Metafor (eğretileme)	Ceylan x avcı Çoban x koyun Koyun x kurt		Hayat x ecel Zengin x fakir Genç x yaşlı	
Çalgı	Bağlama ve komuzu dostu görme			
	Saz, sevgiliyi avlayan bir silah		Komuz ve tel, herşeyin birbirine bağlı ve ihtiyaç içinde olduğunu anlatan simgeler	
Kırmızı	Güzellere yakışan kıyafetin rengi			
Kara	Yas, matem rengi; ölüm (Alıkulov için)			
	Toprağı niteler		-	
Beyaz / ak	-		Güzellik, çekicilik sebebi; temizlik simgesi	
Kadın ve erkeğe yüklenen görünümler	Kadın	Erkek	Kadın	Erkek
	Güzel	-	Endamlı, güzel, sevimli, tertipli	Boylu Güçlü
Hayvanlar	Kuş, bülbül			
	Koyun, kuzu, kurt, şahin, ceylan, balık		Güvercin, tilki, deve, tay, at, ördek, kaz, sinek	
Coğrafi unsurlar	Dağ, derya			
	Ova, yayla, çöl		-	
Mekân Adları	Bezerek Dağı, Kurban Pınarı, Mezarlı Boyu, Mescit Köyü, Şeme Dağı, Sivralan		Aladağ, Kara suu, Çarbak	
	Süt			
Yiyecek Adları	Ekmek, et, meyve		Kurut, yağ, tuz	
Kıyafet/Aksesuar Adları	-		Altın küpe, Ak mercan (boyna), Beyaz inci toka (gerdana benzetim), ceket, elbise, kemer	
Mahlas	Kendi isimlerini mahlas olarak kullanma			

Yukarıdaki tabloda, her iki âşık için birleştirilmiş satırlarda ortak yönleri, ayrılmış sütunlarda farklılaşan yönleri görülmektedir. Unutulmamalıdır ki bu tablo, örnekleme yer alan şiirler özelinde oluşturulmuştur. Âşıkların diğer eserlerinde farklı kelime ve durumlar tespit edilebilir.

Tabloya göre, ana ve yan temalar, irreal / tinsel varlık alanlarının görünümü büyük ölçüde benzerdir. Bununla birlikte Alıkulov, sosyalist yanın da etkisiyle eşitlik ilkesi üzerinde durur. Gül x bülbül, dağ motifleri uzak coğrafyalara rağmen ortak yan anlamlarla karşımıza çıkar. Motif, bir toplum ya da gelenekte bir şeyin simgesi olarak genel kabule sahip kelimelerdir. Bu anlamda kişisel oluşturulmuş simgelerden ayrılır. Gül x bülbül ilişkisi ve dağ, Türk toplumundaki motifleşmiş özellikleri ile şiirlerde tespit edilmişlerdir. Akan suya karşı Türklerin büyük saygı duyduğu bilinir. Durgun su onlara göre temiz değildir. Her iki âşığın eserleri, suyun aktığını belirten ifadelerle sahiptir. Renklere yüklenen ekinsel anlamlar da yakınlık göstermektedir. Farklı kelimelerle de olsa metafor (eğretileme) kullanımı yer almıştır. Simgeleşmiş olgularda en büyük fark, ölüm üzerinedir. Ölüm Veysel için bir menzil iken, Alıkulov ölümü soğuk yüzü ile tanıtır. Tasavvufi yönü olan Âşık Veysel, Hakka olan sevgisinden söz eder. Çalgılarına verdikleri değer, mahlas kullanma biçimleri benzerdir. Doğdukları topraklarda yer alan mekân isimlerini eserlerinde zikretmişlerdir. Temel yiyecek maddeleri anılmıştır. Bununla birlikte kurut, Kırgız Türklerinin daha çok tükettiği bir yiyecektir ve Alıkulov şiirinde tespit edilmiştir. Kıyafet unsurlarına çok yer veren Alıkulov'a karşın, Veysel'in şiirlerinde kıyafet ve aksesuar ismi yoktur.

Alıkulov'un kimi eserlerde, özdekçi / materyalist bir yaklaşıma sahip olduğundan söz edilir. Özdekçilik / materyalizm, herşeyin bir maddeden oluştuğunu ve bilinç de dahil olmak üzere bütün görüngülerin maddi etkileşimler sonucu oluştuğunu öne sürer ve metafiziği kabul etmez. İki âşığın ölüm olgusuna bakış farkı, bu anlayışın bir yansımasıdır. Veysel'in eserlerinde metafiziksel yaklaşım daha yoğun şekilde hissedilir. Bu temel farka rağmen, eserlerin bu kadar benzemesi, ozanlık geleneğinin gücünü ve benzer yaşamların izini, etkisini kanıtlamaktadır.

Âşık Veysel ve Barpı Alıkulov, aynı zincirin iki farklı mücevheri olarak büyük değere sahiptir. Okuma yazma bilmeyen, görme engelli iki insanın felsefi ve anlam bakımından zengin eserler ortaya koyması hayranlık uyandıracak düzeydedir. Veysel ve Alıkulov'un benzeşen yönlerinde, âşıklık geleneği ve akınlık geleneği arasında önemli benzerlikler de göz önünde tutulmalıdır. Her iki gelenekte yer alan bağlama/kopuz eşliğinde konuları sade bir

dille işleme, doğa motiflerini kullanma, Veysel ve Alıkulov'un eserlerindeki benzerliğin nedenleri arasındadır. Ancak iki âşığın görmeyen gözleri ile gönül kapılarını ardına kadar açmaları, sözel anlamdaki benzerliğin bir başka nedenidir. İki âşığın eserlerinde sade ama dokunaklı, felsefi derinliği barındıran sözler, yine sade ve gösterişten uzak, dokunaklı ezgiler ile desteklenmiştir.

Kaynakça

ALİMOV, Ulanbek (2003). *Kırgızistan'da Akınlar ve Akınlık Geleneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ALİMOV, Ulanbek (2010). *Kırgız Ayıtları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ALPTEKİN, Ali, Berat (2011). *Âşık Veysel* (3. Baskı), Ankara: Akçağ Yay.

ANASH UULU, K. (2018). *Barpı'nın hayatı, şiirleri ve sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

ARTUN, Erman. (2009). Türk Dünyası Âşıklık Geleneğinin Geleceğe Taşınması. *XVII. Uluslararası Kıbatek Edebiyat Şöleni Balkanlar Türk Edebiyatı Kültürü*. Kosova, s.13-18.

BAKİLER, Yavuz, Bülent (1986). *Âşık Veysel'in Hayatı ve Şiirleri*, İstanbul: Tercüman Yay.

BAYZAKOV, T. (1958). *Barpı Alıkulov*, Frunze: (?)

BORATAV, Pertev, Naili (1968). Âşık Edebiyatı. *Türk Dili Dil ve Edebiyatı Dergisi*, XIX(207), s.340-357.

BORATAV, Pertev, Naili (1969). *Âşık Edebiyatı, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*(1. Baskı), İstanbul: Gerçek Yay.

ÇERKEZOĞLU, E. (2015). *Âşık Veysel Şatıroğlu'nun Şiirlerinde Din ve Dindarlık*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana

ÇINAR, Ali, Abbas (1998).Türk Dünyasında Âşıklık Geleneğinin Karşılaştırılması. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.5, s.59-66.

DURBİLMEZ, Bayram (2010). Aşıklık Geleneklerinde Saz. *Milli Folklor Dergisi*, S. 85, s.148-158.

GÜLDAŞ, T. (1993). *Âşık Veysel ve Müziği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

GÜMÜŞ, İbrahim. (2019). Aşık Veysel'in "Kara Toprak" Şiirine Ontolojik Bir Yaklaşım, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12/1, s.176-187

GÜNAY, Umay (1993). Aşık Veysel ve Aşık Tarzı Şiir Geleneği. *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S.10(1), s.21-42.

GÜNGÖR, Sonuç (2015). Kırgız Akınlık Geleneği Üzerine Türkiye Türkçesi İle Yapılmış Çalışmalar.*KaratekinEdebiyat Fakültesi Dergisi*, S.5(3), s.27-38

HALICI, F. (1991). Bir Şiirin Hikayesi Âşık Veysel. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*,1991/I S.469, s.15-22.

KARA, Ruhi, ve YILMAZ, Oğuzhan (2011). Erzincan Türkülerinde Gurbet Teması. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.4(2), s.389-400.

KARAARSLAN, Gönül (2006). *Cumhuriyet Dönemi Sivas Âşıklarında Sosyal Konular Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- KARATAŞ, T. (2002). Âşık Veysel'in Şiirlerini Besleyen Üç Önemli Unsur Çileli Hayatı, Gelenek ve Yerlilik....*Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2002/II, C.609, s.688-695.
- KASIMOĞLU, Seval (2018). Anne Arketipi Olarak Toprak: "Toprak Ana" ile "Kara Toprak" Arasındaki Ebedi Salınım. *Turnalar Dergisi*, s.44-50.
- KAYA, M. (2017). *Âşık Veysel Şiirlerinin Söz Dizisi Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- KAYIPOV, S. (2005). *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatı Antolojisi* (1. Basım). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- KÖKÜŞ, C. (2015). Aşık Nurşah'ın Şiirlerinde Gurbet. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, S.6, s.66-78.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet, Fuad (2004). *Türk Saz Şairleri*, Ankara: Akçağ Yay.
- MAKSİTOVA T. (2016). Барпы Акындын Табият Көрүнүштөрү Жана Адамзат Темасындагы Түбөлүктүү Ырлары, (Барпы Аликүлов'un Doğa ve İnsanlıkla İlgili Bir Şiiri), *Наука, Новые Технологии И Инновации Кыргызстана* №8, s.63-65.
- MURATOVA, A.M. ve ARTIKOV K. J. (2018). *Музыка (Müzik)*, Bişkek: Министерством образования и науки Кыргызской Республики.
- ÖGEL, Bahaddin (2010). *Türk Mitolojisi*, C.2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- ÖZTÜRK, Veli (2010). Sosyalizm Dönemi Kırgızistan'da Bazı Kırgız Halk Şairlerinin Şiirlerindeki Dini ve Ahlaki Motifler. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.32, s.203-232.
- ÖMÜRBEKOV, T.H ve ÇOROTEGİN, T.K. (2014). *Kırgızistan Tarihi*, Bişkek: Triada Print.
- PAR, A.H. (2000). *Âşık Veysel Şatıroğlu*, İstanbul: Serhat Yay.
- RISKULOVA, G.U. ve SATIBALDIEVA, G.Ş. (2015). "Барпы Алыкулов – Элдик Педагог, Нукура Тарбиячы" (Барпы Аликүлов – Pedagog ve Gerçek Eğitimci), *ЖАМУнун Жарчысы*, S.1, s.207-211.
- SAKAOĞLU, Saim (1986). Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine, *III Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, s.247-251.
- SAY, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*, C. 1, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yay.
- SİPOS, J. (2014a). *Kyrgyz Folksongs*, Budapeşte: l'Harmatton.
- SİPOS, J. (2014b). Kırgız Halk Müziği - Epik Türküleri, *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı*, S.57, s.235-247.
- ŞİŞMAN, Bekir (2002). Türkiye ve Kazakistan'da Yaşayan Âşıklık Geleneği'nin Değişmeyen Unsurlar Açısından Karşılaştırılması. *Milli Folklor*, S.54, s.68-74.
- TOPAKKAYA, A. (2013). Âşık Veysel'in Güzelliğinin On Para Etmez Şiirine Felsefi Açıdan Bir Bakış.*Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.67, s.89-102.
- TUNALI, İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- TUTU, S.B. (2008). *Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- TUTU, S.B (2008). Saz Çalmayan Âşık: Âşık Ali Doğan. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VIII (2), s.103-110.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1986). C. 6, s.14.
- Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi I/II*, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yay., Ankara 2012. (Analiz edilen türkülerin seçiminde kullanılmıştır)

Türk Halk Müziği Seçme Eserler 1-2-3, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yay., Ankara 2009. (Analiz edilen türkülerin seçiminde kullanılmıştır)

VURAL GÖHER, F. (2011). Türk Kültürünün Aynası: Türküler. *e-Journal of World Sciences Academy*, S.6(3), s.397-41.

VURAL GÖHER, F. ve VURAL, T. (2016). “Erzincan Türkülerinde Yer Alan Gül Motifinin Göstergibilimsel Açından İncelenmesi”, *Uluslararası Erzincan Sempozyumu*, Erzincan, s.731-739.

VURAL GÖHER, F. (2018a). “Kocaeli ve Sakarya Türkülerinde Motifsel Nitelik Taşıyan Çiçek, Hayvan ve Renk Unsurlarının Türk Mitolojisi ve Türk Sanatındaki Yeri”, *Uluslararası Çoban Mustafa Paşa Kocaeli Tarihi- Kültürü Sempozyumu IV*, Kocaeli: Kocaeli Belediyesi, s.1919-1928.

VURAL GÖHER, F. (2018b). “Muş Türkülerinde Motifsel Nitelik Taşıyan Çiçek, Hayvan, Renk Adları İle Kıyafet ve Aksesuarlar”, *Tarih ve Kültür Bağlamında Muş Uluslararası Sempozyumu*.

VURAL GÖHER, F. ve VURAL, T. (2018). “Kağızmanlı Hıfzı”nın Şiir ve Türkülerinde “Kuş” Motifinin Göstergibilimsel Açından İncelenmesi, *Kağızmanlı Hıfzı Uluslararası Sempozyumu*, Kars, s.669-682.

YILDIZ, N. A ve TURAN, F.A.(2016). *Türk Dünyası Aşık Edebiyatı*. Ankara: Gazi Kitabevi.

Url:<http://www.trtnotaarsivi.com/thm> (Âşık Veysel Nota Arşivi) Erişim Tarihi : 04.11.2018

KK1: Janos Sipos, Müzikolog, Görüşme Yeri: Bursa / Çekirge, Görüşmecisi: F.G.Vural – Kasım 2019

- Alıkulov’a ait eserlerin temini konusunda Manas Üniversitesi öğretim elemanı Sebahattin Sivrikaya’ya; Alıkulov’a ait şiirlerin Türkiye Türkçesine aktarımı konusunda yine Sivrikaya’ya ve Aysulu Nazarbek Kızı’na teşekkürlerimizi sunarız.

Мөлмөлүм
Сөзү жана обону Барты Алыкуловдуку

Бет-тин көр-кү нур ме-нен, Бел-дин көр-кү нур ме-нен. Биз-сүй-гөнү су-луу
Bet-tin kög-kü nür me-nen, Bel-din kög-kü nür me-nen. Biz-süy-gönü su-luu

6 Мөл-мөлүм ая, Бел-ги-лүү бо-лот мр ме-нен. Ке-дей-лик-тин дар-ты-нан,
Möl-mö-lüm aya, Bel-gi-lüü bo-lot m me-nen. Ke-dey-lik-tin dar-tı-nan,
Möl-mö-lüm da, Bel-gi-lüü bo-lot m me-nen. Tok-ala-ba-dı ke-dey-lik-
Tök-äl-ba-dı ke-dey-lik-

11 Кей-ип жа-ным ок су-дум. Жа-рмь айт-пай бул иш ти Кан-байт ок-шойт
Key-ir sa-nım ok su-dum. Ja-rmь ayt-pay bul iş ti Kan-bayt ok-şoyt
Кей-ип жа-ным ок су-дум. Жа-рмь айт-пай бул иш ти Кан-байт ок-шойт
Key-ir sa-nım ok su-dum. Ja-rmь ayt-pay bul iş ti Kan-bayt ok-şoyt
Аш-мг лык-тын өт-кө-нүн. Са-гуя аут-рау бул Ү-п. Кан-байт ок-шойт
Aş-mg lyk-tyн өт-kö-nün. Sa-guя aut-rau bul Ü-p. Kan-bayt ok-şoyt
Aş-mg lyk-tyн өт-kö-nün. Sa-guя aut-rau bul Ü-p. Kan-bayt ok-şoyt

16 көк-шө-нүм. Э-ки-ла-бин кы-зыл гүл, А-чыл ган-дай Мөл-мөлүм Бир ка-ра-саң
kök-şö-nüm. Э-ki-la-bin ky-zyл güл, A-çыл gan-day Mөл-mö-lüm Bir ka-ra-saң
kök-şö-nüm. E-ki-la-bin ky-zyл güл, A-çil gan-day Mөл-mö-lüm Bir ka-ra-san

22 жу-рок-кө(от) Ча-чыл-ган-дай Мөл-мөлүм. Ман-дай ча-чын Мар-ге-лан-ды,
ju-rök-kö(ot) Ça-çыл-gan-day Mөл-mö-lüm. Man-day ça-çın Mar-ge-lan-dы,
cü-rök-kö(ot) Sa-çil-gan-day Mөл-mö-lüm. Man-day ça-çın Mar-ge-lan-dы,

27 Жи-бе-тин-дей, Мөл-мөлүм Се-нин иш-кын ба-ла-нын Ти-ле-тин-дей
Ci-be-gin-dey, Mөл-mö-lüm Se-nin iş-kin ba-la-nyн Tı-le-gin-dey

32 Мөл-мөлүм Гүл-зар кыл-чы жу-рок-чүн Как-шып жат-кан чөл-до-рун.
Möl-mö-lüm Güл-zar kыл-çı ju-rök-çün Kak-şыp jat-kan çöl-dö-rün.

Өзгөчөм
Сөзү Барты Алыкуловдуку
Музыкасы Жолболду Алыбаевдинки

Ээ - эй аш-ке-ре-мр-даң, бер-бе-сем Бур-ко-ло-сун, өз-гө-чөм.

5 О-ро-мо дуң пас тар-тып. Чүм-ко-но-сун, өз-гө-чөм. Жа-кын бар-сам, жа-ны-па,
O-ro-mo duң pas tar-tyп. Çüm-ko-no-sun, өз-gö-çөm. Ja-kyн бар-sam, ja-ny-pa,

8 Сой-ко-но-сун, өз-гө-чөм. Кум топ-то-гон дай-ра-дай Кой-ко-ло-сун
Soy-ko-no-sun, өз-gö-çөm. Kum top-to-gon дай-ra-day Koy-ko-lo-sun

11 өз-гө-чөм. Жү-ро-гүм-дү күй-гү-зүп, Куй-ка-лай-сын өз-гө-чөм.
öz-gö-çөm. Jү-ro-güm-dү küй-gү-zүp, Kuy-ka-lay-syn өз-gö-çөm.

14 Аш-ка на-нын бур-чу-нан Шы-ка-лай-сын, өз-гө-чөм. Ак жи-бек-тей э-ши-лип,
Aş-ka na-nyн бур-çu-nan Şы-ka-lay-syn, өз-gö-çөm. Ak жи-bek-тей э-ши-лип,

17 Бу-ра-ла-сың өз-гө-чөм. Ал-ты-кар бас-кан гүл-кү-дей Чу-ба-ла-сын,
Bu-ra-la-sың өз-gö-çөm. Al-ty-кар бас-kan güл-kү-dey Çu-ba-la-syn,

20 өз-гө-чөм. Ээ - эй Ак жу-ваз-дай сер-пи-лип,
öz-gö-çөm. Ээ - эй Ак жу-ваз-дай сер-пи-лип,

24 Как-кан ка-шпы, өз-гө-чөм. Сар-сан бол-ду-сиз ү-чүн. Ал-тын ба-шым, өз-гө-чөм.
Kak-kan ka-şпы, өз-gö-çөm. Sar-san бол-du-siz ү-çүн. Al-tyн ba-şым, өз-gö-çөm.

27 Күн-гөй-до-гү а-чыл-ган Гүл-кай-ыр-сын өз-гө-чөм. Кур-бу-ла-раны-чын-де,
Kүн-gөй-do-gү a-çыл-gan Güл-kay-ыр-syn өз-gö-çөm. Кур-бу-la-rаны-çын-de,

30 Коп ша-йыр-сын, өз-гө-чөм. Бал ша-кар-дай та-ты-ган
Kop ша-йыр-syn, өз-gö-çөm. Bal ша-кар-dай та-ty-ган

33 Со-зүн ал-тын, өз-гө-чөм. А-деп сак-тап сый-ла-ган Ө-зүн ал-тын, өз-гө-чөм.
So-zүн ал-tyн, өз-gö-çөm. A-deп сак-tап сый-la-gan Ö-zүн ал-tyн, өз-gö-çөm.

36 Ко-рүн-бе-соң та-ты-байт Ич-кен а-шым, өз-гө-чөм.
Ko-rүн-be-soң та-ty-bayt Iç-ken a-şым, өз-gö-çөm.

38 Эс-те-ген-де ты-ымла-ба-йт Көз-дөн жа-шым өз-гө-чөм.
Es-te-gen-de ты-ымла-ba-йт Kөz-dөн жа-şым өз-gö-çөm.



Geliş Tarihi:12.09.2019 Kabul Tarihi:10.11.2019

Entry Date: 12.09.2019 Accepted: 10.11.2019

DRAMATİK AKSİYONU SAĞLAYAN DEĞERLER AÇISINDAN BASAT'IN TEPEGÖZ'Ü ÖLDÜRDÜĞÜ DESTAN*

The Epic How Basat Killed Tepegöz In The Value Of Dramatic Action

M. Abdulbasit SEZER**

Özet

Dede Korkut kitabı, asırlar öncesi Oğuz toplumunun ortak duygu, vicdan, akıl ve dünya görüşüyle meydana getirmiş olduğu, tarihi, edebi, sosyolojik ve psikolojik değeri yüksek bir eserdir. Dede Korkut kitabının bu değeri, onun söylem ve bağlamında taşıdığı millî unsurlar ve millî motifler sayesinde. Kültür tarihimizin en önemli miraslarından olan bu anlatılar, genel olarak Oğuzların düşmanları ve kendi aralarında yaptıkları mücadeleleri ele alır. Bunlardan Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan ile Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı, ele aldığı konular bakımından diğer hikâyelerden ayrılır.

Dramatik aksiyonu sağlayan değerler, tahkiyeye dayalı roman, hikâye, halk hikâyesi, destan ve mesnevi gibi türlerin içerik düzleminin analiz edilip daha net anlaşılması açısından önemlidir. Dramatik aksiyondaki entrik kurgular, ülkü değer ve karşı değer bağlamında değerlendirildiğinde aksiyonun önemli unsurları olan kişiler, kavramlar ve sembollerin metin içerisinde yüklendikleri anlamların içerik analizlerinin derin yapıda ele alınması anlatıya farklı bakış açıları getirmektedir.

Bu çalışmada konusu bakımından Dede Korkut hikâyeleri içerisinde farklı bir yere konumlanan Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan'da dramatik aksiyonu sağlayan değer ve göstergelerin anlatı içerisinde birbirleriyle ilişkileri ve çatışmaları ele alınmış, anlatının iki önemli ögesi olan Basat ve Tepegöz üzerine bir okuma demesi yapılmıştır. Çalışmada ülkü ve karşı değerler Ramazan Korkmaz'ın KORA (Korkmaz, 2002) şeması adını verdiği üç farklı görüntü düzeyi (kişi, kavram, sembol) bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ülkü değer, karşı değer, Basat, Tepegöz

Abstract

The book Dede Korkut is a work of high historical, literary, sociological and psychological value that Oğuz society created with the common emotion, conscience, reason and worldview. This value of Dede Korkut's book is due to the national elements and national motifs that it carries in its discourse and context. These narratives, which are one of the most important legacies of our cultural history, generally deal with the enemies of the Oghuzes and their struggles among themselves. The epic in which Basat killed Tepegöz and the epic of Duha Koca Oglu Deli Dumrul, are distinguished from other stories in terms of the subjects he deals with.

Values that provide dramatic action are important in terms of analyzing and understanding the content plane of genres such as novels, stories, folk tales, epics and mesnevi. When the intriguing fictions in dramatic action are evaluated in the context of ideal value and counter value, the deep analysis of the content analyzes of

* Bu çalışma 20-22 Nisan 2018, Mardin III. Uluslararası Kültür ve Medeniyet Kongresinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç. Dr., Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, absezer@hotmail.com, abdulbasit.sezer@dicle.edu.tr

the meanings that individuals, concepts and symbols are attributed in the text brings different perspectives to the narrative.

In this study, the relationship between the values and indicators that provide dramatic action and the conflicts in the narrative have been discussed in the epic that Basat killed Tepegöz, which has a distinctive position and a reading statement has been made on Basat and Tepegöz, who are the two important elements of the narrative. In this study, idealism and counter values are discussed in the context of three different image levels (person, concept, symbol) in which Ramazan Korkmaz calls KORA scheme.

Keywords: Ideal value, counter value, Basat, Tepegöz

Giriş

Kültür tarihimizin önemli miraslarından biri olan Dede Korkut kitabı, Oğuzların yaşamları etrafında şekillenen olayların, mücadelelerin anlatıldığı kişi, mekân ve olay bağlamında birbirini tamamlayan anlatılardan oluşur. Ayrı hikayelerden oluşmasına karşın aslında makro metinler olarak değerlendirilen Dede Korkut hikayeleri, genel olarak Oğuzların yaşamları etrafında şekillenir. Oluştukları dönemin şamanik özelliklerini yansıtan bu anlatılar, yazıya geçirildikleri dönem itibarıyla da İslami bir nitelik kazanırlar. Dede Korkut anlatıları içerisinde farklı bir konuma sahip hikayelerden biri olan Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan, genel hatlarıyla dört bölüme ayrılabilir:

1. Düşman saldırısı nedeniyle Oğuz kavminin göçü sırasında Aruz Koca'nın çocuğunu düşürmesi, daha sonra bulması ve bu çocuğun Basat ismini alması
2. Konur Sarı Çoban'ın sapkın bir eylemle peri kızıyla ilişkiye girmesi ve Tepegöz'ün doğumu
3. Tepegöz'ün Oğuz kavminin başına açtığı problemler ve yarattığı tahribatlar
4. Basat'ın türlü mücadeleler sonrası Tepegöz'ü öldürmesi ve Oğuzların huzura kavuşması

Bu dört ana olay ekseninde gelişen anlatının olay basamakları kısaca şu şekildedir:

Düşman saldırısından kaçan Aruz Koca'nın kaçarken oğlunu düşürmesi, bir aslanın çocuğu bulması, emzirmesi ve büyütmesi, Oğuz kavminin bir müddet sonra yurtlarına geri dönüp yerleşmeleri. Oğuz beylerinin çocuğu aslanın ininde yakalayıp getirmeleri ve çocuğun her seferinde geri kaçması. Dede Korkut'un gelip çocuğa öğütlerden sonra "Basat" adını vermesi. Aruz'un çobanı Konur Sarı Çoban'ın Uzun Pınar denen yerde peri kızlarını görmesi ve kepenegini atarak bunlardan birini yakalaması ve cinsel ilişkide bulunması. Peri kızının ilişkiden sonra Konur Sarı Çoban'a bir yıl sonra emanetini gel al diyerek uçup gitmesi. Ertesi yıl peri kızın aynı pınarın başında çobandan olan çocuğunu dünyaya getirmesi, göç zamanı çobanın pınar başına gelmesi ve emaneti görmesi. Bayındır Han'ın beyleriyle çıktığı bir gezi sırasında bu pınarın başından geçerken çocuğu bulması. Aruz Koca'nın isteği üzerine Bayındır Han'ın, Tepegöz'ün, oğlu Basatla birlikte büyütüp yetiştirmek üzere kendisine verilmesini kabul etmesi. Aruz Koca'nın çocuğu eve getirmesi ve evdeki olumsuz eylemlerin

yansımları sonrası Tepegöz'ün kovulması. Annesinin Tepegöze büyülu yüzük takması. Oğuz beylerinin Tepegöz ile mücadeleleri ve Dede Korkut'a başvurmaları. Dede Korkut'un Tepegözle görüşmesi ve anlaşma yapması. Kapak Kan'ın karısının Basat ile görüşmesi ve Basat'ın kendisi için verilen ziyafette beylere danışması sonrasında Basat'ın Tepegöz'ün bulunduğu Salahana Kayasına varması ve uyumakta olan Tepegöz'ü öldürme çabaları Basat'ın Tepegözle giriştiği mücadeleler. Basat'ın Tepegöz'ü kendi kılıcıyla öldürmesi ve Oğuz kavminin bu başarıyı kutlamaları.

Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerler

Bir anlatıda entrik kurgular çerçevesinde dramatik aksiyonun sağlanabilmesi için ülkü değer ve karşı değer denkleminin kurulması gerekmektedir. Entrika, anlatılardaki kişilerin sıradan davranışlarını, öykü ve epizot seviyesinden kurtarıp bir nedensellik dizgesi ve bir anlam oluşturma çabasıyla dramatik aksiyon denilen büyük birlik prensibine taşır (Korkmaz 2002: 271). Korkmaz'ın ifade ettiği kişiler ve eyleyenler, “kendilerini ancak kavram ve simge boyutunda ifade ederek evrensel hakikate açarlar (Korkmaz 2002: 273).

Tepegöz anlatısında şahıslar, dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin kişiler düzlemini oluşturur. Burada kişiler sadece görüntüdür. Kişilerin görüntü seviyesinden çıkarılıp daha öz bir seviyeye kavuşmaları onların tematik güçlerle olan ilişki düzeyine bağlıdır. Çünkü anlatılarda asıl hedef tematik güçtür. Dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin entrik kurgu içerisinde kazandığı derin anlamın önemine dikkat çeken Korkmaz, Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan için genel bir tespitte bulunur: *Tepegöz anlatısı dramatik aksiyon itibariyle içi içe bağdaşımli iki ana izlek üzerine kurulur. Bunlardan birincisi, bir dokunulmazlık zırhıyla örülü Tepegöz'ü ortaya çıkaran ölümlü insanların zaafi; ikincisi ise, giderek evrenselleşen felaketi ortadan kaldıran düşünen insanın başarısıdır* (Korkmaz, 2000: 259). Korkmaz'ın bu önemli tespiti, doğayı ve doğal ihlal eden insanın ahlaki değerlerle ve ekolojik sorunlarla yüzleşmesidir. Bu durum, bir yandan tahrip edenlerin, öteki yandan onaranların çatışmasıdır. Tarih sayfalarında sık karşılaştığımız, değerleri alt üst eden, ekolojik dengeyi sarsan yıkıcılar ile doğayı kucaklayan, gök kubbenin altında yaşayan her canlıya doğasında yaşama hakkı tanıyan yapıcıların mücadelesidir.

Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan'da kişiler düzlemi, Basat ve Tepegöz üzerine kuruludur. Basat'ın temsil ettiği ülkü değer kişiler arasında bilge, şaman, otacı ve ara bulucu Dede Korkut, hanlar hanı Bayındır Han, Oğuz toplumuna mensup Aruz Koca, Yünlü Koca, Yapağılı Koca, Kapak Kan'ın karısı ve at çobanı sayılabilir. Tepegöz'ün temsil ettiği karşı değer düzleminde de Oğuz'a kötülük edip oç alan Tepegöz, bu felaketin ortaya çıkmasına

sebepe olan tamahkar Sarı Çoban ve aslında masalların güzel ve iyi huylu kahramanı olan peri kızı yer alır. Tepegöz anlatısının kişiler düzleminde dikkat çeken önemli unsurların başında Aruz'un çobanı Konur Koca Sarı Çoban'ın karşı değer düzleminde değerlendirilmesidir. Her ne kadar Oğuz toplumuna mensup kişiler Dede Korkut anlatıları bağlamında ülkü değer düzleminde değerlendirilse de Sarı Çoban'ın bu kapsam dışında kalması önemli bir durumdur. Yaptığı yakışsız eylemle Oğuz'un başına gelen felaketlerin müsebbibi olan bu kişi; aslında doğayı tahrip eden, doğanın genetiği ile oynayan bir tipin temsilcisidir. Anlatıda dikkat çeken diğer önemli unsur peri kızının karşı değer düzleminde değerlendirilmesidir. Saim Sakaolu'nun perilerle ilgili: *Bunlar masalların sevimli, iyiliksever kahramanlarıdır. Kızlarının güzelliğine insanoğlu âşık olur. Darda kalanlara çeşitli şekillere girerek yardım ederler* (Sakaolu, 1973: 250) gibi tespitleri perilerin halk anlatılarının ülkü kahramanları olma tezini doğrular. Ancak burada peri unsuru şu şekilde de değerlendirilebilir: Kendisini masumiyetle, doğayla ve doğalla konumlandıran peri, kendisini ve temsil ettiği değerleri yok sayan ve tahrip eden insana sessiz kalmayıp tepkisini sert bir şekilde dile getirir. Bu da aslında doğanın, doğal olmayan bir eyleme karşı öfkesi ve çılgılığıdır. Anlatı bu şekilde okunduğunda perinin örtük anlamda ülkü bir değer olma konumunu koruduğu görülür.

Tematik gücü oluşturan kavram düzleminde ülkü değer bağlamında Basat'ın cesareti ve zekâsı, Oğuz toplumunun Tepegöz'ü yok etmek için ortaya koyduğu dayanışma ve kahramanlık yer alır. Karşı değer bağlamında ise Sarı Çoban'ın tamahkarlık edip Peri kızına tecavüz etmesi, Oğuz toplumunun Tepegöz karşısında çaresizliği ve bütün bunların etrafında dönen entrikalar değerlendirilebilir. Sembol düzleminde Basat'ın Tepegöz'ü yenerken kullandığı savaş aletleri ok, yay, kılıç, hançer ülkü değer olarak; pınar, kütle ve yüzük karşı değerler bağlamında tartışılabilir.

KORA Şeması

	Ülkü değer	Karşı değer
Kişi	Dede Korkut Bayındır Han Basat Aruz Koca At çobanı Yünlü Koca	Tepegöz Sarı Çoban Peri kız

	Yapağılı Koca Kapak Kan'ın karısı	
Kavram	Dayanışma Cesaret Zekâ Kahramanlık Bilinç Olgunlaşma	Tecavüz Entrika Çaresizlik Tamah Bilinçsizlik Nefis
Sembol	Ok Kılıç Yay Hançer	Pınar Kütle Yüzük

Gücün ve Çözümün Temiz Yüzü: Basat

Gücün, cesaretin, zekanın, bilgeliğin temsilcisi olarak kabul edilen Basat; şamanizmin ve yaratılışın önemli bir unsuru olan *ateş* sayesinde Tepegöz'ü yener. Ateş kültü mitolojide arınmayı ve temizliği sembolize eder. Böylelikle Sarı Çoban'ın peri kıza karşı işlediği suç ve günah, Basat tarafından temizlenir. Tepegöz'ün her fırsatta kurduğu tuzaklara zekâsı sayesinde düşmeyen Basat, aslında Sarı Çoban'ın bir anlık heves uğruna kaybettiği insanlık onurunu kurtarır.

Dede Korkut'un Basat'a söylediği: *Oğlanum sen insansın, hayvanıla musahib olmagıl. Gel yahşı at bin, yahşı yiğitlerle eş yort* (Özçelik, 2016: 435) sözü Basat'ın olgunlaşma ve bilinçlenme sürecinde bir kırılma noktasıdır. Söylem açısından sıradan bir söz gibi görünse de derin analiz yapıldığında Basat'ın hem kendi için hem Oğuz toplumu için hem de insanlık için taşıdığı yükün ağırlığını ortaya koyar. Dede Korkut'un Basat'a hitaben yaptığı insan vurgusu, kişinin kendi varlık bilincinin farkına varması, problemleri çözebilecek denklemleri kurması sorununu ortadan kaldırmayı gerektirir. Korkmaz, bu denklem paralelinde Aruz Koca'nın oğlu Basat'ı şu şekilde tanımlar: *Basat, bilişsel ve eylemsel akti birleştirerek çözüm dizgeleri oluşturan, bunları ard arda uygulayan yüzü tamamen bu dünyaya dönük böylesi bir Alp-bilge tipidir. Ancak anlatı içinde zaman zaman bu yönüyle bağdaşmayan eylemlerde bulunduğu da gözlenir. Bunun nedeni, İslami bir endişenin metne sonradan iliştilmesidir* (Korkmaz, 2000: 267). Burada çözümün temiz yüzü söylemini öncelikle Dede Korkut için kullanmak gerekir.

Çünkü anlatıların birçoğunda ozan, bilge, hekim kimliği ile karşılaştığımız Dede Korkut, aynı zamanda çatışma unsurlarının çözümünde arabuluculuk da yapar. Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü anlatıda da bu göreviyle ön plana çıkan ve Basat'a insanlık vurgusu yapan yine Dede Korkut'tur. Bilge tipinin önemli temsilcisi olan Dede Korkut'un Basat'a hitaben verdiği öğütler, tam da Sarı Çoban'ın göz ardı ettiği değerlerdir. Çünkü Sarı Çoban, peri kıza tamah etmekle insanlığını unuttur.

Doğal Olmayanın Kirletilmiş Yüzü: Tepegöz

Tepegözün ortaya çıkış sorusunun yanıtını Sarı Çoban'ın kimliğinde sorgulamak mümkündür. Bir Oğuz çobanı olan ve aslında Oğuz toplumunun bütün ülkü değer eylemlerine yakışır bir şekilde hareket etmesi gereken Sarı Çoban, doğal olmayan bir açgözlülük ve kirlilik ile öz'de insana yakışmayan bir davranışta bulunur: İsteği dışında biriyle cinsel birliktelik. Burada biri diye sözü edilen kişinin bir peri olması anlatıya daha da trajik bir anlam yükler. Çünkü peri, halk anlatılarının güzel, iyi huylu, yardımsever ve aynı zamanda kutsal bir kahramanıdır. Tecavüzün peri gibi kutsal bir varlığa yapılması ortaya çıkacak felaketin derecesinin yüksekliği ile ilgili olsa gerektir. Nitekim Tepegöz'ün Oğuz toplumuna yaşattıkları da bu olayla doğru orantılıdır. Sedat Tamay, *Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Anlatması'nda Asalet, Güç ve Bilgeliliğin Zaferi* adlı makalesinde Konur Koca Sarı Çobanı, *yoğlaşmış insanın zaafıyla, toplumsal değerleri hiçe sayıp ve insan olduğunu unutup "tama" ile peri kızını "cima" ederek, bir yandan, insanın, yeteneğiyle çevresini dünya yapma tercihini doğal çevrenin kirletilmesi biçiminde kullanırken, öte yandan, insanın kendi varlık alanına, doğaya karşı bir suç işlemiştir* (Tamay, 2009: 167) diyerek aslında doğaya ve doğala karşı kirli eylemlerde bulunan insan tipine dikkat çeker. İnsanın bu iğfal eylemi onu doğayla ve doğal olmayanla karşı karşıya getirir. İşte Tepegöz de bu kirletilmiş doğanın bir yansımasıdır. Genetiği ile oynanan doğa, intikamını almak için en zorlu savaflara girecektir. Basat ile Tepegöz'ün mücadelesi de aslında tam da bunun bir yansımasıdır. Basat, gücüyle ve zekasıyla insanın temiz yüzünü tekrar ortaya koymaya çalışacak, Tepegöz de suça, günaha ve doğal olmayana öfkelerini kusacaktır.

Tepegöz'ün geçirdiği olumsuz çocukluk dönemi; tekmelenmesi, süt anneden süt emmemesi, diğer çocuklarla sürekli şiddet eylemlerine girişmesi sonraki dönemlerde Tepegöz'ün bütün eylemlerine yansıtacaktır. Yoğlaşan insan tipinin temsilcisi olan Sarı Çoban ile doğal olmayandan doğan Tepegöz hem Korkmaz'ın hem de Tamay'ın yaptığı tespitler doğrultusunda birer taşıyıcı konumundadırlar. Tamay'a göre, çoban, *aynı zamanda, cehaleti de simgeler. Anlatının gelecek kurgusu içinde Basat ile karşı karşıya getirilecek olan*

Tepegöz'ün de babası gibi toplumsal değerlere yabancı, yoz ve "cahil" olması gerektir. Bu nedenle, Tepegöz, aynı zamanda, kalıtsal bir taşıyıcıdır (Tamay, 2009: 168) Korkmaz, çobanın eylemini mekanla bağdaştırarak daha derin bir okuma yapar. Yaratılışın önemli unsurlarından olan su'ya göndermeler yapması eylemin şiddetini daha da artırır. Çünkü su, kutsaldır, dokunulmazdır: *Konur Sarı Çoban, özelde kendi (individueel geist), genelde ise varlık tabakası (topluluk geisti) adına Uzun Pınar'ı yani oluş'un ve yaratılışın kaynağı, mataria priması ve kutsallığın barınağı suların dokunulmazlığına dokunarak onu kirletmiştir* (Korkmaz, 2000: 262). Burada işlenen günahın büyüklüğünü mekân algısıyla ilişkilendirmek anlamlı olacaktır. Mitolojinin, şamanizmin ve tek tanrılı dinlerin kendi anlayışları içerisinde kutsal kabul ettikleri kültler ve mekanlar vardır. Yaratılışın önemli kültlerinden ve dört önemli unsurdan biri olan su, bu anlamda önem arz eder.

Ramazan Korkmaz, çobanın eylemini ve Tepegöz'ün ortaya çıkışını günah kavramıyla ve daha derin bir boyutta ele alır: *Ontolojik anlamıyla insan biyopsişik olarak günah tohumunu içinde taşıyan bir varlıktır. Günah işlemek, insanın bir varlık değerine karşı onu aşağılayacak bir eylemde bulunması demektir. Fakat bu onun varlığının ve tarihselliğinin bir parçasıdır. Kutsal Kitaplardaki Cennet'ten kovulma motifleri dikkate alınırsa, aslında yanlışının daha derin bir boyutta kavranması sağlanmış olur* (Korkmaz, 2000: 260). Günah kavramının hem yazılı hukukta hem de toplumsal normlar açısından bir karşılığı vardır. Yazılı hukuk söz konusu olduğunda günah, suça dönüşebilir. Ancak yazılı hukukun olmadığı ve toplumsal normların etkin olduğu toplumlarda yapılan eylem sadece günah olarak kalır. Burada da çobanın tamah ederek ortaya koyduğu eylem, sadece günah olarak değerlendirilir.

Sihirli Gücün İktidarı: Yüzük

Türk kültüründe, destanlarda, masallarda ve halk hikayelerinde güç ögesi ve tanınma nişanı işlevleriyle ele alınan yüzük hem İslamiyet'ten önceki hem de İslamiyet'ten sonraki dönemlerde üretilen anlatılara çeşitli şekillerde imgesel anlamlarıyla konu olmuştur. Bir insan ile bir periden olan Tepegöz ne insandır ne de peridir. Bedenen ve ruhen ikisine de benzemez. Tasviri mitik kahramanlara benzetilen Tepegöz, peri anasının parmağına geçirdiği yüzük ve *oğul sana ok batmasın, tenini kılıç kesmesin* (Ergin, 1999: 154), duasıyla tam bir olağanüstü güç kazanır. Büyülü yüzüğün Tepegöz ile Basat arasında el değiştirmesi, iktidar kavramıyla ilgilidir. Gücü kullanmayı, korunmayı ve büyümeyi sembolize eden sihirli gücün iktidarı yüzük, başlangıçta Tepegöz'ü güçlü kılar ve dokunulmazlığını sağlar.

Sonuç

Dramatik aksiyonu sağlayan entrik kurgular, tematik güç değerleri bağlamında değerlendirildiğinde aksiyonun önemli denklemler unsurları olan kişilerin, kavramların ve sembollerin metin içerisinde yüklendikleri anlamların içerik analizlerinin derin yapıda ele alınması anlatıya farklı bakış açıları getirmektedir.

Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan'da ülkü değer ve karşı değer bağlamında kurulan denklemin bir tarafında gücün temiz ve parlak yüzü Basat, diğer tarafında doğanın ve doğanın ihlali neticesinde ortaya çıkan Tepegöz yer almaktadır. Anlatıda kişi, sembol, imge ve mekân çerçevesinde yapılan okumalar, Dede Korkut kitabının derinliğini ve arka planındaki zenginlikleri ortaya koyması açısından önemlidir. Böylelikle olağanüstü özelliklerin, mitik ve masalsi öğelerin ön plana çıkarıldığı Tepegöz anlatısında; bilinç, olgunlaşma, insanın varoluşsal sorunu ve evrensel mesajlar ile ilgili bir derinliğe sahip olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

BAYAT, Fuzuli. (2018). *Mitten Tarihe Sözdən Yazıya Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

CAN, Âdem. (2011). Homeros Destanları ile Dede Korkut Hikâyeleri Arasındaki Kurgu, Yapı, Tip ve Tema Benzerlikleri. *Turkish Studies*, 6(2), 263-286.

ERGİN, Muharrem. (1999). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yay.

FEYZİOĞLU, Nesrin. (2004). Dede Korkut Hikâyeleri'nden Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Hikâyesi ile Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Hikâyeye Simge ve İmgeler Bakımından Bir Yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (2), 51-60.

GÖNEN, Sinan. (2011). Göç Yolunda Kaybolan Basat ile Göç Yolunda Dünyaya Gelen Tepegöz'ün Günümüzde Anlatılan Bir Varyantı Üzerine. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S 30, 99-113.

KORKMAZ, Ramazan. (2000). Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu. *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 259-270.

KORKMAZ, Ramazan (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholarly Depth and Accuracy- Lars Johanson Armağanı*, 271- 282, Ankara: Grafiker Yayınları.

KORKMAZ, Ramazan. (2009) Sınırları İhlal Edilen Doğanın İntikamı: Tepegöz. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/8 Fall*

OĞUZ, Öcal. (1998). Dede Korkut Kitabı'nda Sosyal Çevre İçinde Ozan. *Milli Folklor*, S 37, 36-38

ÖZÇELİK, Sadettin. (2016/I). *Dede Korkut, -Dresden Nüshası-Giriş, Notlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ÖZÇELİK, Sadettin. (2016/II). *Dede Korkut, -Dresden Nüshası-Metin, Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

PEHLİVAN, Gürol. (2015). *Dede Korkut Kitabında Yapı, İdeoloji ve Yaratım Dresden ve Vatikan Nüshalarının Mukayeseli Bir İncelemesi*. İstanbul: Ötüken Yayınları

RANK, Otto. (2016). Kahramanın Doğuş Miti, Mitolojinin Psikolojik Yorumu (çev: Gökçe Yavaş) İstanbul: Pinhan Yayıncılık

SAKAOĞLU, Saim. (1973). *Gümüşhane Masalları, Metin Toplama ve Tahlil*, Ankara

TAMAY, Sedat. (2009). Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Anlatması'nda Asalet, Güç ve Bilgelğin Zaferi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, İzmir, 9(1), 161-171.

THOMPSON, Stith. (1955-1958). *Motif, Index Of Folk Literatüre*, Indiana Univ.

Geliş Tarihi:16.11.2019 Kabul Tarihi:25.11.2019

Entry Date: 16.11.2019 Accepted: 25.11.2019

KÜLTÜREL BELLEĞİN KUTSAL TAŞIYICILARI: ALEVİ CEM ZÂKİRLERİ

The Sacred Carriers of Cultural Memory: Alevi Cem Zakirs

Bülent AKIN¹

Özet

Bu makalede, Alevi inancına mensup toplulukların tarih, kültür, edebiyat, inanç ve ritüellerine ait olan bilgi ve birikimin koruyucusu, aktarıcısı ve güncelleyicisi olma vasıflarına sahip zâkirlik geleneği kültürel belleğin oluşumu ve aktarımı bağlamında ele alınmıştır. Ritüel içerisinde var olan zâkirlerin, bununla birlikte eserlerini ritüel için yaratmaları ve aktarmaları, onları diğer âşıklardan ayıran en belirgin özellikleri olmuştur. Diğer taraftan bu ritüellerin, mensubu oldukları topluluk için kutsal olması ise onlara ayrıca kutsalın aktarıcısı olma vasfını vermiştir. Zâkirlerin üstlendikleri bu vasıf, onlara aynı zamanda Alevi toplumunun kültürel belleğinin en önemli koruyucusu ve aktarıcısı olma misyonunu yüklemiştir.

Çalışmamızda, kültürel belleği, iletişimsel bellek başta olmak üzere, diğer bellek türlerinden ayıran en belirgin sınırları ve kutupları belirleyen ve Jan Assmann tarafından “içerik”, “biçim (form)”, “araçlar”, “zaman yapısı” ve “taşıyıcılar” olarak başlıklandırılan özellikler bağlamında Alevi cem zâkirliği incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken zâkirlik geleneği, saha çalışmaları çerçevesinde icra merkezli ve mit-ritüel ilişkisi bağlamında göz önünde bulundurulmuş ve değerlendirmelerin tamamı bu doğrultuda yapılarak kültürel belleğin korunması ve aktarımında kutsalın ve kutsallaştırmanın işlev ve önemi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Bellek, Zâkir, Âşık, Kültürel Bellek ve Alevilik.

Abstract

In this study, “zâkir”s tradition, which has the qualifications of being the protector, and carrier of the knowledge and the historical context, culture, literature, belief and rituals of the Alevi communities, is discussed in the context of the formation and transfer of cultural memory. The creation and transmission of the services of “zakirs” who exist within the ritual have been the most distinctive features that distinguish them from other ashiks. On the other hand, the fact that these rituals are sacred to the community they belong to has also given them the ability to convey the sacred. This quality undertaken by the “zakirs”, has given them the mission of being the most important protector and transferee of the cultural memory of the Alevi community.

In our study, cultural memory, especially communicative memory, determining that separates the apparent boundaries and poles from other memory types and by Jan Assmann "content", "form (form)", "Tools", "Time Structure" and "Carriers" called properties have been examined in the context of “zakirs” of Alevi “cem”. During this study, the tradition of “zakirs” is taken into consideration within the framework of field studies in the context of the execution-centric and myth-ritual relationship. All evaluations have been carried out in this

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, bulentakinedb@hotmail.com.

direction and the function and importance of the sacred in the preservation and transfer of cultural memory has been tried to be demonstrated.

Key Words: Cultural Memory, “Zakir”, “Ashik”, Cultural Memory and Alevism.

Giriş

Kültürel bellek, toplumların kimliklerini inşa etme süreçlerinde geçmişten günümüze kültürlerine dair tüm birikimlerini muhafaza ettikleri, kuşaklar arası aktarımını sağladıkları ve gerektiğinde yeni koşullara uyarlayarak güncelledikleri toplumsal bellek türüdür. Bu anlamda kültürel bellek, ulus kimliğinin inşa edilmesini ve korunmasını sağlayan bilgi birikiminin saklandığı kolektif hafızaya işaret eder. Bu hafızanın içerdiği bilginin muhafazası ve aktarımı, Jan Assman’ın altını çizdiği “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” koşullarının² gerçekleşmesini sağlayan çeşitli araçlar ile mümkündür. Bu araçlar içerisinde ise mensup oldukları topluluklara göre farklılık ve çeşitlilik gösteren sanatkarlar ve onların kullandıkları sanatsal formlar oldukça önemli bir işleve sahiptir. Mensup oldukları uluslara göre farklı isimler alan bu sanatçıların, kimliği inşa eden ve koruyan kültürel bilgi birikimini saklanabilir ve aktarılabilir kalıplar haline getirebilmelerinde en çok şiir ve müzik formunu kullandıkları görülür. Yine bu ikili formun icra ortamının ise çoğu zaman ritüeller olduğu göze çarpar. Kültürel bellek hakkında çalışmalar yapan ilk araştırmacılarından birisi olan Jan Assmann, bu durumu şöyle izah eder:

Yazılı kayıt imkânı olmayınca, grubun kimlik koruyucu bilgisi için insan belleğinden başka bir yer yoktur. Bu belleğin birlik sağlayıcı ve eyleme yönelik -kuralcı ve biçimsel-itkilerini yerine getirebilmesi için üç koşul gereklidir: kaydetme, çağırma ve iletme; ya da şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım. Şiirsel biçimlendirmenin, kimliği koruyan bilginin saklanabilir biçimine sokulması için, bellek tekniği hedefine yönelik olduğu herkesçe biliniyor. Bu bilginin aynı zamanda, dildeki metnin, ses, vücut, mimikler, el-kol hareketleri, ritm ve ritüel eylemden ayrılmaz birliktelik içinde, çok yönlü sanatsal iletişim araçları aracılığıyla sunumuna dikkat edildiği gerçeği de biliniyor (Assmann, 2015: 65).

Şiir, müzik ve ritüel hiç şüphesiz tüm toplumlarda kültürel bellek içerisinde geçmişten günümüze aktarıla gelen kolektif birikimin en yaygın ve işlevsel olan sanatsal aktarım formları olarak karşımıza çıkar. Her ulusun bu üç formu kullanarak kendi kültürel belleğinin korunmasını ve aktarımını sağlayan şair, müzisyen ve dönemin koşullarına göre kut sahibi, hekimlik ve şifacılık gibi daha birçok vasfı kendisinde toplayan sanatkarları olmuştur. Kültürel belleğin “Uzman Taşıyıcıları”³ olarak adlandırılan bu sanatçılar, geçmişten

² Jan Assmann, kültürel belleğin birliği sağlaması ve işleyişi için kaydetme, çağırma ve iletme; ya da şiirsel biçim, ritüel sunuş ve toplumsal katılım şeklinde üç koşulun gerekliliğini vurgular. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Assmann, 2015: 65.

³ Jan Assmann, kültürel belleğin özel taşıyıcıları olarak nitelendirdiği griot, şaman vb. gibi gelenek aktarıcı sanatçılar için “Uzman Taşıyıcılar” terimini kullanmıştır (Assmann, 2015: 62). Bu çerçevede, kültürel belleğin

günümüze kültürel bellekte var olan bilgiyi belirli formlar çerçevesinde kaydedip korumuş ve kuşaklar arası aktarımını sağlamışlardır. Türk kültür ve edebiyatı içerisinde de tarihin çok eski dönemlerinden beri, bu sanatsal aktarım ve iletişim formlarını bir arada kullanma kabiliyetine sahip olan, önceleri şaman, kam, bahşı, oyun, ozan vb. gibi isimler alan, sonraları âşık adı verilen sanatkârlar; Alevi inanç sistemi içerisinde de “Zâkir” adıyla var olmuş ve günümüze kadar geleneğin taşıyıcılık görevini üstlenmişlerdir.

Alevi inanç sistemi içerisinde kültürel belleğin koruyucusu ve aktarıcısı olarak ritüel merkezli görev üstlenmiş olan birçok geleneksel ve kurumsal yapı karşımıza çıkmaktadır. Bunların başında dedelik, rehberlik, musahiplik, düşkünlük ve zâkirlik kurumlarını sayabiliriz. Kültürel belleğin alanına giren bilgi birikimini koruyup aktaran ve yeri geldiğinde güncelleyen bu kurumların temsilcileri olan uzman taşıyıcıların, kültürel bellek bağlamında incelenmesine yönelik literatürde önemli bir boşluk olduğu görülmektedir.⁴ Bu tespitimizden hareketle hazırladığımız bu makalede, öncelikle zâkirlik geleneği ve geleneğin âşıklıktan ayrıldığı özellikleri hakkında saha çalışmalarımız ve mevcut literatür üzerinden icra merkezli olarak kısa bir değerlendirme yapılacaktır. Ardından geleneğe mensup uzman taşıyıcılar olarak nitelendirdiğimiz zâkirlerin, Alevi toplumunun kimliğini kültürel belleğin muhafazası ve aktarımı aracılığıyla nasıl inşa ettikleri ve korudukları ele alınacaktır. Bu çerçevede, kültürel belleğin varlığı ve devamlılığı için gerekli olan “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme”; ya da “şiişsel biçim”, “ritüel sunuş” ve “toplumsal katılım” koşulları bağlamında, zâkirlerin nasıl bir misyon üstlendikleri hususu, icra ortamları ve mit-ritüel ilişkisi göz önünde bulundurularak değerlendirilecektir. Çalışmamızın odaklandığı ikinci bir husus ise kültürel belleği, iletişimsel bellekten ayıran ve sınırlarını netleştiren “içerik”, “biçim (form)”, “araçlar”, “zaman yapısı” ve “taşıyıcılar” başlıkları altında sınıflandırılan özelliklerin zâkirlik geleneği bağlamında incelenmesidir. Bu çerçevede, zâkirlik geleneğinin bu başlıklar altında nasıl konumlandırıldığı karşılaştırmalı olarak incelenerek elde edilecek çıkarımlar tablo halinde sunulacaktır.

1. Zâkirlik Geleneğini Âşıklık Geleneğinden Ayıran Özellikler

Kültürel belleğin Türk toplumundaki en eski uzman taşıyıcıları olan ve farklı Türk boyları arasında şaman, kam, baksı, bahşı, oyun, ozan vb. gibi çeşitli isimler alan ve

aktarımında birinci derece misyon sahibi olan bu “uzman taşıyıcılar” hakkında âşıklık geleneği bağlamında Mustafa Arslan tarafından hazırlanan çalışma için bk. Arslan, 2015: 1-6.

⁴ Alevi inanç sistemi çerçevesinde oluşan bu geleneksel ve kurumsal yapılar ile Alevi müziğini kültürel bellek aktarımı bağlamında ele alan çalışmalar için bk. Erol, 2009; Mustan Dönmez, 2008; Akdeniz, 2011: 34-56; Akın, 2018: 295-318; Erdoğan vd., 2019: 508-509.

sonrasında “Saz şairi, halk şairi, çöğür şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, Hak âşığı, Hak şairi, halk âşığı, bâdeli âşık, meydan şairi ve kalem şairi” gibi unvanlarla varlığını sürdüren âşıklar, Alevi inanç sistemi içerisinde “zâkir” terimiyle adlandırılmıştır. Ancak zâkir terimi, yukarıda sıraladığımız ve âşık terimini karşılayan adlandırmalardan farklı olarak şair tarafından icra edilen metnin yalnızca içeriği, türü, işlevi ya da icra şekli üzerinden yapılan bir adlandırma olarak kalmamış, onun yaratım ve icra ortamını da içerisine alan farklı bir tanımlama olarak kullanılmıştır.⁵

Şaman, kam, baksı ve ozan gibi adlar alan eski Türklerdeki uzman taşıyıcıların, İslamiyet öncesi sahip oldukları inanç merkezli fonksiyonlarını İslamiyet’in kabulünden sonra yitirdikleri, ilk önceleri tekke ya da ordu şairleri olarak, sonraları ise (16. yüzyıldan itibaren) âşıklık adı altında geleneği sürdürdükleri görülür. Âşıklık geleneğinin yaratım ve icra ortamı tekkeler ve ordugâhlar iken son aşamada kahvehaneler ve çeşitli âşık meclisleri ile âşık toplantılarının gerçekleştirildiği mekânlar olmuştur (Köprülü, 1999: 80-82; Çobanoğlu, 2000: 127-130). Âşıklar, gerek şehirlerde gerekse de köy ve aşiret çevrelerinde kahvehanelerde, bozahanelerde, mesirelerde, panayırarda kısacası kalabalık ve hayran dinleyicilerinin toplandığı her ortamda bu geleneği sürdürmüştür (Köprülü, 2004: 31-36). Geçtiğimiz ve içinde bulunduğumuz yüzyılda ise konserler, TV programları, âşık yarışmaları, kutlamalar, bilimsel etkinlikler vb. gibi ortamlarda varlığını sürdürmeye devam ettirmektedir. Ancak âşıkların, ilk dönem sanatçıları olan şaman, kam, baksı, ozan vb. gibi kutsalla bağ kurma, gaipten haber verme, inanç merkezli ritüellerde başrolü üstlenme gibi vasıflarını yitirdikleri görülmektedir.⁶ Bu vasıflar, İslamiyet sonrasında sadece dinî kimlik taşıyan kişilere devredilmemiştir. Bu süreç içerisinde, Alevi inancına mensup âşıklar; ilk dönem ozanlarından kalma bu özellikleri yeni dinin hususiyetleri çerçevesinde güncelleyerek ritüel ortamlarda yaşatmaya devam etmişlerdir. Kutsala dayalı şiir yaratımı ve aktarımını tekke ve cemevi adı verilen mekânlarda gerçekleştirilen cem ritüellerinde sürdürerek günümüze kadar getirmişlerdir. Araştırmacılar tarafından, tekke ve tasavvuf edebiyatı içerisinde değerlendirilen ozanlık ve âşıklık geleneğinin bu özgün oluşumu, Alevi inanç sistemi

⁵ Çalışmamızda, zâkirlik geleneğini âşıklık geleneğinden ayıran özellikler hakkında bilgi verilirken geleneksel yapının devam ettiği ve bu çerçevede ritüellerin sürdürüldüğü yöre ve ocaklar ile bu çerçevede hazırlanan yayınlar esas alınmıştır. Son yıllarda geleneksel ocak erkânlarından bağımsız olarak hazırlanan ve çeşitli Alevi sivil toplum kuruluşlarının çatısı altında şehir, ilçe ya da köy cemevlerinde gerçekleştirilen ritüeller ve bu ritüellerdeki zâkir icraları çalışmamın kapsamı dışında tutulmuştur. Bu husus, çalışmamızın kapsamını aşan ve geleneğin güncellenmesi bağlamında müstakil olarak ele alınması gereken bir konudur. Bu konuda yapılacak çalışmalara ön ayak olabilecek, başlangıç niteliğindeki bir çalışmamız için bk. Akın, 2016a: 416-436.

Âşıklık geleneği hakkında geçmişten günümüze kronolojik bir tetkik için bk. Boratav, 2011: 92-97.

⁶ Âşıklık geleneği hakkında geçmişten günümüze kronolojik bir tetkik için bk. Boratav, 2011: 92-97.

içerisinde “zâkirlik geleneği” adı altında tanımlanmıştır. Alevi inanç sistemine özgü oluşan ve âşıklık geleneğinin bir kolu ya da alt türü olarak da sınıflandırabileceğimiz bu gelenek; eski Türklerdeki şaman, kam, baksı ya da ozanlık geleneğinin üstlendiği din ve inanç merkezli ritüel ve kutsala yönelik işlevlerini, İslamiyet çatısı altında da Aleviliğe özgü cem adı verilen ritüellerde ve irfanî muhabbet meclislerinde sürdürmeyi başarmıştır (Akın, 2016b: 9-10).

Zâkirlik geleneğinin, son yıllarda yapılan çalışmalara kadar literatürde karşılıksız kalması, Alevi-Bektaşî inancına mensup âşık ve şairlerin şiirlerinin metin merkezli yorumlanıp tanımlanmaya çalışılmasından kaynaklanmıştır. “Zâkir” kavramının gözlerden kaçmasının bir diğer sebebi de araştırmacıların yakın bir zamana kadar Alevi-Bektaşî şairleri ve şiirleri ile ilgili tanımlarını büyük ölçüde Babagân Bektaşîliği ve bu geleneğe mensup şairler üzerinden yapmaları olmuştur. Oysa zâkir kavramı, ocak merkezli yapılanan Alevi toplulukların ritüellerinde karşımıza çıkmaktadır (Ersal, 2019: 30). Bu tespitler çerçevesinde son yıllarda, Alevi cem zâkirliğini, yaratım ve aktarım bağlamı göz önünde bulundurarak ele alan akademik çalışmalar literatürde yerini almaya başlamıştır.⁷ Zâkirlik geleneğini, gerek bu güncel çalışmalar gerekse de bizim saha araştırmalarımızdan elde ettiğimiz veriler çerçevesinde değerlendirdiğimizde, âşıklık geleneği ile arasında gerek yaratım ve icra ortamı gerekse de üretilen ve icra edilen metinlerin içerik ve işlevleri bağlamında önemli farklılıklara sahip olduğu görülmektedir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi zâkirlik geleneği, eski Türklerde kutsal kabul edilen şaman, kam, baksı vb. gibi sanatçıların sahip olduğu kutun İslamiyet sonrasında Alevi inanç sistemi içerisinde devam ettirildiği kurumsal yapıdır. Yani “kut”, her ne kadar âşıklık geleneği içerisinde yer alamamışsa da zâkirlik geleneği içerisinde yaşatılmaya devam etmiştir (Ersal, 2019: 31). Nitekim Alevi geleneğinde zâkirler, sıradan icracılar olarak değil, kutsalı temsil eden, bu kutsalı ritüel içerisinde konumlandırılmış bir hizmet⁸ pirinden alıp aktaran ve dolayısıyla da Hak kelamını aktaran kişi olarak kabul görmüştür. Bu yönüyle de zâkirlik hizmeti, cem ritüelinin yapısal bir bölümünü oluşturmuştur. Zâkir, sazı eşliğinde çeşitli konularda ve seküler ortamlarda hoş vakit geçirmeye yönelik icralarda bulunan bir sanatçı değil, tersine mensubu olduğu Alevi toplumunca kutsal bir makamı temsil eden, cem ritüelinin gerçekleştirilmesinde dededen sonra en çok görev üstlenen ve cem sırasında icra

⁷ Söz konusu çalışmalar için bk. Ersal, 2009: 188-205; Ersal 2019; Çıblak Coşkun, 2014; Çıblak Coşkun, 2016: 19-59; Akın, 2016b; Özdemir, 2016; Şahin, 2014: 141-165; Şahin, 2018: 107-126; Şahin, 2019.

⁸ “Hizmet, Alevi inanç sistemi içerisinde cem veya inanç merkezli herhangi bir ritüelin tamamının, bir bütün olarak icrasında, belirli bir sıralama içerisinde aşamalı ve periyodik olarak ritüelin parçaları halinde gerçekleştirilen uygulamalara verilen addır” (Akın, 2017: 92).

ettiği manzum metinler aracılığıyla ritüelin başından sonuna işleyişini sağladığı gibi, bu vesileyle uygulamaları mitik ve tasavvufi düzlemde anlamlı kılan hizmet sahibidir. Zâkirin bu saydığımız özellikleri aynı zamanda onun, âşıklardan farklı olarak ritüel için yaratan ve icrada bulunan bir sanatçı olduğunun da göstergesidir.

Alevi yazılı geleneğine baktığımızda ise “Buyruk” adı verilen yol ve ritüel kurallarını izah eden kutsal yazmalarda zâkirlik kavramının geniş bir biçimde izah edildiğini görmemiz mümkündür. Bu yazmalarda, “Zâkir” kavramının ebced hesabıyla izahı, Cebrail’in görevini üstlenen hizmet olduğu ve mitik anlatıya göre Tanrı tarafından Hz. Muhammed’e verilen doksan bin kelamın yeryüzündeki taşıyıcısı olarak görevlendirildiği vb. gibi inanç merkezli açıklamalar yer alır. Diğer taraftan sözlü gelenekte de benzer olarak zâkirin sözü, onun icra ettiği metinlerin “ayet”, “kelâm”, “nefes”, “nutuk” vb. gibi adlarla adlandırılmasından da anlaşılacağı üzere, Tanrı’dan gelen kutsal sözler olarak kabul görür. Bu nedenle zâkir, Tanrı kelâmını aktaran kişidir ve dolayısıyla gelenekte onun sözleri “Ayet”, elindeki sazı ise “Telli Kuran” olarak tanımlanır.⁹

Zâkirlik geleneğini, âşıklık geleneğinden ayıran bir başka özellik ise bu geleneğin cem ritüeli içerisinde konumlandırılışındadır. Cem ritüeli, bir anlamda “hizmet” adı verilen birden fazla uygulamanın (parça/küçük ritüellerin) bir araya gelmesinden oluşan bir ritüeller bütünüdür. Bu hizmetlere, “On İki Hizmet” adı verilir. Cem ritüeli içerisinde her hizmeti gerçekleştiren bir ya da daha fazla sayıda “hizmet sahibi” veya “hizmetli” adı verilen görevliler mevcuttur. Dede, rehber, zâkir, delilci (çerağcı), süpürgeci, kapıcı, sâki vb. gibi adlar alan bu görevliler dışında hiç kimse ilgili hizmetlere müdahale edemez. Zâkir, her hizmet için, ilgili hizmete göre ayrı ayrı belirlenmiş bir ya da daha fazla manzum metni sazı eşliğinde ve mensup olduğu ocağa göre değişen geleneksel ezgisine uygun olarak icra eder. Ritüel sırasında her hizmet ile karşılıklı iletişim halinde olan sadece iki hizmet postu vardır. Bunlardan ilki dede postu, ikincisi ise zâkir postudur. Hizmetler tamamlandığında dede, hizmet sahiplerine gülbenk ve dualarıyla karşılık verirken zâkir, sazı eşliğinde icra ettiği “hizmet hakkı”¹⁰ adı verilen manzum eserler aracılığıyla mukabele eder. Bu eserler, aynı zamanda icra edilen hizmetin mitik kökenini ve batını anlamını konu edinen şiirlerdir. Bu

⁹ Alevi yazılı geleneğinde “Buyruk” adı verilen yazmaların çeşitli nüshalarında “zâkir” kavramı hakkında verilen bilgilerin detayı için bk. Aytekin, 1958: 77-78, 83; Bozkurt, 2013: 48-49. Ayrıca bu nüshalardaki bilgi ve açıklamaların sözlü gelenek bağlamında değerlendirmeleri ve zâkirlik kavramının tanımı için bk. Akın, 2017: 97-98; Ersal, 2019: 21-22, 32-39.

¹⁰ “Hizmet Hakkı” kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ersal, 2019: 91-222; Ersal, 2016: 243; Akın, 2016b: 17.

yönüyle dede ve zâkir, ritüel esnasında sürekli olarak diğer hizmet sahipleriyle faal olarak iletişim içerisinde olmak durumundadırlar.

Burada dikkat çeken bir diğer husus da dedelik ve zâkirlik hizmetlerinin, geçmiş yıllarda tek bir kökene dayandığı ve tıpkı Dede Korkut örneğinde olduğu gibi, dua veren, kendisine danışılan, gaibi bilen, aynı zamanda da kutsal kopuzu icra eden tek bir şahsiyet üzerinde toplandığı ihtimalini güçlendirmektedir. Nitekim Türk kültüründe Tanrı ya da doğaüstü varlıklarla bağlantı kurmaya yönelik ritüellerde müzik aleti çalmak, şiir söylemek ve bu sayede kutsal olanla bağlantı kurarak toplumun saygınlığını kazanmak gibi vasıfları kendilerinde toplayan şaman, kam ya da baksıların İslamiyet sonrasında her geçen gün dinî vasıflarından arınmış bir biçimde karşımıza ozan veya âşık olarak çıkmaları ve dinî işlevlerini başka kurumlara devretmeleri durumu, Alevi inanç sistemindeki dedelik ve zâkirlik hizmetlerinin tarihî süreçte gösterdiği bölünme ve değişimle benzerlik göstermektedir (Akın, 2016b: 18).

Alevi cem zâkirlerinin yetişme tarzları ile âşıkların yetişme tarzları arasında da birtakım farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıkların başında, zâkirlerin ritüel içerisinde ve ritüel odaklı yetiştirilmeleri gelir. Zâkir adayı, küçük yaşlardan itibaren mensup olduğu ocağın post sahibi dedesinin ya da zâkirinin yanında, o ocağa mahsus ezgi kalıpları ile icra edilen geleneksel ocak repertuarını öğrenmeye başlar. Katıldığı ritüellerde icra edilen manzumeleri saz eşliğinde ezgisiyle birlikte ezber etmeye başlar. Önce cem ritüelleri dışındaki muhabbet meclislerinde icraya başlayan zâkir adayı, vakti geldiğinde hizmet alacağı zâkir postu için “Post Kurbanı” tığlayarak zâkirlik hizmetini üstlenir (Ersal, 2019: 48-50). Her iki geleneğe de usta-çırak ilişkisi vardır. Ancak zâkirlik geleneğinde çırak, geleneği yalnızca ustasından öğrenmez. Aynı zamanda ritüeldeki icra sırasında, icra anını yaşayarak öğrenir. Bu ritüel, âşıklık geleneğinde karşılaştığımız ve kahvehaneler, düğünler ya da buna benzer çeşitli icra ortamlarını kapsayan dinleyici ve icracı merkezli bir ritüel değildir. Zâkir dışında, dede, çerağçı, semahçı, süpürgeci, saki, sofracı vb. gibi onlarca icracının birlikte eşzamanlı olarak icrada etkin olduğu, mitik ve tasavvufî canlandırmaları içeren inanç merkezli ve kutsal bir ritüeldir. Yine çırak, ustasından sadece saz çalmayı, usta malı şiir söylemeyi, irticalen söylemeyi, atışmayı, ayakları vs. öğrenmez. Tüm bunların yanında elindeki sazın ve icra ettiği metnin kutsallığını ve bunları hangi bağlamda icra etmesi gerektiğini de öğrenir. Böylelikle geleneği ritüel içerisinde öğrenen zâkir adayı, icrasını da ritüel içerisinde ve ritüel için yapar. Dolayısıyla zâkirlik geleneği, âşıklıktan farklı olarak ritüelde öğrenilir, aktarılır, anlam bulur ve işlevsellik kazanır.

2. “Şiirsel Biçim”, “Ritüel Sunuş” ve “Toplumsal Katılım” Koşulları Bağlamında Zâkirlik Geleneği

Makalemizin giriş kısmında da belirttiğimiz gibi, Assmann kültürel bellek için üç koşuldan söz eder ve bunları “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme”; ya da “şiirsel biçim”, “ritüel sunuş” ve “toplumsal katılım” olarak belirler. Bu üç koşula ilave olarak “hatırlama”, “kimlik” ve “kültürel süreklilik” adlarını verdiği üç unsur arasındaki bağlantıyı inceler ve bunu “bağlayıcı yapı” olarak adlandırır. Bağlayıcı yapının en temel özelliği geçmişle bugünü birleştirme gücüne sahip olmasıdır. Bu yapının işleyişi için temel ilke ise “tekrarlama”dır. Ritüellerde her adımın belirli bir zaman sıralaması ve düzeni olduğu gibi, aynı zamanda kendisinden önceki adımla bağı da vardır. Dolayısıyla her ritüel, aynı düzen içerisinde, Assmann’ın ifadesiyle “sonsuz bir bilgi aktarımı biçiminde bir duvar kağıdı motifi gibi” tekrarlanır. Bu ilkeye ise “ritüel bağdaşıklık” adı verilir. Bu ilke doğrultusunda tüm ritüeller tekrarlama ve canlandırma işlevini sahiptir (Assmann, 2015: 23-24). Bu bağlamda kültürel belleğin korunması, aktarımı ve güncellenmesinde ritüellerin ve ritüeller içerisinde yer alan “hatırlama”, “tekrarlama” ve “canlandırma” ilkelerini yerine getirmek için oluşturulan şiirsel ve müzikal formların oldukça önemli görevler üstlendiği görülür.

Diğer taraftan müziğin; “kaydetme”, “çağırma” ve “iletme” (şiirsel biçim, ritüel sunuş ve grup katılımı) koşullarının gerçekleşmesinde birincil derecede görev aldığı ve kültürel belleğin inşasıyla devamlılığında en az ritüeller kadar etkili olduğunu görürüz. Bu anlamda müzik, şiirsel biçimlendirmenin oluşumunda da doğrudan katkı sağlar (Akın, 2018: 104). Bu tespitlere ilave olarak ritüel ve müziğin, geçmişle bugünü birleştirme gücünün yanında, içerisinde bulunulan zamanda da kültürel bellekteki bilginin aktarımını sağlamasında üçüncü bir aracının “söz” olduğunu görürüz. Ancak burada altını çizdiğimiz “söz”, şiirsel biçime uğramış ve müzik ile ritüelin içerisinde sanatsal bir iletişim formu kazanmış söz, yani şiir olarak karşımıza çıkar.

Cemler, şiirin ve müziğin kültürel ve inançsal birer iletişim aracı olarak usta bir biçimde kullanıldığı ritüellerdir. Bu ritüellerde, şiir ve müzik her zaman icra edilen bir ritüel eylemin parçası olarak karşımıza çıkar. Cem içerisinde hizmet adı verilen uygulamalar şiir ve müzik ile karşılıklı senkronizasyon içerisinde icra edildiği gibi, ritüelin büyük bölümünde bu uygulamalara şiir ve müzik yön verir. Bu ritüellerde, müziğin ve şiirin yaratıcısı ve aktarıcısı zâkiridir. Zâkir, icralarını ritüel içerisinde gerçekleşen diğer hizmetler ile karşılıklı olarak gerçekleştirir. Bu hizmetlerin tamamı “canlandırma” esasına dayalı eylemleri içerir ve cem

ritüeli ile ilgili bir mitik kökene gönderme yapar. Bu noktada, gerçekleştirilen canlandırmaların anlam bulması ve böylece sonraki kuşaklara aktarılabilmesi zâkirin kutsal sazı eşliğinde icra ettiği mitik ve tasavvufi bakımdan açıklayıcı metinlerle mümkündür.

Hizmetlerin zâkirin icrasıyla mitik ve tasavvufi olarak anlamlandırılmasına cem ritüelinde gerçekleştirilen hizmetlerden çok sayıda örnek vermek mümkündür. Cem sırasında çerağ hizmeti, ilgili hizmet sahibi tarafından gerçekleştirilirken zâkir, bu hizmete yönelik “delil/çerağ düvazı” ya da “çerağ hakkı” adı verilen bir düvaz imam okur. Yöre ve ocaklara göre farklı manzumelerden oluşan bu düvaz imamların içeriği aynı olup çerağ/delil hizmetinin kökenini ve neden yapıldığını açıklayan metinlerdir. Yine zâkir, cemde kurbanlık koç ile meydana geldiğinde “kurban düvazı”nı icra eder. Burada da tıglanan kurban ve gerçekleştirilen cem türüne göre zâkir, sazı ve sözünü kurban hizmetinin mitik kökenini ve tasavvufi anlamını izah eder. Cem türüne bağlı olarak farklılık gösteren kurban hizmetlerinde icra edilen kurban düvaz imamlarından örnekler tablo halinde aşağıda verilmiştir:

Musahip Cemi Kurban Düvazı (Kurban Hakkı)¹¹	Tahtacı Peşine Cemi Kurban Düvazı (Kurban Hakkı)¹²	Çeşitli Cemlerde Okunan Kurban Düvazı (Kurban Hakkı)
<i>Kurbanlar tıglanıp gülbenk çekildi Gaflet uykusundan uyana geldim Dört kapı sancağı anda dikildi Üryan büryan olup meydana geldim</i>	<i>Cennetten Ali'ye bir nida geldi Ali'ye tercüman inen elmalar Ali kokladı yüzüne sürdü Ali'ye tercüman inen elmalar ... Elmanın kokusu misk ile amber Toplanmış başına cümle peygamber Teni Fatma Ana, kabuğu kamber Ali'ye tercüman inen elmalar ...</i>	<i>Akıl ermez yaradanın sırrına Muhammed Ali'ye indir bu kurban Kurban olam kudretinin nuruna Hasan Hüseyin'e indi bu kurban ... Cihanda söz iken özü çoğ iken Davud sofradayken Musa yoğ iken İsmail'e inen kurban sağ iken Muhammed Ali'ye indi bu kurban ... Eydür Şah Hatayi'm bilir mi her can Kurbanın üstüne yürüdü erkân Boynuzu tesphtir tırnağı mercan Oniki İmamlara indi bu kurban...</i>
<i>Evvel eşiğine koydum başımı İçeri aldılar döktüm yaşımı Erenler yolunda gör savaşımı Can baş feda edip kurbanı geldim</i>	<i>Şah Hatayi'm vahdettir vahdet Çiğidinden oldu düldül gibi at Bir adın Seyfullah okunur ayet Ali'ye tercüman inen elmalar...</i>	
<i>Ol demde uyandı batın çırağı Rehberim boynuma bend etti bağı Üç adım ileri attım ayağı Koç kurban dediler imana geldim...</i>		

Gerçekleştirilen cem ritüeli türüne göre zâkir tarafından icra edilen metnin de değiştiğini gösteren bu tabloda yer alan “kurban hakkı düvaz imamları”nın örnekleri yöreler, ocaklar ve cem türleri bağlamında arttırılabilir. Yine aynı metot kullanılarak zâkir tarafından

¹¹ Bu düvaz imam, farklı ocak ve yörelerde zâkirler tarafından “Musahip Cemi Kurban Düvazı” olarak yaygın olarak icra edilir. Kurban hakkı olarak icra edilen manzum metinler ve bu metinler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ersal, 2019: 127-139.

¹² Bu düvaz imam, Tahtacı Alevileri arasında “Peşine Cemlerinde” icra edilir. Peşine Cemlerinde “elma” kurban edildiği görülür. Konu hakkında ayrıntılı bilgi ve düvaz imamın tam metni için bk. Ersal, 2019: 226.

farklı hizmetler bağlamında icra edilen metinler de aynı yöntemle sınıflandırılabilir. Kurban hizmeti ve zâkir tarafından icra edilen kurban hakkı düvaz imamı bağlamında örneklediğimiz bu metinlerden de anlaşılacağı üzere zâkirin icra ettiği metin ilgili ritüele göre değişiklik göstermektedir. Yani zâkir, icrasını ritüel bağlamında gerçekleştirmekte ve bu sayede ilgili ritüelin yapısal parçalarının tamamının anlamlandırılmasını sağlayarak kültürel bellekte kaydedilmesini ve kuşaklar arası aktarılmasını sağlamaktadır.

Alevi inancı içerisinde zâkirin icra ettiği metinlerin Tanrı sözü olarak kabul görmesi ve yine zâkirin peygambere vahiy getiren Cebrail ile eş tutulması, onun doğrudan kutsal belleğin temsilcisi olarak kabul edildiğini gösterir. Zâkirler, irtical kabiliyetine sahip olanlar başta olmak üzere, inanç içerisinde kutsalı aktaran birer ulak olarak görülürler. Zâkirin sözü, “Hakk’ın sözü”dür ve onun icra ettiği metinler “Kuran” olarak kabul edilir (Ersal, 2019: 34, 39). Zâkire ve onun icra ettiği metinlere verilen bu kutsal değer, aslında kültürel belleği ve onun aracılığıyla toplumsal kimliği korumaya yönelik olduğu açıktır. Zâkir, Alevi toplumunun kültürel belleğinde var olan ezoterik ve kutsal bilgiyi koruyan ve aktaran kişi konumundadır. Aslında zâkirin ritüel içerisinde yetiştirilmesinin temel sebebi de budur. Çünkü onun icra ettiği metinler, ritüelin aydınlatıcısı durumundadır. Yine ritüeldeki hizmetler de bu metinleri canlandıran ve bu vesileyle de kültürel belleğin aktarımını kolaylaştıran kalıp uygulamalardır. Dolayısıyla müzik ve şiirin birleşimiyle kalıplaştırılan kültürel bilgi, yine bu sayede ritüel içerisinde tekrarlanarak, canlandırılarak ve anlamlandırılarak kalıcı aktarım sağlanır. Zâkirin cem ritüellerinde icra ettiği metinlerin kutsallaştırılması ve kendisine kültürel bellekte bu bilincin aktarılmasını İran’daki Alevi topluluklarından Ehl-i Haklar arasında sürdürülen bir gelenekle örneklendirerek açıklayabiliriz. Ehl-i Haklar arasında kutsal saz eşliğinde icra edilen manzum metinler “Hakiki Makamlar” ve “Mecazi Makamlar” olmak üzere ezgi türüne, şiirin içeriğine, yine şiirin yaratıcısının kimliğine ve icra sırasında uyandırdığı hissiyata göre iki kategoride sınıflandırılır. Ancak bu sınıflandırmada asıl dikkat çeken husus, “Hakiki Makam” ile icra edilen metinlerin cem ritüeli dışında ve Ehl-i Hak olmayan kimselerin yanında icra edilmesinin yasak oluşudur.¹³ Yine geçmiş yıllarda, Anadolu ve Balkanlarda geleneksel yapının sürdürüldüğü ocaklarda zâkirin cemde icra edilen düvaz imam, tevhid, miraçlama, semah vb. gibi manzum metinleri ritüel dışında ve Alevi olmayan kimselerin yanında icra etmesinin kati suretle hoş karşılanmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla zâkir, hiçbir şekilde bu kelimeleri ve makamları ritüel dışında ve farklı inançlara mensup

¹³ İran’daki Alevi topluluklarından Ehl-i Haklar arasında zâkirlik geleneğinin karşılığı olarak kelâmhanlık geleneği ile karşılaşıyoruz. Ehl-i Haklardaki kelâmhanlık geleneği ve hakiki makamlar ile mecazi makamlar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Akın, 2016c: 100-115.

kimselerin yanında icra etmemesi gerektiği bilincinde yetiştirilir.¹⁴ Bu da zâkire ömrü boyunca kutsal metni koruma ve doğru biçimde aktarma sorumluluğu verir ki, zâkirin kendisinin, enstrümanının ve sözünün kutsal oluşunun asıl sebebi de budur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi cemde icra edilen hizmetlerden ritüel içerisinde etkin olan ve ritüelin tamamını kapsayan dedelik ve zâkirlik hizmetleridir. Dedelik ve zâkirlik hizmetleri, Alevi toplumunun kolektif hafızasını ayakta tutan ve bu sayede de toplumsal kimliğin inşasında ve korunmasında birinci derecede misyon üstlenen kurumsal yapılardır.¹⁵ Dede, gerek ritüel içerisinde gerekse de ritüel dışında bu misyonu eşit derecede taşıırken, zâkirin çoğunlukla ritüel içerisinde görev üstlendiği görülür. Ancak dede kadar olmasa da diğer hizmet sahiplerinden farklı olarak ritüel dışında da zâkirin üstlendiği görevler mevcuttur. Zâkirin ritüel içerisindeki icrasının diğer hizmetlerle karşılıklı iletişim içerisinde canlandırmaya dayalı olarak gerçekleşmesi, yani “ritüel sunuş” ve “toplumsal katılım” koşullarını sağlaması, aynı zamanda kültürel belleğin “hatırlama”, “tekrarlama” ve “canlandırma” ilkelerinin bir arada gerçekleşmesine vesile olur. Bu da zâkirin, kültürel bellek aracılığıyla toplumsal ve inançsal kimliğin tesis edilmesinde ve devamlılığının sağlanmasında üstlendiği görevin önemini gözler önüne serer.

Sosyokültürel yaşamın önemli bir bileşeni olarak müzik, ritüeller bağlamında; uyarıcı, etkileyici, duygusal olarak birleştiren ve bağlayan, derinleşmeye imkân tanıyan bir karaktere sahiptir (Hays vd., 2005: 84; Clark, 2006: 475, akt. Şahin, 2008: 272). Zâkir gelenekten kendisine aktarılan gelen bilgiyi sazı ve sözü, yani şiir ve müzik eşliğinde öğrenir, kaydeder ve ritüelde yer alan katılımcılara aktarır. Bu noktada kültürel belleğe ait olan bilginin şiir ve müzik (şiirsel biçim) formunda oluşu, zâkirin bu bilgiyi sadece kaydetmesini ya da aktarmasını kolaylaştırmakla kalmadığının, aynı zamanda gerek duyulduğunda hem kendisinin hem de dinleyenlerinin o bilgiyi geri çağırmasına (hatırlamasına) katkı sağladığının altını çizmek gerekir. Bu anlamda zâkirin müzik eşliğindeki icrası, kültürel

¹⁴ Geçtiğimiz yüzyıl içerisinde ve son yıllarda Alevi cem ritüellerinin dışı açılmasıyla zâkirlik geleneğinin sözünü ettiğimiz yönleri ve işlevleri zayıflamış, hatta yok olmaya başlamıştır. Yine yeni yetişen zâkirler geleneksel bağlamın dışında, yani ritüel ve hizmetler gözetilmeksizin icralar yapmakta ve bu durum geleneğin aktarımını kesintiye uğratmaktadır. Zâkirlik geleneğinin değişen yaratım ve icra ortamına dair ayrıntılı bilgi için bk. Akın, 2016b: 7-26.

¹⁵ Zâkirlik geleneğinin, Alevi kültürel kimliğini temsil etmesi bağlamında ele alan çalışmalar için bk. Güneş, 2014: 55-67; Arslan, 2017: 111-123; Keleş, 2018: 73-90.

bellekteki bilginin hem zâkir hem de ritüele iştirak eden diğer katılımcılar tarafından “hatırlanmasını”, “tekrarlanmasını” ve “canlandırılmasını” sağlar.¹⁶

Kültürel belleğin “hatırlama”, “tekrarlama” ve “canlandırma” ilkelerinin, bir yandan da ritüel içerisinde zâkirin icra ettiği metinlerin mitik kökenini açıklamaya ve anlamlandırmaya yönelik olduğu görülür. Zâkir, geleneksel yapının korunduğu ocaklarda, hizmetlere mukabil icra ettiği hizmet hakkı adı verilen kutsal metinleri, kutsal sazı eşliğinde ezberden okur. Onun bu icrası sırasında gerçekleştirilen (canlandırılan) hizmetler de senkronik bir biçimde ezberden icra edilir. Mit-ritüel birlikteliği ile gerçekleşen bu icra sırasında, katılımcıların tamamı kutsal zamanda ve kutsal mekânda hem ritüelin genelinin hem de ayrı ayrı her hizmetin mitik kökenine, yani ritüelin ilk icra edildiği ana yolculuk yaparlar. Bu da ritüelde katılımcıların manzum olarak anlatılan ve uygulamalarla canlandırılan miti ilk oluş anındaki haliyle yaşamalarını (deneyimlemelerini) sağlar. Mit-ritüel birlikteliği aracılığıyla gerçekleşen bu yolculuk ve yaşanmışlıkta zâkir, sazı eşliğine ezberden okuduğu şiirlerle kültürel belleğin aktarımını sağlayan “hatırlama” ve “tekrarlama” ilkelerini yerine getirirken bir yandan da diğer hizmetlerle birlikte “canlandırma” ilkesinin de gerçekleşmesine ve ritüelin anlamlandırılmasına katkı sunar.

3. Kültürel Belleğin Belirleyici Özellikleri ve Zâkirlik Geleneği

Başta iletişimsel bellek olmak üzere, diğer bellek türleriyle kültürel belleğin hatırlama biçimlerinde, inanç ve ritüelle kurulan çağrışımlar üzerinden kendiliğinden oluşan bir sınır olduğu ve bu sınırın iki bellek türü arasındaki farklılıkları ve kutupları netleştirdiği görülür. Bu bağlamda yapılacak bir karşılaştırma neticesinde ise kültürel belleğin, diğer bellek türlerinden ayıran belirleyicileri net bir biçimde ortaya çıkacaktır. Bu tespitlerden hareketle Assmann, iletişimsel bellek ve kültürel bellek arasındaki bu farklılıkları karşılaştırmalı olarak ele almış ve bunlar içerisinden keskin sınırlarla birbirinden ayrılanları başlıklar halinde aşağıda yer verdiğimiz tablodaki şekliyle sunmuştur:

	İletişimsel Bellek	Kültürel Bellek
İçerik	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler.	Efsanevi köken tarihi, ulaşılmaz geçmişte yaşananlar.
Biçim	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik.	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram.
Araçlar	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı.	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel

¹⁶ Kültürel bellek-müzik ilişkisi, kültürel belleğin korunmasında ve aktarımında müziğin üstlendiği işlevler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Akın, 2018:101-117.

		sembolik kodlama, sahneleme.
Zaman Yapısı	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku.	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman.
Taşıyıcılar	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları.	Uzmanlaşmış gelenek taşıyıcıları.

(Assmann, 2005: 64).

Çalışmamızın bu başlığı altında, yukarıda tabloda yer verdiğimiz kültürel belleği diğer bellek türlerinden ayıran belirleyici özellikler çerçevesinde zâkirlik geleneğinin nasıl konumlandırabileceğimiz hakkında analizlere yer verilecektir. Kültürel belleğin “içerik”, “biçim (form)”, “Araçlar”, “Zaman Yapısı” ve “Taşıyıcılar” şeklindeki belirleyici özellikleri bağlamında zâkirlik geleneğini incelediğimizde içerik başlığının, cem ritüelinde gerçekleştirilen hizmetlerin uzak bir zaman diliminde ve geçmişte yaşanan kökenine ilişkin zâkirler tarafından icra edilen manzum metinleri karşılık geldiği görülür. Örneğin çerağ hizmeti esnasında zâkir tarafından icra edilen düvaz imamların metinlerinin içeriği incelendiğinde, bu hizmetin ilk olarak nerede, nasıl, kim tarafından ve neden icra edildiğini açıklayan metinlerle karşılaşırız. Bu manzum metinde, mutlak suretle ulaşılmaz ve bilinmeyen bir zaman ve mekândan söz edilerek hizmetin mitik kökeni açıklanır. Cem ritüeli sırasında zâkir tarafından icra edilen miraçlama metninde geçen “Sidretü'l-Münteha” ya da “Kırklar Cemi”, yine diğer hizmetler icra edildiği sırada zâkir tarafından okunan manzumelerde geçen “Bezm-i Elest” gibi mekân ve zaman tanımlamaları tamamen ilgili hizmetin mitik kökenini, yani ilk var olduğu zaman ve mekânı simgeleyen terimlerdir.

Biçim özelliği bakımından zâkirin icra ortamının düzenli ve sistemli bir biçimde daha önceden planlanan ritüeller olduğu, aynı zamanda bu ritüellerin içeriğinin tıpkı Assmann'ın tanımında belirlediği gibi “sonsuz bir bilgi aktarımı biçiminde bir duvar kağıdı motifi gibi” tekrarlama özelliğine sahip olduğu görülür. Zâkirin icrası ile senkronize bir biçimde gerçekleştirilen hizmetler oldukça düzenli ve sistemli bir şekilde biçimlendirilmiştir. Zâkirin her icrası ve yapılan her hizmet mutlak suretle kendisinden önceki adıma bağlı ve kendi içerisinde de senkronik bir yapıdadır. Yani ritüel içerisinde gerçekleştirilen hizmetlerin tamamı hem eş zamanlı hem de art zamanlı olarak birbirleriyle ve zâkirle sistemli ve değişmeyen bir bağlantı içerisindedir. Öncelikle hizmet sahibi cem meydanına gelerek edeb-erkân çerçevesinde dedeyi selamlar, meydana niyaz eder, hizmetini gerçekleştirir ve dârda durarak beklemeye başlar. Zâkir tarafından hizmet hakkı icra edilir ve zâkirin de hizmetini tamamlamasının ardından dede hizmet duasını vererek o hizmetin tamamlanmasını sağlar. Bu

sistem çerçevesinde, tüm hizmetler birbirine bağlı olarak dedenin ve zâkirin de katılımlarıyla ritüel sonuna kadar yapısal bir düzen ve sistem içerisinde icra edilir.

Cem ritüeli içerisinde gerçekleştirilen her hizmet, kendine özgü eylemler bütünü halinde ilgili hizmet sahipleri tarafından sergilenir. Zâkir ise sazı ve sözü eşliğinde bu hizmetlere mukabele eder. Böylece zâkir ve hizmet sahipleri birlikte söz, eylem ve görsellik içeren sembolik kodlara sahip mitik ve tasavvufî anlamlar ihtiva eden bir olayı canlandırırlar. Zâkirin ritüelde icra ettiği ayet, nefes, deme, düvaz imam, miraçlama, tevhit, mersiye vb. gibi türlerdeki manzum metinler, geçmişte kültürel bellekte kodlanmış (kaydedilmiş), korunmuş ve o ana kadar aktarıla gelmiş kutsal ve geleneksel bilgiyi ihtiva eder. Gerek bu metinlerin gerekse de ritüelde gerçekleştirilen hizmetlerin tamamı geçmişte kesin ve inanılan bir zamana işaret eder. Yani Alevi kültürel belleğinin kutsal taşıyıcısı olan zâkirin aktardığı bilgi, kutsal olduğu gibi, bu bilginin zamanı ve mekânı da kutsal kabul edilir. Bu bilginin ritüel içerisinde yegâne koruyucu ve aktarıcısı ise zâkirdir.

Kültürel belleğin “içerik”, “biçim (form)”, “araçlar”, “zaman yapısı” ve “taşıyıcılar” şeklindeki belirleyici özelliklerinin cem ritüeli ve onun özelinde zâkirlik geleneğindeki karşılıkları hakkındaki bu açıklama ve değerlendirmelerimizi Assmann tarafından hazırlanan tablo üzerinde göstermemiz konunun daha da somut bir zemine oturmasını sağlayacaktır:

	Kültürel Bellek	Cem Ritüeli ve Zâkirlik Geleneği
İçerik	Efsanevi (Mitik) köken tarihi, ulaşılmaz geçmişte yaşananlar.	Zâkirin ritüelde icra ettiği her metnin ilgili hizmetin mitik kökenine gönderme yapması.
Biçim	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram.	Art zamanlı ve eş zamanlı icra edilen cem hizmetlerinin zâkir eşliğindeki sistemli icrasından müteşekkil cem ritüeli.
Araçlar	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme.	Ritüel içerisindeki her hizmetin zâkirin sazı ve sözü eşliğinde ilgili hizmetlilerce canlandırılması ve tüm bunların mitik ve batini bir anlam ihtiva etmesi.
Zaman Yapısı	Kesin geçmiş, efsanevi (mitik) bir geçmiş zaman.	Zâkirin icrasında yer verdiği manzum metinlerin kutsal, kesin ve geçmiş bir zamana işaret etmesi.
Taşıyıcılar	Uzmanlaşmış gelenek taşıyıcıları.	Zâkirler.

Sonuç

Alevi kültürel belleğinin oluşumu, aktarımı ve güncellenerek devamlılığının sağlanmasında zâkirlerin ve zâkirlik geleneğinin birinci derecede görev üstlendiği, toplumsal ve inançsal kimliğin inşasında ve korunmasında en az dedeler kadar etkili olduğu tespit edilmiştir. Alevi toplumu sahip olduğu ezoterik yapının bir neticesi olarak kültürel belleğinde mevcut olan bilgi birikimini kutsal ve dokunulmaz olarak tarif etmiş ve zâkiri bu geleneğin en önemli temsilcisi konumuna yerleştirmiştir. Bu durum, zâkire ve temsilcisi olduğu geleneğe kutsal bir misyon yüklemiştir. Aslında zâkire yüklenen bu kutsallığın arka planında kültürel bellekteki bilginin kutsanması ve değerli kılınması vardır. Nitekim geleneksel yapının korunduğu yöre ve ocaklarda zâkirin sahip olduğu kutsal bilgiyi kendi mensubu olduğu inancın ritüelleri dışında icra edememesi ya da belirli sınırlar çerçevesinde icra edebilmesi de bunun göstergesidir. Yani bir anlamda zâkirin sorumluluklarının farkındalığı da kültürel bellek içerisinde yerini almış bilgi dâhilinde kendisine tanımlanmıştır.

Alevi yazılı ve sözlü geleneğinde zâkir, kültürel belleğin uzman taşıyıcısı olma vasfına, “kutsal taşıyıcı” olma özelliğini de ekleyerek kültürel bellek aracılığıyla ezoterik bir yapıda inşa edilen Alevi toplumsal ve inançsal kimliğinin korunmasında ve devamlılığının sağlanmasında birincil görev üstlenmiştir. Tüm bu hususlar, zâkirliğin Alevi inanç sisteminin içerisinde kültürel belleği koruyan ve aktaran kurumsal bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır. Diğer taraftan da Alevi toplumu zâkirlik müessesesine yüklediği bu misyon aracılığıyla kendi kültürel ve inançsal birikimini, yani kutsalını korumayı ve kuşaktan kuşağa aktarmayı başarmıştır.

Kültürel belleği diğer bellek türlerinden ayıran özelliklerinin zâkirlik geleneği içerisinde eksiksiz olarak mevcut oluşu, zâkirlerin kültürel hafızanın uzman taşıyıcısı olduklarının bir başka göstergesidir. Çalışmamızda tablo halinde de gösterdiğimiz içerik, şekil, araçlar, zaman yapısı ve taşıyıcılar başlıklı bu özellikler içerisinde, her ne kadar zâkirlerin “taşıyıcı” kategorisinde yer aldığı görülse de diğer dört başlık altında da görevli olduğu açıktır. Bu bakımdan zâkirlik geleneği, geleneksel ocak yapısının korunduğu ve mit-ritüel birlikteliğinin sürdürüldüğü Alevi toplulukları arasında kültürel belleği her bakımdan temsil etme ve yaşatma işlevini üstlenmiştir.

Kaynakça

AKDENİZ, Serpil (2011). Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

AKIN, Bülent (2016). “Erkân Güncelleme Denemelerine Dair Tespitler ve Çözüm Önerileri”. II. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Hoşgörü ve Barış Sempozyumu 08-10 Ekim 2015 Nevşehir, edt. Filiz Kılıç-Tuncay Bülbül, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, s. 416-436.

AKIN, Bülent (2016). Zâkirlik Geleneğinin Değişen Yaratım ve İcra Ortamı Zâkirlikten Âşıklığa Âşık Niyazi. Ankara: Barış Kitap.

AKIN, Bülent (2016). “Ehl-i Haklarda Kelâmhânlık Geleneği ve Kelâmhân Defterlerinin Geleneğin Korunması ve Aktarımındaki Rolü”. Milli Folklor, S. 111, s. 100-115.

AKIN, Bülent (2017). Diyarbakır Yöresi Alevi Ocakları: Tarih, İnanç ve Gelenek. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

AKIN, Bülent (2018). “Kültürel Bellek ve Müzik”. Eurasian Journal of Music and Dance, S. 13, s. 101-117.

AKIN, Erdem (2018). “Kültürel Bellek Aktarımında Sosyal Örgütlenme Ve Kontrol Mekanizması İlişkisi: Musahiplik Kurumu Örneği”. Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi, S. 18, s. 295-318.

ARSLAN, Mustafa (2015). “Kültürel Belleğin Uzman Taşıyıcıları Olarak Âşıklar. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 15/1, 1-6.

ARSLAN, Özgüç Acun (2017). “Alevi/Bektaşî Kültür Aktarımında Müziğin İşlevi: Gaziantep-Düztepe Cemevi Örnek Olayı”. EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, S. 11, s. 111-123.

ASSMANN, Jan (2015). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

AYTEKİN, Sefer (der.) (1958). Buyruk. Ankara: Emek Basım Yayınevi.

BORATAV, Pertev Naili (2011). Halk Edebiyatı Dersleri. (Yayına Hazırlayan, Sabri Koz), İstanbul: Tarih Vakfı Yay.

BOZKURT, Fuat (haz.) (2013). Buyruk İmam Cafer-i Sadık Buyruğu. İstanbul: Kapı Yayınları.

CLARK, Lynn S. (2006). “Introduction to a forum on religion, popular music and globalization”. Journal for the Scientific Study of Religion, S. 45/4, s. 475-479.

ÇIBLAK COŞKUN, Nilgün (2014). Alevi Cemlerinde Nefesler Nefeslerin Performans Teorisi Bağlamında İncelenmesi: Alevi Kültür Dernekleri Mersin Şubesi (Cemevi) Örneği. İstanbul: Otorite Yayınları.

ÇIBLAK COŞKUN, Nilgün (2016). “Alevi-Bektaşî Geleneğinde Âşık-Zakir İlişkisi: Sivasslı Âşık Ummanî Örneği”. Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi, S. 14, s. 19-59.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Ankara: Akçağ Yayınları, 127-130.

ELİADE, Mircea (2016). Mitlerin Özellikleri. İstanbul: Alfa Basım Yayın.

ERDOĞAN, Göktürk vd. () “Tunceli Aleviliğinde İnanç-Müzik İlişkisi Üzerine Bir Alan Araştırması”. Turkish Studies Social Sciences, C. 14, S. 3, s. 501-525.

EROL, Ayhan (2009). “Understanding the Alevi Cultural Memory Through Music”. International Conference Islamic Resurgence in the Age of Globalization: Myth, Memory, Emotion, the Norwegian University of Science and Technology, 4-6 September 2009, Trondheim, Norway.

ERSAL, Mehmet (2009). “Alevi Cem Zâkirligi: Battal Dalkılıç Örneği”. Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi. Yaz 2009. Almanya: C.1. 188-205.

ERSAL, Mehmet (2012). “Çubuk Havzası Alevi Ocakları Bağlamında Alevi İnanç-Dede Ocaklarının Teşkilatlanması Üzerine Bir Değerlendirme” II. Uluslararası Tarihten Bugüne Alevilik Sempozyumu, 23-24 Ekim 2010 Ankara, Ankara: Ankara: Cem Vakfı Ankara Şubesi. 178-193.

- ERSAL, Mehmet (2019). Alevi Cem Zâkirlığı. Ankara: Barış Kitap.
- GÜNEŞ, Deniz (2014). “Alevi-Bektaşî Kültürel Kimliğinin İfadesinde Müzik, Zâkir Ve Bağlamının Rolü”. Hünkâr Alevilik Bektaşîlik Akademik Araştırmalar Dergisi, S. 2, s. 55-67.
- HAYS, Terrence-Victor Minichiello (2005). “Older People’s Experience of Spirituality Through Music”. Journal of Religion, Spirituality & Aging, S. 18/1, s. 83-96.
- KELEŞ, Ali (2018). “Bağlama Eğitiminde Kültürel Kimliğin Temsili: Şahkulu Sultan Dergâhı Örneği”. Alternatif Politika, S. 10 (1), s. 73-90.
- KÖPRÜLÜ, M Fuad. (1999). Edebiyat Araştırmaları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KÖPRÜLÜ, M Fuad. (2004). Saz Şairleri. Ankara: Akçağ Yayınları.
- MUSTAN DÖNMEZ, Banu (2008). Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin “Müzik Pratikleri”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- ÖZDEMİR, Ulaş (2016). Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası: İstanbul Cemevlerinde Zâkirlık Hizmeti. İstanbul: Kolektif Kitap.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2014). “Kazdağlarında Ayin ve Şiir: Tahtacı Türkmenlerinin Sazandarlık / Zâkirlık Geleneği Üzerine”. Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi, S.10, s. 141-165.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2018). “Cem Törenlerinde Kamberlik/Zâkirlık Geleneği: Balıkesir Çepnileri Örneği”. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 21, S. 40, s. 107-126.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2019). Âşıklık Yolunda Bir Kamber Matemî. Ankara: Gazi Kitabevi.
- ŞAHİN, İlkey (2008). “Dini hayatın ritmi: Ritüel ve müzik”. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. XLIX, S. II, s. 269-285.



Geliş Tarihi:26.07.2019 Kabul Tarihi:15.11.2019

Entry Date: 26.07.2019 Accepted: 15.11.2019

ÖLÜME GÜLMEK: CUMHURİYET DÖNEMİ LATİN HARFLİ TÜRK MEZAR TAŞI YAZILARINDA MİZAH*

Laugh At Death: Humor In Turkish Ephetaphs With Latin Letters Of The
Republic Period

İsmail ABALI**

Öz

Tarih sahnesinde kendisine yer bulmuş tüm ulusların millî özelliklerini yansıtan bazı somut kültürel unsurları mevcuttur. Bunlardan biri de mezar taşlarıdır. Mezar taşları, bünyesinde barındırdığı motifler, semboller, damgalar, tarihi ve edebî değer taşıyan yazılarla ait olduğu toplumun düşünce yapısı, hayatı algılayış tarzı, kültürel unsurları, millî kimliği vb. ile ilgili eşsiz bilgiler ihtiva etmektedir. Taşıdığı kutsallık olgusu ve bunun getirdiği dokunulmazlık sayesinde eski dönemlerden günümüze dek varlığını büyük oranda koruyan mezar taşları, bugüne kadar birçok araştırmaya konu olmuş; ait olduğu milletin geçmişi, tarihi, sosyokültürel hayatı ve folkloru ile ilgili çeşitli bilgiler ve fikirler sunmuştur. Bu çalışmada, toplumların millî özelliklerinden biri olan mizahın, mezar taşlarına yansıyor yansımadağı probleminden hareketle Türkiye’de bulunan Latin harfli mezar taşlarındaki gülmeye neden olan mizahi yazılar tespit edilip incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mezar taşı yazıları, Mizah, Gülme

Abstract

There are some concrete cultural elements that reflect the national characteristics of all nations that find their place in the history scene. One of them is gravestones. The gravestones contain unique information about the motifs, symbols, stamps, historical and literary texts with the perception of life, cultural elements, national identity of the society it belonged to. Thanks to the phenomenon of holiness and the impunity it brought, tombstones which have preserved their existence from ancient times to the present have been the subject of many researches to date; also it presented various information and ideas about the background, history, sociocultural life and folklore of the people it belonged to. In this study, humor, one of the national features of a society,

* Bu makale, 6-7 Kasım 2018 tarihindeki Iğdır International Congress On Multidisciplinary Studies Sempozyumu’nda sözlü olarak sunulan ve sempozyum kitapçığında tam metni yayımlanan “Günümüz Mezar Taşı Yazılarında Mizah” adlı bildirinin yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, ismail.abali@igdir.edu.tr

causing or not grave stones to laugh at the problems with the movement reverberations tombstones in Turkey, written by Latin letters, were examined humorous articles are detected.

Keywords: Epitaphs, Humor, Laughing

Giriş

İnsana özgü bir kavram olan gülme basit bir eylem şeklinde tezahür etse de bu eylemin gerçekleşmesinin ardında birçok etmen yatmaktadır. İnsanın niçin, ne zaman ve neye güldüğünü açıklamak için ortaya atılan sayısız fikir, yorum ve kuramlara göre gülme eyleminin gerçekleşmesinde biyolojik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi boyutlar gibi çok yapıllı bir etmenler bütünüün etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple antik çağlardan bu yana çeşitli açıklamalar getirilse de gülmenin geçerli ve kapsamlı bir tanımı yapılamamış; insanın gülme eylemine ne zaman, neye karşı ve hangi durumlarda başvurduğu tam olarak anlaşılamamıştır.

Platon, gülmeye insanın diğerleri üzerinde üstünlük kurma isteğinin neden olduğunu savunur. Ona göre insan, kendisini olduğundan daha üstün ve vasıflı zannettiği sürece komiktir. Platon’la aynı fikri paylaşan Hobbes da kişinin kendisini diğer insanlarla karşılaştırıp daha üstün görmesi sonucu gülmenin meydana geldiğini, bu gülme eylemiyle de kendi zaferini kutladığını savunur. Gülmenin üstünlük duygusu neticesinde ortaya çıktığını ifade eden Ludovici de insanın gülerken dişlerini göstermesinin cesareti ve fiziki üstünlüğü simgelediğini belirtir (Öğüt Eker, 2014: 141-142). Bunun temelinde insanoğlunun doğasındaki bitmek tükenmek bilmeyen güç arzusu ve galibiyet isteği yatmaktadır. İnsanlar birbirinin rakibidir ve kişi, rakibini alt etmek için onun kusurlarını arar ya da talihsiz bir anını bekler. Söz konusu an geldiğinde de – aynı kusurun kendinde olmamasının da verdiği haz ile gülme reaksiyonu ortaya çıkmış olur (Usta, 2009: 82). Buna göre düşen bir kimseye gülmemizin nedeni, o kişinin düşerek kusurunun ortaya çıkması ve bizim onun yerinde olmamamızdır. Doğamız gereği diğer insanları kendimize rakip olarak algılamamız ve onları kusurlu hallerinde görmemiz neticesinde gülme eyleminin ortaya çıkması kaçınılmaz olmaktadır.

Aristoteles’in görüşlerine göre gülmenin tezahür etmesi için beklenti ile sonuç arasında bir uyumsuzluğun bulunması gerekmektedir. Aristoteles, “Rhetoric” adlı eserinde gülme eyleminin dinleyicilerde belli bir beklenti yaratıp sonra da onları sürpriz bir sonuçla karşı karşıya getirmek suretiyle ortaya çıkabileceğini ifade etmiştir. Kant’ın ve Schopenhauer’ın düşüncelerinde de var olan bu aykırılık olgusuna göre gülmenin nedeni, bir

kavram ve o kavramın çağrıştırdığı gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasına bağlıdır. Gülme eylemi de bu uyumsuzluğun kendisidir (Morreal. 1997: 24-28). Buna göre dünya üzerindeki canlı-cansız varlıkların var oluşlarından bu yana belli bir düzenin sistemin parçası konumdadırlar ve bu sistemlerde yer alan tüm kavram, olay ve varlığın belli özellikleri vardır. İşitilen ya da yaşanan bir olayın seyri esnasında kişinin belleği, tecrübeleri dâhilinde sonuca yönelik belli bir beklenti oluşturur. Beklentinin dışında bir gelişme karşısında ise kişide şaşkınlık ve akabinde gülme durumu ortaya çıkar. Akıl; beklenmedik, mantıksız ya da uyumsuz olarak algıladığı sürpriz sonuca gülmeyle tepki gösterir (Öğüt Eker, 2014: 138).

Descartes'ın bir kötülükle karşılaştığında kişinin tehlikeyi bertaraf etmesiyle ortaya çıkan sevinç olarak adlandırdığı gülme, kişideki sıkıştırılmış ya da bastırılmış enerjinin ortaya çıkması temeline dayanmaktadır. Yani tehlikeli ya da acı verici herhangi bir durumun ortadan kalkması insana huzur verir ve kişide bir rahatlama hissi meydana gelir. Bu hissin ortaya çıkması ise gülme reaksiyonuna neden olur. Mc. Dougall'a göre kişinin sadece kendisinin değil başkalarının da herhangi bir sıkıntıdan kurtulması sonucunun verdiği rahatlama ile gülme eylemi gerçekleşebilir. Jung'a göre ise bir mücadeleden galip çıkma, korku veya acıdan, sosyal sınırlamalardan kurtulma gibi rahatlama sağlayan her olay gülmeyle sebebiyet vermektedir (Öğüt Eker, 2014: 143). Freud'a göre ise gülme, savunma ile baskı arasındaki dengenin mizahın yol açtığı ve hazzın lehine sonuçlanan psikik bir süreçtir. Freud'a göre bu süreçte haz serbest bırakılır ve gülme eylemi gerçekleşir. Ona göre gülme esnasında boşalan psikik enerjiler, daha önceki bastırılmış ve engellenmiş hazzardan kaynaklanmaktadır. Yani gülme, artık kullanılmayan enerjinin serbestçe boşalmasıyla oluşur (Şentürk, 2010: 91).

John Morreal'e (1997: 28) göre gülme iki türdür: Mizahi gülme ve mizah dışı gülme... Mizahi gülme, kültürel bir arka planı olan, kişinin mevcut dil ve gösterge dünyasında yer alan unsurlarla uyumluluk ya da uyumsuzluk açısından ilişkilendirilmiş eylem, durum ve olgulardan meydana gelir. Çeşitli dilsel ve anlamsal faaliyetlerin ön planda olduğu mizahi gülme, bilincin tetiklediği gülme biçimi olarak da tarif edilebilir. Nitekim yapılan bir espriye, anlatılan bir fıkraya ya da düşen bir kişiye gülmemizin nedeni mizahi gülme yetisine sahip olmamızdır. Morreal'in tasnifine göre mizah dışı gülme ise insanın içgüdüüne bağlı bir eylemdir. Herhangi bir kültürel geçmişe ihtiyaç duymadan da gerçekleşebilen bu gülme çeşidi, kısaca, sonradan öğrenilen bir eylem değildir. Yeni doğmuş bebeklerin gülmesi ya da gıdıklanma sonucunda gösterdiğimiz veya baskı altındayken

istemsizce ortaya çıkan gülme eylemleri bu türdendir. Bu nedenle mizah dışı gülmede zihnin herhangi bir etkisi ya da fonksiyonu yoktur.

Arapçadan Türkçeye geçen ve aslı “müzah” olan mizah kelimesi, dilimizde “gülmece” olarak da bilinmektedir. Gülmeyi tetikleyen etkenlerden biri olarak karşımıza çıkan mizah, bünyesinde paradokslarla dolu biri unsurdur. Nitekim Ögüt Eker’e göre mizahın malzemesi eğlenceli, felsefesi ve teorileri ise ciddidir. Örneğin fıkra, nükte, hiciv gibi güldürücü öğeler üzerinde incelemeler yapılmasına karşın bunlarla ilgili geliştirilen teori ve felsefî görüşler tamamen ciddi bir özellik taşımaktadır. Mizahın bir başka paradoksal özelliği de yapılış ve ortaya çıkış amacına göre değerlendirilmesidir. Nitekim mizah hem eğlenme, eğlendirme, ilgi toplama, hayata bağlanma gibi olumlu hem de karşıdakini rencide etme, küçük düşürme, alay, dışlama ve statü kaybettirme gibi olumsuz işlevleri mevcuttur. Bu bakımdan mizah, çoğu zaman negatif bir unsur olarak addedilmiş ve ortadan kaldırılması gereken bir güç olarak düşünülmüştür (Ögüt Eker, 2014: 5-7).

Toplumsal yaşamın her alanında, her seviyeden insanın bireysel ve sosyal ilişkilerini düzenlemede etkili olan mizahın çeşitli işlevlerinden söz etmek mümkündür. Bu işlevlerden biri olan eğlendirme fonksiyonu, insanı günlük yaşamın stres ve yoğunluğundan kurtaran bir nefes gibidir. Çeşitli olumsuzluklarla sıkıntı ve kaygı hisleriyle donanan kişinin mizahi bir olaya ya da duruma gösterdiği gülme eylemi, sorunlarından uzaklaşması keyiflenmesi ve eğlenmesini sağlar. Mizahın fonksiyonlarından bir diğeri olan protesto işlevine göre gülmece, sosyal hayatın kendisidir. Güçlünün karşısında, zayıf durumda olanın hak arama silahı konumunda bulunan mizah, korku etkenini bertaraf ederek bastırılmış duyguların dışavurumunda tesirli ve yaygın bir araçtır. Bu yönüyle mizah ve sonrasında ortaya çıkan gülme, rahatlama duygusunun kaynağı konumundadır. Mizah, aynı zamanda, kişilerin çalışma ortamlarında sosyalleşmesini sağlayan önemli bir vasıtaadır. Grup ve topluluk arasında kabul görmesinin belirleyicilerinden biri olan mizah, bunun yanında kişinin kendi grup üyelerini etkileme ve sunulan mizahi öğeyi anlamlandırıp ortak bir kültürel belleğin oluşmasına zemin hazırlaması açısından da önemli bir kaynaktır. Mizah bazen de yaşama tutunabildiğimiz sağlam bir dal vazifesi görebilir. Mizahı benliğinde hisseden ve bunu eyleme dökabilen birey, acı ve üzüntü duyulan durumlardan mizah sayesinde asgari düzeyde etkilenecek karamsarlığa kapılıp yaşam savaşını galibiyetle sona erdirebilir (Ögüt Eker 2014, 29-44). Bu bağlamda, hayatın en acı veren durumu, yani ölüm olayı karşısında insanoğlunun en büyük yardımcısı da yine mizah olacaktır.

Mezar Taşı Yazılarında Mizah

İlkel insanlardan günümüze toplumlar, ölü bedenleri ortadan kaldırmak için birçok yöntem uygulamıştır. Çoğunlukla mensup olunan din veya inanç sisteminin gerektirdiği yollarla gerçekleştirilen bu işlemler arasında ölü bedeni ıssız bir mekâna bırakma, parçalayıp vahşi hayvanlara ikram etme, ağaç dallarına asma gibi yöntemler kullanılmıştır. Temel gaye olarak ölü bedeninin kötü kokusundan ve yayması muhtemel hastalıklardan korunmak amacıyla gerçekleştirilen bu işlem, bazı coğrafyalarda ölünün hatırasına saygı duyma çerçevesinde cesedi muhafaza etme yani mumyalama şekline bürünmüştür. Bazı toplumlarda ise bu uygulama, toprağa gömme ve cesedin yakılarak küllerinin suya dökülmesine dönüşmüştür. Günümüzde de büyük oranla uygulanan bu iki yöntemden toprağa gömme işlemi, İslam inancına göre Habil ile Kabil hikâyesinden¹ insanoğluna miras kalmıştır.

Ölü bedenden kurtulma kaygısının mistik-psikolojik boyutları da mevcuttur. Dastur'a göre ceset, bu dünya ile öbür dünya arasında sıkışıp kalmış bir unsurdur. Bir başka deyişle "ölü" adı verilen bu cansız beden ne üzerinde yaşam sürdüğümüz bu dünyaya ne de hakkında birkaç hayalî rivayetten başka hiçbir bilginin olmadığı diğer dünyaya aittir. Nitekim cesedin bu özelliği, yaşayan ile ölünün ruhu arasında tuhaf bir katman oluşturmaktadır. Bir endişe ve dehşet kaynağı olmasının yanında naaş, ortadan kaldırılmadan ölü ile yaşayan arasında mistik bir ilişki kurulamamaktadır. Ceset bir an evvel yok edilmeli ki bu dünya ile öbür dünya arasında sürecek olan ve maddesel olmayan diri-ölü bağlantısı ya da ilişkisi (dua, anma törenleri vb.) başlayabilsin² (Dastur, 2019: 13). Bu ilişkinin en yoğun hissedildiği mekânların başında, hiç şüphesiz, mezar ve mezarlıklar gelmektedir.

İlk olarak ölü bedenleri muhafaza etmek için yapılan mezarların çeşitli tahribatlara maruz kalmasını ve kaybolmasını önlemek amacıyla başına ve ayakucuna çeşitli nesnelere dikilmesi işlemi, zamanla, üzerine yazı yazılabilecek taşların yerleştirilmesine dönüşmüştür. Önceleri yalnızca mezarda yatanın kim olduğuna dair bilgilerin verildiği mezar taşları, gittikçe edebî bir üslup çerçevesinde gelişim gösteren zarif ve estetik yazılarla bezenir hale

¹ Rivayete göre ilk insan olan Hz. Âdem ile eşi Hz. Havva'nın çocukları biri erkek biri kız olmak üzere ikiz doğmuş ve insan neslinin türemesi amacıyla bu çocuklar çaprazlama olarak (ikizi haricinde diğer cinsiyetteki kardeş) evlenmişlerdir. Fakat Kabil'in buna karşı çıkararak Habil'in evlenmesi gereken ve kendi ikizi olan Aklîma ile evlenmek istemesi üzerine aralarında çekişme başlamış ve nihayetinde Kabil, Habil'i öldürmüştür. Habil'in ölüsünü saklamak isteyen Kabil ise bir karganın başka bir kargayı öldürüp toprağa gömmesini göreyerek Habil'in cansız bedenini toprağa gömer. Günümüzde de uygulanan bu yöntemin Habil ile Kabil rivayetinden bugüne geldiğine inanılmaktadır (Bkz. Öztürk 2004, 147-164).

² Kültürümüzde mevcut olan ve ölüm olayından sonraki belirli günlerde gerçekleştirilen dinî etkinliklerin bir boyutunu Dastur'un bu görüşüyle açıklamak yerinde olacaktır. Bilindiği gibi İslam dininde bulunmamasına rağmen Türkler, yaşama veda eden yakınları için üçüncü, yedinci, kırkinci ve elli ikinci günlerinde mevlit okutma, hayır yapma, Kuran okuma gibi bazı faaliyetlerde bulunmaktadır. Dikkat edilecek olursa bu işlemler, kişinin öldüğü değil toprağa gömüldüğü, yani ölünün cansız bedeninin ortadan kaldırıldığı günden başlanarak hesap edilir. Yani Dastur'un görüşleri doğrultusunda Türk kültüründe de yaşayan ile ölünün ruhu arasındaki mistik ilişki, ancak ölü beden yok edildikten sonra başlayabilmektedir.

gelmiştir (Ovies, 2006: 93). Müstakil bir edebî türü –mezar taşı yazıları/sözleri/manilerini-taşıyan mezar taşları, taşıdıkları kutsallık olgusu ve bunun getirdiği dokunulmazlık ile yüzyıllarca ayakta kalabilmiş; eski toplumların kültürüne dair eşsiz bilgileri günümüze aktarmıştır.

Mezar taşlarında yer alan yazıların temelinde, aslında, ölen kişiye ya da ruhuna değil yaşayana yönelik ifadelerle rastlamak mümkündür. Her ne kadar ölünün ağzından söyletilse ve ruhunun çekeceği muhtemel azabın dualarla hafifletilmesi amaçlansa da mezar taşlarında bulunan yazıların amacı yaşayanların mezar ziyaretlerine gelip ölümü ve ölümden sonrasını sürekli hatırlarında tutmalarını sağlamaktır. Bunun için de kullanılan ibarelerin başında mezarda yatanın dua okunmasını istemesi, kadere serzenişi, helalleşme dileği ve ayrılık acısı gelmektedir. Bazı yazılarda da ölen kişinin ağzından söylenen ve okuyanın yaşam, ölüm ve ölümden sonraki hayatını düzenlemesini amaçlayan ibareler mevcuttur (Karaca, 2018: 81-83). Bütün bu metinlerin hepsi “Mezar taşı edebiyatı” diyebileceğimiz büyük bir külliyyatın değerli unsurları konumundadır.

Bilindiği gibi mezarlar, -pek tabii ki kişinin inancına bağlı olarak- ölümü ve sonrasındaki kabir azabı, mahşer günündeki sorguya çekilme ve nihayetinde ebedî hayattaki akıbeti hatırlatan ilk ve en önemli unsurdur. Çocukluk döneminin sonundan hayatının sona ermesine kadar birey, yaşamının her safhasında ölüm gerçeğiyle karşı karşıyadır ve bir gün mutlaka öleceğinin farkındadır. Gerek yakınlarının ölümüyle gerek de okul ve din eğitimiyle hayatın sonunun geleceği gerçeğinin sürekli farkında olan insan için ölümü hatırlatan her olay, durum ve unsur ciddi bir meseledir. Mevcudiyetiyle ölümü düşündüren söz konusu unsurların hayat boyu bilincinde olan insan, bu durumun verdiği endişe, keder, belirsizlik ve çaresizlikle psikolojik olarak her daim gerginlik yaşar. Bu gerginliği aşmanın en kolay yolu ise mizah ve gülme kavramlarında saklanmaktadır (Klein, 1999: 18). Nitekim Freud’a göre ölümün en kolay kabul gördüğü durumlar şakalar (yani mizah)dır. Ölümle ilgili yapılan şakalarda bilinçdışı rahatlar ve ölümün getirdiği travma yaratıcı bu olumsuzluk, mizah sayesinde olumlu duruma evrilir (Tunaboğlu-İkiz, 2018: 353-354).

Mezar taşları içerdiği yazı, sembol, simge, figür, motif vb. unsurlarla ait olduğu toplumun tarihi, kültürü, edebiyatı, sanatı ve folkloru hakkında geniş ve güvenilir bilgiler sunmuş; bu amaçla birçok araştırmaya tabi tutulmuştur. Kültürel ve folklorik öğelerimizi gelecek kuşaklara aktaran değerli unsurlardan biri olan Türk mezar taşları, tespit edebildiğimiz kadarıyla birkaç araştırma dışında mizah çerçevesinde değerlendirilmemiştir. Bu konuda Ergün Veren (2018: 1481), Yenisey yakınlarında bulunan ve runik harflerle

yazılmış bir mezar taşında, hiciv zeminine oturtulmuş mizahi bir ibarenin varlığından söz eder. Şeref Boyraz (2003: 96) ise “Türkiye’de Mezar Taşı Sözleri” adlı eserinde mezar taşı sözlerinin işlevsel boyutlarından birinin de mizah olduğunu kaydederek gülme unsurunu ön plana çıkaran örneklere yer verir.

“Ölüm” ve “mizah”, ilk bakıldığında, yan yana getirilemeyecek kadar birbirine uzak kavramlar gibi görünse de son zamanlardaki bazı mezar taşlarında mizahi ibareler görmek mümkündür. Mizah yaratma konusunda bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yazılan bu yazılar gülme reaksiyonunu meydana getirmektedir. Nitekim Klein’a (1999: 18) göre ölüm ile ilgili ortaya çıkan mizahi unsurlar, bireyin ölüm endişesini ortadan kaldırır; kişinin yakınlarının ölümüyle baş edebilmesini sağlayarak üzüntü ve stresini en aza indirger. Aynı konuda Mikes da ölüm konulu mizahın kişi üzerinde üç farklı haz duygusu yarattığını savunur. Araştırmacıya göre söz konusu hazlar; mizahın doğal hazzı, ölümü evcilleştirmenin (sıradanlaştırma) verdiği haz ve ölüm gibi korkunç bir olaya rağmen gülebilmeyen getirdiği hazdır. Bu bağlamda Bombeck’in ifade ettiği gibi kahkaha, en çok ihtiyacı olduğu anda kişiyi trajediden kurtarır ve ölüme gülebilmeye cesaretinden dolayı onu ödüllendirir (Shavladze, 2015).

Bu bağlamda biz de çalışmamızın inceleme kısmında Cumhuriyet dönemi Latin harfli Türk mezar taşı yazılarında mizahi unsurların var olup olmadığı probleminden hareketle yazılı, sözlü ve sanal kaynaklardan derlediğimiz mezar taşı yazıları üzerinde incelemeler yapmaya çalıştık. Tespit ettiğimiz mizahi mezar taşı yazılarını yedi başlık altında göstermek mümkündür.

1. Ölen Kişinin Temennileri/Mesajlarından Doğan Mizah

Mezar taşlarında yer alan yazıların birçoğunda ölenin ağzından söylenen ve onun temennilerini içeren ibareler bulunur. Bu temenniler çoğunlukla ölen kişinin unutulmaması ve güzel hatıralarla anılması, geride bıraktığı yakınlarına iyi bakılması, arkasından Fatıha ya da çeşitli dualar okunması, ölümün akıldan çıkarılmaması ve sık sık ziyarete gelinmesi gibi istekleri ihtiva eder. Genellikle geleneğe uygun olarak estetik, zarif ve mütevazı sözlerle ifade edilen bu temenniler, birçok mezarda görülebilmektedir. Fakat aşağıda örneklerine yer verdiğimiz türden aykırı temenniler, insanın mezar taşı algısına uymamakta ve bu durum da gülmeye neden olmaktadır. Örneğin;

“Dört çocuğum var, benden beter olsunlar” (URL-1)

“Mezarımı ziyarete yüzü olanlar gelsin” (URL-2)

“*Ruhuna Fatiha okumayın*” (Boyraz 2003, 157)

gibi sözler, insan zihnindeki mezar taşı yazısı geleneğine aykırılık göstermekte ve gülme durumu ortaya çıkmaktadır. Bazı mezar taşı yazılarında ise mizah, ölenin ağzından söylenen ve okuyan kişinin bir anda gerçekle yüzleşmesini sağlayarak duygu karmaşası yaratan sözlerde gizlidir. Örneğin;

“*Biz de gezerdik sizin gibi*

Siz de öleceksiniz bizim gibi” (URL-3) ya da

“*Ben size gelemem ama siz bana gelebilirsiniz*” (Boyraz, 2003: 216)

şeklindeki sözler, okuyan kişide mezarda yatanın kendisine bir gün mutlaka öleceğini ya da sık sık kabir ziyaretine gelebileceğini ima ettiği algısını yaratmaktadır. Mezarlıkta, onca ölünün arasında hayatta olduğu için kendisini onlardan üstün bir konumda hisseden kişi, bir anda ölüm gerçeğiyle yüzleşerek kendisinin de *bu olumsuz duruma düşecek* olmasını (öleceğini) hatırlamakta; duyguları birbirine karışan bireyde bu durum gülme tepkisini ortaya çıkarmaktadır.

2. Ölen Kişinin Adı/Lakabından Doğan Mizah

Ülkemizdeki bazı kişi adlarının mizahi bir nitelik taşıdığı ortadadır. Gazete haberlerine de konu olan bu isim ve soy isimlerin mezar taşlarında bulunması, söz konusu unsurlara ayrı bir mizah katmaktadır. Örneğin “*Şişe Büyük, Allah rahmet eylesin*” (URL-4) yazısındaki kişi adı ve soyadı, bir araya geldiğinde içki şişesini andırmaktadır. Ölüm, ahiret, kabir azabı gibi kavramların zihni en çok meşgul ettiği ve dinî duyguların en yoğun şekilde hissedildiği mezarlıklarda, kişinin zihninde içki şişesinin belirmesi hem duygu karmaşasına neden olmakta hem de bir uyumsuzluk meydana getirmektedir. Böylece, mezar taşında bu ismi okuyan kişinin gülmesi de kaçınılmaz bir durum olmaktadır.

Mezar taşlarında ölenin soyadı ile ilgili yapılan söz oyunları da mizaha neden olabilmektedir. Sözelimi “*Derdiyok*” soy isimli mevtanın mezar taşına, soyadıyla ilgili kafiye oluşturması için yazılan “*Derdi çok ama Derdiyok*” (Boyraz, 2003: 225) yazısı gülme reaksiyonunu doğurmaktadır. Bazı mezar taşı yazılarında ise söz oyunu yapmadan da kişinin soyadı ya da lakabının yazılmış olması komiği ortaya çıkarmaktadır:

“*Duran Paramyok*” (K1)

“*Şih Osman Oğullarından Vites Mehmet*” (K2)

Toplumumuzda bazı soy isimlerin mizahi özellikler taşıdığı malumdur. Bu soy isimlerinin -yukarıda olduğu gibi- mezar taşlarına yazılması da mizaha ayrı bir boyut

katmaktadır. İnsana yakınlarını kaybetmiş olmasını ve bir gün kendisinin de bu akıbete maruz kalacağını hatırlatan mezarlıkta böylesine komik soy isim ya da lakap görmek korku ve endişe ile bastırılmış insan zihninin bir anda rahatlamasına ve gülmesine sebebiyet vermektedir.

3. Ölen Kişinin Ölüm Şeklinin Mezar Taşındaki Tasvirinden Doğan Mizah

Mezar taşlarına ölen kişinin nasıl öldüğü ile ilgili bilgiler genellikle yazılmamaktadır. Eceliyle ölen kişilerin mezar taşlarında belirtilmeyen ölüm nedeni; ancak doğal felaketler, yangın, amansız hastalık, trafik kazası gibi sebeplere dayalı ölümlerde ifade edilmektedir. Fakat bazı mezar taşlarında, mevtanın çok basit sebeplerle hayatını kaybettiğini bildiren yazılar bulunmaktadır. Esasında mizah amacı güdülmeden yazılan bu yazıların, kişinin ölüm şeklini tam olarak tasvir edememesi ya da çok kısa şekilde ifade edilmesi neticesinde gülme durumunun ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin;

“Karılarının ve anasının kavgalarından

Karı dırılıştan kahrolarak ölen Osman Ağa” (K3)

“Pazartesi günü çamaşır yıkarken vefat etmiştir” (URL-5)

“Ölüm sebebi ikiz çocuk doğurmak” (Boyras, 2003: 148) şeklinde ifade edilen ölüm şekilleri, aslında, ölüm sebebi olamayacak kadar basit olay ya da durumlardır. Sözgelimi ilk yazıda, Osman Ağa adlı şahsın yaşarken eşi ve annesinin kavga ve çekişmeleri arasında kaldığı, buna bir çözüm bulamadığı ve bu olayın etrafındakilerce de bilindiği anlaşılmaktadır. Osman Ağa'nın, çevresinde bu şekilde bilinmesi, hayatı sona erdikten sonra ölümünün kadınlar arasındaki kavgadan hâsıl olduğu şeklinde yorumlanmış ve mezar taşına ölüm sebebinin bu olduğu bilgisi aksettirilmiştir. İkinci ve üçüncü yazıda belirtilen haller de ölüme sebep olacak olaylar değildir. Lakin bu olayların, yazının devamında yeterince açıklanmaması mizaha neden olmuştur. Görüleceği üzere bu yazılar, kültürümüzdeki mezar taşı geleneğine uymamakta ve gülme reaksiyonunu doğurmaktadır.

4. Ölen Kişinin Yaşarken Kıymet Verdiği Unsurların Mezar Taşında Yer Verilmesinden Doğan Mizah

Bazı mezar taşlarında, ölen kişinin hayatta iken değer verdiği unsurlara da yer verilmektedir. Çoğunlukla evlatlarına, sevdiklerine ya da gençliğine doyamadığına yönelik ifadelerle oluşturulan bu yazılardan başka mezar taşında, ölenin kıymet verdiği şeyin şekli, resmi, fotoğrafı ya da o unsuru anımsatan herhangi bir figür de bulunabilmektedir. Bu unsurlar ölen kişinin tuttuğu futbol takımının amblemi, çaldığı müzik aletinin şekli, beslediği evcil hayvanının fotoğrafı gibi somut hatıralar da olabilmektedir. Fakat hayatta iken içki

içmeyi çok seven bir kişinin mezar taşında, altında “Çok severdi” yazan bir Yeni Rakı şişesi figürünün bulunması (URL-6) komik olarak algılanmaktadır. Mezarlıkta dolaşırken hem ölüm endişesinin getirdiği korku hem de dinî duyguların verdiği ruhani coşku neticesinde bireyin bir anda içki şişesi figürü ile karşılaşması gülmesine, hatta kahkaha atmasına neden olmaktadır. Aynı şekilde mezarlıklardaki;

“Çok iyi bir Atatürkçü ve Cumhuriyet Halk Partili idi” (URL-7)

“Yaşasın laik Cumhuriyet” (URL-8)

“Ölüm ne zaman ve nereden gelirse gelsin

Mezarıma siyah beyaz güller atılacaksa

Mezar taşıma Beşiktaş yazılacaksa

Öyle ölüm hoş gelmiş, sefa gelmiş” (K4)

“Totocuydu, futbolcuydu bir zaman

Cemiyette efendiydi her zaman

Çok sevdi Hüda, etmedi niyaz

Unutmadık, unutulmazsın Kiraz” (Boyras, 2003: 145) gibi ölen kişinin yaşarken benimsediği dünya görüşü (laik cumhuriyet), desteklediği siyasi parti (Cumhuriyet Halk Partisi), tuttuğu futbol takımı (Beşiktaş) ve oynadığı bahis oyunu (toto oynamak) gibi ifadeler, görenlerin alışık olmadığı türden yazılardır. Bu yazılar da insan zihnindeki mezar taşı geleneğine uymamakta ve mizahın tezahürüne yol açmaktadır.

5. Mezar Taşında Ölüm Olayının Genel Tasvirinden Doğan Mizah

Ölüm ve ölümü akla getiren tüm düşüncelerin insanı endişeye sevk ettiğini ve bu sebeple de insanın psikolojik olarak bir gerilim yaşadığını daha önce de belirtmiştik. Özellikle de bu amansız sonun nasıl gerçekleşeceğini düşünmek, bazen insanı dehşete düşürebilmektedir. İşte bu düşünce ile mezarlıkta dolaşan bir kişide, mezar taşlarında ölüm olayının dehşet vericiliğine yönelik yazıların bulunduğu yönünde bir beklenti oluşur. Fakat aşağıdaki gibi ölümü mizahi bir biçimde tasvir eden, ölümle dalga geçen, bir anlamda ölümü sıradanlaştıran yazıların tezahürü, okuyanın gülmesine yol açabilmektedir:

“Saatin pili bitince eylemez tık tık

Zamanı gelince ruhuna derler çık çık

Allaha hakkıyla kulluk eyle

Zira ahirette dinlemezler hık mık” (K5)

*“Ben hastayım dedim dedim, inanmadınız
Bak n’oldu şimdi?” (K1)*

“Canlı Yayın Sona Erdi” (K3)

“İşte son” (Boyras 2003, 231)

Türk kültüründe ölüm, bugüne kadar birçok kez farklı olay ve durumlara benzetilmiştir. “Ölmek” kelimesini kullanmak yerine insanımız, “cennete gitmek”, “uçmak”, “hakka yürümek” gibi sözleri tercih etmiştir. Yukarıdaki örneklerde de benzer bir durum mevcut olsa da bu teşbihlerin günümüzde kullanılan teknolojik aletlerin işlevini yitirmesiyle ilişkilendirilmesi mizahın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sözgelimi yukarıdaki yazılarda, insanın kalbinin fonksiyonunu kaybetmesi, saatin pilinin bitip durmasına ve yaşamın son bulması da televizyonlardaki canlı yayının sona ermesine ya da film ve dizilerin sonlanmasına benzetilmektedir. İnsan aklına tamamen aykırı bir durum teşkil eden söz konusu bu benzetmeler, yazıları görüp okuyanların gülmesine neden olmaktadır.

6. Ölen Kişinin Hayattaki Özelliklerinin Mezar Taşına Yansıtılmasından Doğan Mizah

Mezar taşı yazılarında en çok karşılaşılan unsurlardan biri de ölen kişinin hayattayken bıraktığı etkilerin anlatılmasıdır. Ölenin çoğunlukla iyi yönlerinin vurgulandığı, yaptığı iyiliklerin hatırlatıldığı ve bu yolla bilmeyenlere de duyurulduğu bu türden yazılar, ölenin akrabaları nezdinde nasıl bir yere sahip olduğu konusunda da bilgi vermektedir. Fakat nadir de olsa ölen kişinin olumsuz yönlerini içeren yazılar da bulunmaktadır (Boyras, 2003: 123). Aşağıda yer verilen mezar taşı yazıları buna örnek gösterilebilir:

*“Şükürler olsun kocacığım
En azından nerede olduğun belli” (URL-9)*

Bu mezar taşı yazısına bakıldığında ölenin hayatta iken evine pek uğramadığı ve zamanını her gün farklı yerlerde geçirdiği anlaşılmaktadır. Geleneğin aksine ölenin kötü bir yönünün aktarıldığı bu yazıyı okuyan kişinin zihni bir nevi şoka uğrar. Fakat ölenin artık başka yerlerde olamayacağı ve arayan kişinin onu mezarda bulabileceğini sonradan anlayan birey sürpriz bir sonuçla karşılaşmış olur ve gülme reaksiyonunu gösterir.

Aşağıdaki mezar taşında ise dört mezar taşı yan yanadır ve üzerlerinde sırayla şu yazılar bulunmaktadır:

1. mezar taşında: “Bu dünyada benim ekmeğimi yemeyen kalmadı”

2. mezar taşında: “Bu dünyada benim kahvemi içmeyen kalmadı”

3. mezar taşında: “Bu dünyada benim yemeğimi yemeyen kalmadı”

Bunların hemen yanındaki 4. mezar taşında: “Sakın aldanmayın pezevenklerin sözüne! Biri fırıncıdır, biri kahvecidir ve öteki aşçıdır”. (Örnek, 1971: 70)

Yan yana bulunan bu dört mezardan ilk üçü yaşarken esnaflık yapan kişilere aittir. Yakınları, ölen kişilerin mesleklerine göre onları yüceltici yazılar yazdırmıştır. Görüldüğü gibi bu yazılar, söz konusu kişilerin yaşarken hayırsever, eli açık ve fakir fukaraya yardımcı oldukları yönünde bir algı oluşturmaktadır. Dördüncü mezar taşında ise ilk üç mezarda yatan kişilerin hayırsever olmadığı, sadece meslekleri gereği herkesi yedirip içirdiği yazmaktadır. Ölen kişilerin daima iyi yönlerinin vurgulandığı gerçeğine sahip insan zihni için dördüncü mezarda yazılanlar tam bir uyumsuzluktur. Çünkü bu mezar taşı yazısı, diğerlerini yermekte ve aşağılamaktadır. Fakat diğer açıdan bakıldığında gerçekten de bu kişiler, yaşarken meslekleri icabı herkesi doyurmuştur. Fırıncı herkese ekmeği yedirmiş, kahveci kahve içirmiş ve aşçı da herkese yemek pişirmiştir. İşte bu paradoksal durum, gülmeyi ortaya çıkarmakta; ayrıca, mezar taşı üzerinde “pezevenk” gibi argo bir sözcüğün yazılmış olması da mizaha ayrı bir boyut katmaktadır.

Mezarlıklarda mizahı ortaya çıkaran unsurlardan biri de delilere ait mezar taşlarıdır:

“Yaşadı coşa coşa

Yoruldu koşa koşa

Adı deliye çıktı

Deliler ondan bıktı

Sevmeyince deliler

Merak etti veliler” (Boyraz, 2003: 162)

Günlük yaşamda bile delilere ve deliliğe karşı gülme unsurunun ön plana çıktığı bu durumun mezar taşlarına aks etmesi, mizaha ayrı bir boyut katmaktadır. Nitekim Hazlitt’e göre gülmeyi ortaya çıkaran asıl unsurlardan biri de “duyguların birbirini itip kakması/duygu sıkışması”dır (Feinberg, 2010: 280). Hem ölümü düşünmenin verdiği endişe hissi hem de yakınlarını kaybetmiş olmanın getirdiği üzüntünün hemen ardından geleneğe aykırı olarak yazılmış yukarıdaki gibi bir mezar taşı yazısı görmenin uyandırdığı neşe, gülme hatta kahkaha atma ile sonuçlanabilmektedir.

7. Geride Kalanların Düşüncelerini İçeren Mezar Taşı Yazılarındaki Mizah

Gelenekte mezar taşlarına yazılan yazılardan biri de geride kalanların, kaybettikleri kişinin ölümünden sonra hissettikleri duygu ve üzüntüyü bildiren ifadelerdir. Yakınlarının ölümünden duydukları acı ve kederi mezar taşında belirtmeyi bir minnet borcu kabul eden akrabaları, bu hislerini çoğunlukla “Seni unutmayacağız”, “Hep kalbimizde yaşayacaksın” şeklindeki sözlerle ifade ederler. Fakat bazı ölü yakınları, -diğer akrabalarına bir mesaj vermek amacını da güderek- mezar taşlarına aşağıdaki gibi sözler de yazdırmıştır:

“Mezar taşını hayırlı evlatlarından Kasım yaptırmıştır” (URL-10)

“Mal bıraktın, mülk bıraktın üşüştük

Kavga ile niza ile bölüştük

Biz üç kardeş toprak için dövüştük

Sen mezarda huşu ile yat baba

Çocukların etsinler diye rahat

Satmadın da geçindin kıt kanaat

Evladından sana olsun nasihat

O dünyada malın varsa sat baba” (Boyraz, 2003: 96).

Her iki yazıdan da açıkça anlaşılmaktadır ki babalarının ölümünden sonra evlatları miras kavgasına tutuşmuş ve kardeşlerin araları açılmıştır. Babasının mezar taşını yaptıran evlat ise bu durumu ölümsüzleştirmek, diğer kardeşlerine bir mesaj vermek ve utanç duyduğu bu durumu başka insanlara da ilan etmek maksadıyla bu ifadeleri mezar taşına kazımıştır. Kardeşler arasındaki miras kavgasını içeren yazıyı mezar taşında gören insanlarda da gülme durumunun ortaya çıkması son derece doğaldır. Özellikle ikinci mezar taşı yazısı gerek edebî üslubu gerek de olanları açık açık tasvir etmesi ve ölen kişiye öbür dünyada malını satması yönündeki nasihati ile ayrı bir mizahi nitelik taşımaktadır.

Sonuç

İlk bakışta mezar taşlarında, mizahi öğelerin bulunmasının imkânsız olduğu yönünde bir düşünce tezahür etse de gerek önceki araştırmaların işaret ettiği gerek de bu çalışma ile ortaya koymaya çalıştığımız üzere Türkiye’deki bazı mezar taşı yazıları, insanın gülmesine yol açan yazılar ihtiva etmektedir. Bu bağlamda yazılı, sözlü ve sanal kaynaklardan elde ettiğimiz söz konusu yazıları yedi başlık altında tasnif ederek teorik bir çerçeve ortaya koymayı ve konuyla ilgili ileride yapılacak çalışmalara ışık tutmayı amaçladık.

Mizah, iyileştirici özelliği kapsamında insanlar için bir savunma mekanizması işlevi görmektedir. Özellikle psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde kullanılmaya başlanan mizah içerikli sağıltım programları göz önüne alındığında bu unsurun, ölümün yarattığı sarsıcı ve tahrip edici etkilerinin bertaraf edilmesinde de işlevsel olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü ölüm, insana üzüntü veren olayların en başında gelmektedir. Yakınlarını kaybeden ya da kendi sonunu tefekkür ederek ölüm korkusu taşıyan bireylerin bu kasvetli durumdan kurtulmaları mizahla mümkün olmaktadır. Bilhassa mezarlık, insana ölümü ve dolayısıyla ölüm korkusu ve kederini aşıl原因an en mühim unsurdur. Bu nedenle insan zihninde var olan mezarlık şemasında, ciddiyetin ve kutsallığın hâkim olduğu bir algı söz konusudur. Lakin inceleme kısmında yer verdiğimiz ve bazı mezar taşlarında yer alan mizahi yazılar, görenlerin mezar ve mezarlık algısını tümüyle yıkarak büyük bir uyumsuzluk meydana getirir. Ölen kişinin gerek adından, ölüm şekline ve dünyada iken değer verdiği unsurların mezar taşına aksettirilmesinden gerek de kendi veya yakınlarının duygu ve düşüncelerinden kaynaklanan bu mizahi yazılar, mezarlığa gelen ve hüzün, kaygı, korku gibi hislerden ötürü psikolojik gerilim yaşayan insanları güldürmekte; ölüm olgusunun neden olduğu negatif enerjiyi tahliye ederek kişinin rahatlamasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak mizah, -kanımızca- yalnızca günümüz mezar taşı yazıları üzerinde değil eski harfli mezar taşlarında da tespit edilmesi gereken araştırma alanlarından biridir. Zira ölüm, en eski devirlerden itibaren insan zihnini meşgul etmiş ve kolektif bilinçaltına olan etkisi mezar taşları başta olmak üzere çoğu kültür öğelerine yansımıştır. Bu bağlamda eski dönemlerimize ait mezar taşlarının kültürel, tarihî ve sanatsal birikimlerimizi geleceğe aktarma işlevi bugün de devam etmekte ve günümüze ait mezar taşları da aynı fonksiyonu yerine getirerek bizden sonraki kuşaklara zamanımızın düşünce yapısı, inanç sistemi, sanat anlayışı ve mizah geleneği gibi pek çok kültürel olguyu iletmektedir. Nihayetinde denilebilir ki günümüz mezar taşlarında yer alan gülme unsurları, kültürümüzde mevcut olan fakat henüz gün yüzüne çıkarılmamış ölüm-mizah karşıtlamının en güzel örneklerinden biridir.

Kaynaklar

- BOYRAZ, Şeref (2003). Türkiye’de Mezar Taşı Sözleri, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DASTUR, Françoise (2019). Ölümle Yüzleşmek-Felsefî Bir Soruşturma, (Çev: Sinan Oruç), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- FEİNBERG, Leonard (2010). “Mizahın Sırrı”, (Çev: A. Çelik, F. Koçsoy), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-2, (Yay. Haz: Ö. Oğuz, S. Gürçayır), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- KARACA, Faruk (2018). “Mezar Taşı Metinleri”, Uçmağa Varmak Kitabı, (Editörler: E. Gürsoy Naskali, Gülden Sağol Yüksekaya), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- KLEİN, Allen (1999). Mizahın İyileştirici Gücü, (Çev: Sibel Karayusuf), İstanbul: Epsilon Yayınları.

MORREAL, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev: Kubilay Aysener, Şenay Soyer), İstanbul: İris Yayınları.

OVİES, A. G. (2006). "Literature, Humor and Death In Old American Cemeteries Gravestones On Death: Words On Life", *Revista de Estudos Nortamericanos*, No: 11, 93-108.

ÖĞÜT EKER, Gülin (2014). *İnsan Kültür Mizah-Türk Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, (2. Baskı), Ankara: Grafiker Yayınları.

ÖRNEK, Sedat, Veyis (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

ÖZTÜRK, M. (2004). "Kur'an, Kitab-ı Mukaddes ve Sümer Mitolojisinde Habil-Kabil Kıssası", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 4, S. 1, 147-64.

SHAVLADZE, T. (2015). "The Death and Humor Paradox", *The Ceration*, Volume: 6, Issue: 1, (ss. yok).

ŞENTÜRK, Rıdvan (2010). *Gülme Teorileri*, İstanbul: Rasyo Yayınları.

USTA, Çiğdem (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, (2. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

TUNABOYLU-İKİZ, Tevfika (2018). "Psikanalitik Bakış Açısından Ölüm Dürtüsü ve Kültüre Olan Yansımaları", *Uçmağa Varmak Kitabı*, (Editörler: E. Gürsoy Naskali, Gülden Sağol Yüksekaya), İstanbul: Kitabevi Yayınları.

VEREN, Ergün (2018). "Eski Türk Yazıtlarında ve Metinlerinde Mizah", *Köktürk Yazısının Okunuşunun 125. Yılında Orhun'dan Anadolu'ya Uluslararası Türkoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı Cilt: 2*, İstanbul: Kesit Yayınları, 1478-1485.

URL-1: <http://neguzelsozler.blogspot.com/2014/06/mezar-tas-yazlarilginckomikackldini.html>

URL-2: onedio.com/haber/kimisi-ilginc-kimisi-komik-mezar-taslarina-islenmis-19-fantastikyazi-588345

URL-3: orguelisivehobi.wordpress.com/2014/06/23/mezartasiyazilariilginckomikaciklidini/

URL-4: <https://www.komikler.com/komik-resimler/mezar-tasi-56186>

URL-5: <https://www.ahaber.com.tr/galeri/yasam/mezar-taslarindaki-ilginc-yazilar>

URL-6: onedio.com/haber/kimisi-ilginc-kimisi-komik-mezar-taslarina-islenmis-19-fantastikyazi-588345

URL-7: <http://neguzelsozler.blogspot.com/2014/06/mezar-tas-yazlarilginckomikackldini.html>

URL-8: onedio.com/haber/kimisi-ilginc-kimisi-komik-mezar-taslarina-islenmis-19-fantastikyazi-588345

URL-9: <http://neguzelsozler.blogspot.com/2014/06/mezar-tas-yazlarilginckomikackldini.html>

URL-10: <http://www.komedimerkezi.com/395/kari-dirdiri-komik-resim.html>

KAYNAK KİŞİLER

K1: Gamze A., 32 yaşında, ev hanımı, üniversite mezunu, Yalova'da görmüş, Görüşme T.: 14.09.2018

K2: Oktay A., 45 yaşında, emekli, üniversite mezunu, Trabzon'da görmüş, Görüşme T.: 15.06.2018

K3: Metin K., 70 yaşında, emekli, lise mezunu, Ankara'da görmüş, Görüşme T.: 26.07.2018

K4: Ercan N., 32 yaşında, işçi, lise mezunu, Aydın'da görmüş, Görüşme T.: 21.08.2018

K5: Okan A., 26 yaşında, memur, üniversite mezunu, İstanbul'da görmüş, Görüşme T.: 21.08.2018



Geliş Tarihi:20.09.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 20.09.2019 Accepted: 11.11.2019

KÖPEK KADIN'DAN LİLİT, ALKARISI VE ISIKIL-LİLLA'YA KADAR UZANAN MİTOLOJİK HAT¹

Mythological Line From Isikil-Lilla Untill Kopek Kadin, Alkarisi, Lilith

Aynur Gazanfergizi²

Özet

Halk hikayelerimizin ve masallarımızın neredeyse hepsinde yaşlı kadın imgeleri vardır. Bu yaşlı kadın imgeleri ya hiç bir menfaat gütmeyen iyilik yapar, ya da ona yapılan büyük iyiliklerin karşılığında kötülük yapar. Birinci tür kadınlar İpek kadın olarak anılırken ikinci tür kadınlara genel olarak Köpek Kadın denilir. Köpek kadınlar bazen bir halk hikayesinin ve masalın akışını değiştirebilirler. Bazen de kahramanın yaşadığı maceraların sebebi olurlar. Şöyle ki, Köpek kadınların sayesinde kahraman bir çok sınavlardan geçerek doğrunun ve yanlışın ortaya çıkmasına neden olurlar.

Bu durum insanlığa belli en eski medeniyet Sümerler'in Gilgamesh destanında da görülmekte. Hulupu ağacında kendine mesken edinmiş Isıkıl-Lilla kötü kadın imge olarak bilinmektedir. Kramer, "Tarih Sümer de başlar" adlı kitabında Isıkıl-Lilla'ya Lilit demiştir. Bizce, Isıkıl-Lilla'ya Lilit demekle imgeler arasında şaşkınlık oluşturmuştur. Çünkü Isıkıl-Lilla aslında Türk mitolojisinde çok yaygın Alması, Albastı, Hal anası (Al karısı) iyesinin özelliklerine daha yakın özellik taşımaktadır.

Bildirimizde halk hikayelerindeki Köpek Kadın imgesini inceledikten sonra Alması, Albastı, Hal anası (Al karısı) iyelerinin Lilit ile yakınlığını araştıracağız.

Anahtar kelimeler: Köpek kadın, İpek kadın, Alması, Albastı, Hal anası (Al karısı), Lilit, Türk mitolojisi.

Abstract

There is an old woman image nearly, in whole Turkic sagas and tales. These old women either is kind to everyone without profits, or does evil despite the goodness doing to her. First kind of women are called like İpek kadın (Silkor/Kind Woman), the second kind of wman are called like Kopek kadın (Dog/Hag Woman). Kopek Kadın sometimes can change the subject of saga or tale. Or sometimes can be the reason of the adventures happended with the hero. Such as, heros are tested and brouht about the right and wrong thanks to Kopek kadın.

It's possible to see the same situation at the Gilgamesh saga as well. Isikil-Lilla settled-down on the Hulupu tree, is known as woman image. Kramer called Isikill-Lilla like Lilith on his book named "History begins at Sumer". In my opinion, calling Isikil-Lilla as Lilith, Kramer confused between the images. Because, Isikil-Lilla's features are very close to Alması, Albastı, Hal anası (Al karısı) owner, wide spreading in Turkic mythology.

¹ Makaladaki Köpek kadın, Lilit, Alkarısı konuları çeşitli zamanlarda müstakil, bir birinden habersiz bildiriler şeklinde sunulmuştur. Makalemizde ise bildirilerimize de atıf yapılarak bu dört halkbilim imgesi yeniden işlenmiş, birbiri ile ilgisi ve birbirine etkisi araştırılmaya çalışılmaktadır.

² Dr., Hazar Üniversitesi "Diller ve Edebiyatlar Departman"ı. aynurqezanfergizi@yahoo.com.

It will be seek the Kopek kadin image and after will be analyzed the similarity of Almastı, Albastı, Hal anası (Al karısı) with Lilith.

Key words: Kopek kadın, İpek kadın, Almastı, Albastı, Hal anası (Al karısı), Lilith, Turkic mythology

Giriş

Folklorda (Halkbilim) ve edebiyatta çok sayıda kadın imgeleri vardır. Bu kadınları karakterine, davranışına ve s. göre gruplara ayırmışlar. Mesela: “Dede Korkut” destanının mükaddimesinde kadınlar şöyle gruplara ayrılır.

Dede Korkut dilinden ozan aydır:

Karılar dört dürlüdür:

Birisi dolduran topdur,

Birisi solduran sopdur,

Birisi evin dayağıdır,

Birisi, nece söylersen, bayağıdır (K.D.K.E, 2000:37)

Buradaki “bayağı (kalitesi düşük)” kadın bu gün bir çok destan ve masallarımızda sıkca rastladığımız Köpek kadınının yekun prototipine benzer. Ancak nedense, bu konunun araştırılmasına rastlamadık. Aslında konu pek çok meseleye ışık tutmakta. Ana folklorumuzda da İslam dininde de kadının baş tacı gibi yüce tutulduğu ve ninelerimizin bilge, ilerigörüşlü, yardımsever olarak tarif edildiği taktirde, Köpek Kadın prototipinin nereden ortaya çıktığı ilginçtir. Aslında ikili kavram, yani iyi ile kötünün, güzel ile çirkinin karşılaştırılması ve kıyaslanması halk mantalitesine çok uygun bir durumdur. Bunun sonucudur ki, “binar (ikili) bakış açısı destan düşüncesinin esasını teşkil eder” (Ceferli, 2001:129.). Bu anlamda iyi ile kötünün, hayır ile şerin karşılaştırılması neredeyse bütün insanlığın ana konusu olmuştur. Köpek Kadın konusu bu güne kadar araştırma dışında kalmıştır. Oysa hayır ile şer, iyi ile kötü çatışması bir çok defa araştırılıp öğrenilmiştir. İlginçtir ki, bir çok masal ve destanlarımızda Köpek Kadın imgesi eser kahramanının iç dünyasının açılmasında, karakterinin öğrenilmesinde yardımcı olmuştur. Eğer imge İpek Kadınsa, o zaman her hangi bir hayırlı işin olacağı, kahramanın belirli bir başarı elde edeceğine işaret eder. Mesela “Aslı ve Kerem” halk hikayesinde Kerem’in derdinin ne olduğunu öğrenip, belirleştiren yaşlı kadın(garı)dır. Bundan sonra Kerem’in babası Ziyat han oğlunun derdine çare aramağa başlar (Azerbaycan meheb... 1979:78). Yahut “Aşığ Garib” halk hikayesinde bir sahne vardır: “Dünyada üstadlar dilinde iki tür garı (*yaşlı kadın anlamındadır* – A.G.) var. Biri köpeyi garı, biri ipeyi garı. Bu garı ipeyi garıdandı” (Azerbaycan meheb... 1979:173)

Köpek Kadın belirli bir devir için kahramanı sıkıntıya sokar ve hem eserin konusunu derinleştirir, hem de dinleyicinin gözünde kahramanı bir az da yükseltir. Mesela, “Soltan-Gendab” destanına göz attığımızda: “Soltan Gendab’ın yaşadığı yeri bulduğu zaman Köpek Kadın Soltan’ın gelişini Gendab’ın babasına haber verir. Babası da Soltan’ın Gendab’ı bulmaması için onu başka yere yollar (Azerbyacam meheb... 1979:474). Böylece kahramanlar yeni maceraya sürüklenerek, kendi sabırlarını, karakterlerini dinleyiciye göstermiş olurlar.

Destan ve halk hikayelerinde ismi geçen Köpek Kadın aslında eski Türk inancındaki iyelerden farklı değildir.

İye, nesnelere içinde var olan, olağanüstü doğasını aktaran gizli güçtür. Aslında Köpek Kadının da imgenin içindeki, en derinde saklı yeteneklerinin aşıkaranmasına hizmet eder. İyeler tarihi Türk halklarının inanmış oldukları mitolojik bütünü, Türk halklarının eski ortak inancı Tengricilikten öğeler taşımakta. Türk mitolojisinde pek çok doğa unsurunun özellikle de belirli bir anlamı ve değeri bulunanların mutlaka bir İyesi vardır. Bütün Türk halklarında onlar hakkında az ve ya çok derecede bilgi almamız mümkündür. Destanlarımızda şahidi olduğumuz İpek ve Köpek kadın imgeleri aslında iyelerin zihinlerde kalmış izinden başka bir şey değildir.

Koroğlu ve Köpek kadın

Koroğlu ile Köpek Kadın ilişkisi de Kumuklarda mevcut masal varyasyonunda kahramanın iç dünyasının daha derinden anlaşılması ile kendini gösterir. Şöyle ki bir zamanlar kısırağın tulpar at olacağını söylediği için Köroğlu’nun babasının gözünü çıkararak han, daha sonra o atı elde etmek ister. Bunun için de çareler arar. Ancak kimden rica ederse, hiç kimse kabul etmez. Çünkü her kes Köroğlu’dan korkar, onun gazabına uğramak istemez. Bu durumda sadece bir yaşlı kadın gidip Köroğlu’nun atını getirmek için izin ister. Han da, toplantıda oturan her kes te çok şaşırır, ancak çaresizce razı olur. Kadın önce kendini kimsesiz, yardıma muhtaç biri olarak taktim eder Köroğlu’ya, daha sonra onun itibarını kazanır ve ata yakınlaşır. İlk fırsatta da atı alır kaçıtır. Bu duruma Köroğlu çok üzülür. Çünkü Köroğlu kadına iyilik yapmış, karşılığında ise nankörlük görmüştü (Kumuk folklor... yayında:275). Masalda Köpek Kadın görevini yapar ve Köroğlu yeni bir maceraya atılır. Atının peşinden gider, haksızlığa karşı çıkar. Bunun karşılığında da bir anda halk tarafından han ilan edilir. Kısaca ona yapılan kötülük ve nankörlüğün karşısında eğilmediği için mükafatlandırılır.

Azerbaycan'dan derlenmiş Koroğlu destanlarında ismi geçen Köpek kadınlar daha çok ümöristiktir. Şöyle ki, genel olarak Köpek kadınlar Koroğlu'ya aşık olur, onunla evlenmesini ister. Bunu destanın çeşitli varyasyonlarında sıkça görmekteyiz. Mesela M.H.Tehmasib'in düzlediği ve tertiplelediği Koroğlu destanında "Hamza'nın Kırat'ı (kaçırması)" (Koroğlu, 1982:130) kolunda, daha sonra Ali Şamil'in yayına hazırladığı ve giriş sözünü yazdığı "Koroğlu destanı" kitabında "Dastani Koroğlu ve Nigar hanım", (Koroğlu dastanı. 2009:255), "Koroğlu'nun Türkmen seferi" (Koroğlu dastanı, 2009:291), kollarında, Elnare Tofig gızı'nın düzenleyip sözlük yazdığı "Koroğlu" kitabında "Koroğlu'nun Mahmud han'ın kızı Ceyran hanım'ı getirmek için Dağıstan'a gitmesi, Mahmud han'la savaşıması ve kazanması" (Koroğlu, 2005:163) kollarında Köpek Kadın ve Koroğlu karşılaşmalarında yukarıda da belirttiğimiz gibi, kadın yaşına başına bakmadan Koroğlu'dan onunla evlenmesini talep eder ki, bu da dinleyiciyi gülüşe boğar. Buradan da bu sonucu çıkartabiliriz ki, destanda Köpek kadın'ın böyle komik duruma düşürülmesi kasıtlı olarak olayların gergin olduğu anlarda ortamı yumuşatmak ve dinleyici rahatlatmak amacı gütmüştür.

Dolayısı ile şunu söyleyelim ki, hem "Kitabi-Dede Korkut" destanında, hem Kumuklardan derlenmiş "Koroğlu" masalında, hem de Azerbaycan'dan derlenmiş "Koroğlu" destanında kahraman kadınların yanı sıra iyi kadın ve kötü kadın imge olarak gördüğümüz İpek ve Köpek Kadın imgelerinin iyi ve kötüyü temsil ettiklerini ve bu durumun Gilgameş destanında da kendini gösterdiğini göz önünde bulundurursak, fikrimizce bu kadınlar bir nevi Lilit ve Havva'nın izlerinin destanlarımızda kalmış prototipleridir, yani Gilgameş'ten itibaren başlamış gelenek (*Belki çok daha öncesine ait – A.G.*) destanlarımızda hala devam eder. Ordaki Lilit, Havva imgelerinin izini günümüz destanlarında İpek ve Köpek karı imgeleri taşımakta.

Lilit efsaneye göre Adem'in topraktan yaratılmış ilk karısıdır (URL 7). Efsanenin ilginç tarafı şu ki, Lilit'i araştırdığımız zaman bazen karşımıza Alması, Albastı ve Al karısı'nın "karışım"ı, hatta bir az da derine inerse Sümer Akkat metinlerine; daha da derine inerse Adem zamanına kadar gitmekte. Şimdilik ilk kutsal kitap olarak Kabul ettiğimiz Tevrat'a da etkisini göstermekte.

Türk mitolojisinde Albastı, onun Lilit ve Sümer mitolojisinde İssıklı-Lilla ile kıyası

İlk bakışta hem Lilit'in hem de Alması, Albastı ve Hal anası'nın (Al karısı) dış görünüşünün tarifi aynıdır. Bazen çok güzel bazen de çirkin kadını sembolize eder. "Hal Anası'nın da görünüşü korkunçmuş. Uzun memeleri varmış. Sağ memesini sol omuzuna, sol

memesini sağ omuzuna atarmış, saçları da hep dağınık gezermiş (Suraya Bayramova). Diğer kaynaklarda gösterildiğine göre uzun alev kırmızısı elbisesi vardır. Lilit'in tarif edildiği metinlerde (URL 7) de aynı bilgiyi göre biliriz. Hatırlatmalıyız ki, Havva Adem'in kaburgasından yaratıldığı için onunla iyi anlaşır. Adem'le Havva'yı kıskanan Lilit onlardan doğacak olan çocuklara zarar vereceğine dair yemin eder ve yeminini yerine getirir. Türk mitolojisinde bu "görev"i Alması, Alması, Hal anası gibi iyeler yapmakta. Bu iye neredeyse tüm Türk halkları mitolojisinde mevcuttur. Örneğin, Alması Kumuk folklorunda da en eski iyelerden kabul edilir. "Bu iye Kafkasya Türklerinin ve halklarının folklorunda geniş yayılmıştır ve sözün etimolojisi hakkında yeterince ihtimaller edilmiştir" (Аджиев, 2005:278). Kumuklar Alması'yı kötü, sinirli iye olarak kabul ederler. Onu şeytani ruh olarak görürler. Alması'nın da görüntüsü çok korkunç. Şöyle ki, o uzanan memelerini omuzlarına atarak, dağınık saçları, tırnakları olan kadın şeklindedir (Аджиев, 2005:278). Alması doğum anında kadınlara zarar verir. Hamile kadının ciğerlerini, yahut her hangi başka bir iç organını çalarak kaçar ve bu yüzden de kadın doğum zamanı ölür. Alması aynı zamanda Saçından bir tel koparan insana tabi olur. "Eğer birisi Alması'yı yakalarsa, derhal onun saçından bir tel koparır ve saklar. Saçına çok önem veren Alması kendi saçını koruyamadığı için o ailede sakince yaşar, evin işlerini yapar, lakin özgür olma isteğini hiç kaybetmez. Velileri evde olmadığı zaman çocuğu kandırarak saçının yerini öğrenir, saçı alır çocuğu yanan ocağa atarak yakar ve kaçar" (Аджиев, 2005:278). Burada saçından kesip saklama motifi de ilginçtir. Bu gün Azerbaycan'ın bazı bölgelerinde hala saçın magik gücü olduğuna inanılır. Şöyle ki, saç ortalık yere atmazlar, yere düştüğü zaman üzerine basmazlar. Hatta büyücüler kısmeti bağlarken de saçı kullanırlar. Bu yüzden de özellikle kadınlar kendi saçlarını korumalıdır (Suraya Bayramova). Azerbaycan'da mevcut bir inanca göre kadınlar saçlarını korumazsa, saçın üzerine basılırsa saç sahibinin başı ağrır (Suraya Bayramova). Görünen o ki, Hal anasının da saçına değer vermesi bu inancın etkisi ile oluşmuştur.

Azerbaycan'dan derlenmiş metinler arasında Kumuk mitlerine yakın metinler bulunsa da, farklı olanları da çok. Şöyle ki, bazı metinlerde Alması'dan farklı olarak, Hal anası (*yani Azerbaycan varyasyonu – A.G.*) son anda zaraverici, kötü imge sayılmaz. Örneğin, *Azerbaycan folklor antolojisi* kitabında bu konuda bir rivayet vardır. Hal anasının un kesesinden un çaldığını anlayan birisi onun saçından iğneği çıkarır. Bunun karşılığında Hal anası onun soyuna sopuna zarar vermeyeceğine yemin eder. (Azerbaycan folklor... (Dereleyez)., 2006:53).

İlginç bir diğer nokta Hal anası'nın demirle – kullanılmamış iğneyle yakalanmasıdır (Azerbaycan folklor...(Dereleyez), 2006:52). Demir Türkler'de kutsal kabul edilir. Türkler Ergenekon dağında kaldıkları zaman Bozkurt'un yardımı ile dağdaki demiri eritip oradan çıkmışlardır (URL 2). Burada da illaki demir motifinin kullanılması tesadüf değildir. Çünkü bütün demonik varlıklarda olduğu gibi, Albastı'nın da demir ve demirden hazırlanmış eşyalardan korkmasının sebebi erkek hegemonluğunun sabitleşmesi ile bağlantılıdır (Bayat, 2012:328).

Bunlardan başka, Hal anası bazen boncukla da yakalanır (Azerbaycan folklor...(Ağbaba), 2003:32). Halların boynundan asdıkları boncuğa dikkat etmemek mümkünsüz. Boncuğun eski Türk mitolojisindeki önemi hakkında şimdilik ciddi bir araştırma yapılmadığından bu konuyu genişçe ele alamıyoruz. Sadece Attila Han'ın babasının adının da Buncuk olduğunu ve Alması'nın Gökçe – Mavi (*kutsal – A.G.*) boncuktan korkmasının da altını çizmek isteriz. Türklerin Boncuk Han adında hakanlarının olmasını da belirtmeden geçmiyoruz (URL 10). F.Bayat çocukları korumak amacı ile Albastı'nın tabanını boncuk şeklinde başka bir Albastı'ya emanet etmesini ve bu boncuğun hangi çocuğun boynuna takılırsa, Albastı'dan korunacağını göstermiş (Bayat, 2012:331). Tabi ki, hemen Lilit'ten korunmak için de çocuklara talisman takıldığının altını çizmemiz gerek (URL 9).

Bundan başka, dikkatiçeken bir diğer faktör Albaslı iyesinin evli olması. Bildiğimiz üzere, Türklerin eski inanç sisteminde iyeler aile şeklinde tasavvur (betimlenmişler) olunmuşlar. Kumuk folklorunda Albaslı hatunun kocası Kılıçtöş, zararverici iyedir. Bunun yanı sıra, Albaslı Güney Kumuklarında hem de Akkatun ve Sütkatun olarak bilinir (Gazanferkızı, 2018:96). Akkatun sözündeki “katun” bu gün kadın anlamında kullanılmakta. Lakin eski Türkçede katun “insanların anası”, “büyük ana” sayılırdı. Hiç şüphesiz ki, Akkatun ve Sütkatun adlarındaki “katun” da ikinci anlamını taşır (Аджиев, 2005:325-326). Azerbaycan'dan, Anadolu'dan derlenmiş metinlerde karşımıza evli iye çıkmadı. Belli ki, zamanla Azerbaycan folklorunda bunun izleri silinmiştir. Kumuk folklorunda ise daha eski varyantı hala yaşamakta, ve ya aksine Kumuk folklorunda bu imge sonradan eklenmiştir.

Albaslı'nın ve Hal anası'nın pek çok özellikleri Lilit ile benzeşir. Lilit Yahudi mitolojisine ait imgedir. Hakkında ilk yazıya Babil Talmud'da rastlanır (URL 3). Lilit'in Adem'in ilk karısı olduğunu gösteren kitap “Ben Sira alfabeti” kitabıdır. Tevrat'ın ilk kısmı “Yaratılış”ın 1. Babında Adem ile birlikte bir dişi yaratıldığından, 2. kısmında ise Adem'in kaburga kemiğinden bir dişi yaratıldığından bahsedilmiştir. “Yaratılış”taki rivayete göre Allah önce torpaktan Adem'i ve Lilit'i yaratır. Lilit'e Adem'e tabi olmasını emreder. Ancak Lilit

Adem ile beraber hukuklu olduğunu düşünerek Adem'e tabi olmak istemez. Nihayet, o, bûğü yapar ve Adem'den kaçarak uzaklaşır. Allah geri getirmeleri için melekleri Lilit'in peşinden gönderir. Lilit'i bulduklarında onun Kırmızı deniz ile beraber olduğunu görürler. Bu evlilikten onların yüzden fazla cin çocukları olur. Melekler Lilit'in geri gelmediği her gün bir cin çocuğunu öldüreceklerini söylerler.

Meleklerin ısrarına rağmen, Lilit geri dönmek istemez. O hiç bir zaman Adem'e sadık kalmayacağını der ve geri dönmez. Bundan sonra Allah Adem'in kaburgasından Havva'yı yaratır ve Havva Adem'e itaat ettiği için onların soyu artar. Bunların saadetini kıskanan ve öldürülmüş cin çocuklarının kisasını almak isteyen Lilit yemin etmiş ve hamile, lohusa kadınların ganimi kesilmiş üzerine adı yazılmış tılsımı üzerinde taşımayan (bir diğer rivayete göre ise Sanvai, Sansanvai ve Semangelof meleklerinin adı yazılı tılsımı üzerinde taşımayanların) ve Adem'in soyundan olan erkek çocuklarını ilk 8 günde, kız çocuklarını ise 20 gün içinde öldürecek (URL 1). Yahudilerin inanışına göre dünyadaki bütün cinler Lilit'in evladıdır. İlginçtir ki, Türk mitolojisinde lohusa kadınları Albaslı ve Hal anasının'dan kırk gün boyunca korumak gerekli.

Sonuç

Sümer metinlerinde Kramer'in Lilit adlandırdığı Isıkıl-Lilla Hal anası ile daha fazla benzerlik teşkil eder. Ancak bunun yanı sıra, Yahudi ve Hristian mitolojisindeki Lilit'in özellikleri de Hal anasının bir başka kolu ile – Karaçay Malkar Türklerin'deki Alması ile benzerlik teşkil eder. Bu iki imge arasındaki görüntü benzerliğini yukarıda ele adlık. Bunun yanı sıra, Lilit'ten korunmak için boyuna tılsım-talisaman takılır, Albastı, Hal anası iyelerinin boncuk taşımaları motifi dolayısı bir diğer benzerliktir. İlginçtir ki, Sümer metinlerinde Isıkıl-Lilla'nın açıklaması Lilit, yani demonoloji imge olarak gösterilse de "beyaz dişli" yüreği "kaygısız" bakire kız gibi betimlenir. Bu ise "onun insanlara kötülük getiren varlık gibi negatif özellikleri hakkındaki düşünceleri şüpheli çıkarır." (Qocayeva, 2003:10). Isıkıl-lilla'nın Sümer metinlerinde demonolojik imge olduğunu hiç bir faaliyyetinden göremiyoruz. Bu sonuca N.Kramer gelmekte. Şöyle ki, N.Kramer Isıkıl-Lilla'ya Lilit dediği zaman Lilit'i betimlerken "dişi şeytan"adlandırmış (Kramer, 1981:363). Yani, aslında ihtimal ki, Alması, Hal anası imgelerinden habersiz sadece Yahudi ve Hrsitiyan mitolojisindeki imgeyi tanıdığı için Lilit demiştir. Aslında Lilit'in özelliklerine dikkat edildiği zaman Sümer ve Babil mitolojisindeki Yel (Rüzgar) iyesi Lilitu ile (URL 3) (*sözün birinci kısmındaki "Lil" "yel", yahud "fırtına" anlamını verir – A.G.*), Akkat mitolojisindeki hamile kadınlara müsallat olan Lamastu ile benzer özellikler taşıdığını görebiliriz.

Burada bir not geçmemiz gerekli ki, Sümerce’de Al(bastı) inancına nostratik şeklinde rastlanmakta. Sümerlerde zarar veren ruh Al, aynen Türk mitolojisindeki Al Karısında olduğu gibi demonik özellik kazanır. Büyük ihtimal bu söz Sümerce’den Akkatca’ya Lamastu/Lamassu şeklinde geçer ve kadınlara zararverici ruh özelliğini korur (Bayat, 2012:322). Bu gün Hristiyan ve Yahudi dinine inanan halkların ekserinin mitolojisindeki Lilit imgesi yer almakta. Yunan mitolojisindeki Lamia, Arap mitolojisindeki (Hristiyan dinine inanan Araplar) Karina ve s. de Lilit’in prototipi olarak gösterilir (URL 9). Biz Lilit’in Albastı’nın türevi olsa bile sonradan gelişmiş imge olduğu, Albastı’nın ise Sümer metinlerinde ismi geçen Isıkıl-Lilla ile aynı imge olduğu, fakat N.Kramer’in kitabında Isıkıl-Lilla’ya Lilit demesi ile Isıkıl-Lilla’nın Lilit olarak kabul edilmesinin araştırılmaması üzerine yanlış yapıldığı kanısındayız. Ancak Lilit sözünün telaffuz şeklinin Isıkıl-Lilla’nın ikinci kısmı ile çok benzeşse de, aynı anlamda olmaması, fakat Albastıdaki Al sözü ile yakın ve hatta aynı anlam içermesi üzerine rahatlıkla belirtebiliriz ki, Kısıkıl-lilla Lilit ile değil, Albastı ile daha çok özdeşleşmekte. Lilit hakkında mitolojik metinleri de gözden geçirecek olursak, o zaman bu metinlerde ister Lilit’in görünüşü, hamile kadınlara ve yeni doğmuş çocuklara zarar vermesi, Lilit’ten korunmak için çocukların boynuna tılsım takmaları ve s. gibi faktörler aslında Albastı hakkındaki mitolojik metinlerden türemedir. Bu durum bir ileri boyuta geçerek destan, mit ve masallarımızda İpek kadın ve Köpek Kadın şeklinde değişime uğramıştır. Zira destanlarımızdaki İpek ve Köpek Kadın imgeleri iyi ve kötüyü temsil ederler. İyiyi temsil eden İpek Kadın’ın Umay ana/Havva’nın, kötüyü temsil eden Köpek Kadın’ın ise Albastı/Lilit’in izlerinin destanlarımızda kalmış prototipleridir. Durumu daha geniş ve daha eski tarihinden ele alacak olursak, bu geleneğin temelinin şimdiye kadar insanlığa malum en eski sivilizasyon Sümerlerin meşhur Gilgameş destanında atıldığının altını çizebiliriz. Destandaki Isıkıl-Lilla iyi ve kötü çatışmasına gönderme yaparken, sonraki etaplarda mitolojide Alkarısı Umay ana, Lilit ve Havva imgelerinin karşıdurması izini günümüz destanlarında İpek ve Köpek karı olarak taşımakta. Bunu bir az daha sadeleştirecek olursak, Gilgameş’ten itibaren başlamış gelenek destan ve halk hikayelerimizde hala devam eder.

Kaynakça

Azerbaycan folklor antologiyası (Dereleyez folkloru). (2006). Tertib edenler: H.Mirzeyevev, H.İsmayılov, E.Elekberli. Bakı:Seda, 485 s.

Azerbaycan mehebbet dastanları. (1979). Tert.ed. ve ön söz müellifi M.H.Tehmasib. Bakı:Elm.

Azərbaycan folklor antologiyası (Ağbaba folkloru). (2003). Tərtib edənlər: Hüseyn İsmayılov, Tacir Qurbanov. Bakı: Səda, 476 s.

Bayat Füzuli. (2005). *Türk Şaman metinleri*. 2. Baskı. Ankara: Üçok, 308

------(2012). Folklor dərsləri. Bakı: Elm və təhsil, 424 s. s.

Ceferli Meherrem. (2001). *Dastan ve mif*. Bakı:Elm.

Kitabi-Dede Korkud ensiklopediası. (2000). I cild. Bakı:Yeni Neşrlər Evi.

Koroğlu dastanı (Ali Kemali arşivindən). (2009). Çapa hazırlayan və ön söz E.Şamil. Bakı:Nurlan.

Koroğlu. (1982). Tertib ed. M.H.Tehmasib.Bakı:Genclik.

Koroğlu. (2005). Tetib eden və lüğətin müellifi Elnare Tofikkızı. Bakı:Seda.

Kramer S.N. (1981). *History begins at Sumer*. University of Pennsylvania Press.. 404 p.

Kumuk folklor antologiyası. Düzenleyen: İmperiyat Halipayeva, Aynur Gazanfergızı. Çeviren:Aynur Gazanferkızı. (Kitap yayımda).

Qocayeva G.G. (2003). Lilit-qız və Oğuz xatunu. // Elmi araşdırmalar, № I-IV.

Suraya Bayramova. 1955 doğumlu. Azərbaycan, Gədəbəy ili, Arabaçı köyü. Aynur Gazanferkızı'nın 2015 yılı alan çalışması zamanı derlediği bilgilerdir. A.G. özel arşivindedir)

Аджиев А.М. (1999). *Кумыки (краткое историко-этнографическое описание)*. //История, этнография, демография, Махачкала:ГУП, , №2.

URL 1. Adem'in ilk eşi olduğuna inanılan ilk feminist Lilit efsanesi ve ibrani iftiraları. <http://kokler-ve-kanatlar.webnode.fr/products/adem%27in-ilk-e%c5%9fi-oldu%c4%9funainan%c4%b1lan-ilk-feminist-lilith-efsanesi-ve-ibrani-iftiralar%c4%b1-/> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 2. Ergenekon Destanı'nın Türk Çin ve Mogol Varyantları ve Tam Metni http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/edebiyad/778-ergenekon_destaninin_turk_cin_ve_mogol_varyantlari_ve_tam_metni.html (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 3. Eski Babil'den Semavi Dinlere: Lilith. <http://gizliilimler.tr.gg/Eski-Babil-h-den-Semavi-Dinlere-d--Lilith.htm> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 4. *Gilgamiş destanı*. Çeviren: Muzaffer Ramazanoğlu. <http://m.friendfeed-media.com/e5d3ddf857c811c166123fc08da13536337f71b2> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 5. *İnsanlığın ilk kağanı Atapa/Atana ve ilk yaratılış destanı*. <http://kokler-ve-kanatlar.webnode.fr/products/insan%C4%B1%C4%9F%C4%B1n-ilk-ka%C4%9Fan%C4%B1-atapa-atana-ve-ilk-yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F-destan%C4%B1-/> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 6. Qezenferqızı Aynur. (2018). Azerbaycan-qumuq folklor elaqeleri. Bakı: Elm ve tehsil. 160 s.

URL 7. Lilit 1. <http://www.toplumdusmani.net/modules/wfsection/article.php?articleid=1115> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 8. *Lilit 2*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Lilith> (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 9. *Lilith* (<http://en.wikipedia.org/wiki/Lilith>) (Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 10. Nazar Boncuğu. http://tr.wikipedia.org/wiki/Nazar_boncu%C4%9Fu



Geliş Tarihi:28.10.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 28.10.2019 Accepted: 11.11.2019

EVLİYA ÇELEBİ SEYAHATNAMESİ'NDE ÇATALCA¹

Çatalca in the Seyahâtname (Book of Travel) of Evliya Çelebi

Serdar Gürçay²

Özet

XVII. yüzyılın ve Türk tarihinin en bilindik seyyâhı Evliya Çelebi, Seyâhatname'de görüldüğü üzere İstanbul'un Çatalca ilçesini de görmüş ve bizlere burası hakkında kıymetli bilgiler vermiştir. Bu çalışmada, günümüz İstanbul ili sınırları dâhilinde yer alan Çatalca ilçesi, Evliya Çelebi'nin eserindeki bakış açısıyla ele alınacaktır. Çalışmamızda yararlanılan temel kaynak, Dr. Yücel Dağlı'nın Yapı Kredi Bankası Yayınları'nda basılan Seyâhatname isimli on ciltlik eserdir. Bu eserde kayda düşülen dönemin Çatalcasının adı, coğrafi sınırları, doğal güzellikleri, tarihî eserleri, çeşmeleri, türbeleri, konaklama yerleri, hamam ve avlak yerlerinin yanı sıra ilçenin sosyo-kültürel hayatına dair faydalı veriler de yazıya geçirilmiştir. Evliya Çelebi; Anadolu, İran, Kafkasya, Kırım, Suriye, Filistin, Mısır, Sudan, Girit, Balkanlar, Habeşistan, Avusturya, Almanya'yı gezer ve gezi notlarını kayda geçirir. Gezdiği yerlerin tarihi, folkloru, dili, edebiyatı vb. alanlarına mahsus bilgiyi Seyâhatname adında on ciltlik elyazması eserinde anlatır. Zamanında saraylıların dünya işlerinden sıyrılmak için ziyaret ettikleri Çatalca için Evliya Çelebi, "Eğer gördüğümüz kadarıyla bu cennet bahçesini övüp anlatsak bir ciltlik kitap olur. Ayrıca; suyu ve havasının tatlılığından mahbup ve mahbubesi sanki Züleyhâ ve (ikinci) Yusuf'dur" demektedir. Buradan hareketle, onun Çatalca'ya verdiği kıymet açıkça görülmektedir. Bu örneklerde de görüleceği üzere çalışmamızda, Çelebi'nin eserinden hareketle Çatalca hakkında tespit edilen düşünceler metin merkezli bir yaklaşımla ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çatalca, Evliya Çelebi, Hanica, Seyâhat-name.

Abstract

As seen in the Seyâhatname, Evliya Çelebi travelled to Çatalca, the district of Istanbul city. He is one of the most famous travelers of the XVII. century and overall Turkish history. He gives valuable information about the district in his work. This paper concerns about Çatalca while involving the perspective of Evliya Çelebi. The main source used in this study is; Yücel Dağlı's work, published in Yapı Kredi Bank publications. In this work, etymology of Çatalca's name, its geographical borders, natural beauties, historical structures and artifacts, as well as information about the socio-cultural life of the district are written. Evliya Çelebi was born on March 25th 1611 in Unkapanı, Istanbul. Çelebi, takes lessons from the famous teachers of his era and becomes a sipahî with a four-year education in

¹ Bu çalışma, Serdar Gürçay'ın, Prof. Dr. Aynur Koçak danışmanlığında yürütülen "İstanbul'un Çatalca İlçesi Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Arş. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: serdargurcay@aydin.edu.tr

Enderun. In 1630, one day Çelebi dreams of Muhammad, the prophet. In his dream he wants to ask for salvation (şefâ'at) from the prophet but he accidentally says travels (seyahat). After this dream he gains a great urge to travel; first Istanbul then starts to visit the nearby locations like Bursa and İzmit. He took office next to the famous statesman Melek Ahmed Pasha and joined the expeditions. As a result, he travels to Anatolia, Iran, the Caucasus, Crimea, Syria, Palestine, Egypt, Sudan, Crete, the Balkans, Ethiopia, Austria, Germany and records travel notes. He tells the history, folklore, language, literature, and similar information about the location he visits in his ten-volume manuscript called Seyahatnâme. Çatalca is a thousand year old habitat and involved in Seyahatnâme in terms of its vast cultural elements. Çatalca is occasionally visited by the courtiers for keeping themselves away from world affairs. For Çatalca, Evliya Çelebi says, "It would even be a whole book to tell only the parts, we have seen so far, of this heavenly garden. Also the sweetness of its water and air is like a male and a female lover, Züleyhâ and Yusuf". Thus, the value given to Çatalca by him is clearly seen. Çelebi, who named Çatalca as its older Greek name Hanica, says that, "The ancient habitation of this city was built at the foot of a fork like mountain (Çatal Mountain), thus the habitat is called Çatalca" (çatal means fork). In this context, it can be said that Çelebi's record of Çatalca's position and nomenclature is encyclopedic in many fields for Çatalca. As can be seen from these examples, in this study, the findings of Evliya about Çatalca will be compared with the data obtained from this paper's field research.

Key Words: Çatalca, Evliya Çelebi, Hanica, Seyahâtname (Book of Travel).

1. Giriş

Seyyâhlar ve seyâhatnâmeler tarihe tanıklık ederler. Henüz bilmediğimiz pek çok olay ya da görüşü seyâhatnâmeler sayesinde öğreniriz. Seyyâh bir taşıyıcı misyonu üstlenerek, hem dönemine hem de geleceğe ışık tutar. Toplumlar, kendilerinden farklı kültür ve coğrafyalardaki insanların bilgilerini elçi, tüccar, esir, misyoner olarak adlandırılan seyâyâhlar vasıtasıyla öğrenmişlerdir. "Seyâhatnâme" sözcüğünü İskender Pala geniş anlamda şöyle tanımlamaktadır:

"Coğrafya ile ilgili gezi eserleri olabildiği gibi, bir şehrin güzellerini ve en önemlisi güzelliklerini anlatması bakımından bizi ilgilendiren şehrengizler, bazı şairlerin başından geçen önemli ve ibretlik olayları anlattıkları (manzum) sergüzeştname, gurbete düşenlerin başlarından geçenleri kaleme aldıkları, gurbetname, siyasi bir görev için dış ülkelerden birine elçilerin yazdıkları sefâretname ile doğrudan doğruya seyahat izlenimlerini aktaran eserlerdir. Seyâhatnâmeler, nesir diliyle kaleme alınıp, gezilen yerlerin insanları ve çevre özellikleri ile âdetler, hayat şartları, giyim, kuşam vb. konularda bilgi verirler" (1999: 554).

Evliya Çelebi, 25 Mart 1611 tarihinde İstanbul'un Unkapanı semtinde doğmuştur. Çocukluğunda, devrinin ünlü hocalarından ders alan Çelebi, Enderun'da dört yıl eğitim alarak sipahî olur. Çelebi, 1630 yılında, rüyasında Hz. Muhammed'i görür. Ona, "Şefâ'at yâ Resûlullâh!" diyeceği yerde yanlışlıkla dili dolaşır ve "Seyâhat yâ Resûlullâh!" deyiverir. Bu rüyanın ardından içine düşen gezme ateşi ile önce İstanbul'u, sonra Bursa ve İzmit gibi civar şehirleri gezmeye başlar. Devrin ünlü devlet adamı Melek Ahmed Paşa'nın yanında görev alıp onunla seferlere katılır. Neticede Anadolu, İran, Kafkasya, Kırım, Suriye, Filistin, Mısır, Sudan, Girit, Balkanlar, Habeşistan, Avusturya, Almanya'yı gezer ve gezi notlarını kayda

geçirir. Gezdiği yerlerin tarihi, folkloru, dili, edebiyatı, sanat tarihi vb. alanlarına mahsus bilgiyi Seyâhatnâme adında on ciltlik elyazması eserinde anlatır (Akar, 2016).

Sahada sözlü derleme çalışması ve yazılı literatür kaynak taraması vasıtasıyla verilerini edindiğimiz çalışmamızın başlıca hedefi, İstanbul'un Çatalca ilçesini de gören ve bizlere burası hakkında kıymetli bilgiler veren Evliya Çelebi'nin Seyâhatnâmesi'nde yer alan tespitlerini değerlendirmek ve imkânlar ölçüsünde günümüzle mukayese etmektir. Çalışmamızda, günümüz İstanbul ili sınırları dâhilinde yer alan Çatalca ilçesi, Evliya Çelebi'nin eserindeki bakış açısıyla ele alınacaktır. Bu çalışmada yararlanılan temel kaynak, Dr. Yücel Dağlı'nın Yapı Kredi Bankası Yayınları'nda basılan Seyâhatnâme isimli on ciltlik eserdir. Eserde, kayda düşülen dönemin Çatalcasının adı, coğrafi sınırları, doğal güzellikleri, tarihî eserleri, çeşmeleri, türbeleri, konaklama yerleri, hamam ve avlak yerlerinin yanı sıra ilçenin sosyo-kültürel hayatına dair verilen faydalı veriler sunulacaktır.

2. Coğrafi, Tarihî, Demografik ve Ekonomik Durum

2.1. Çatalca'nın Adı, Konumu

Çatalca, antik dönemlerde Trakya'ya adını veren Trak halkının toprakları içerisinde (M.Ö. 2000) bulunmaktadır. Buranın bir yerleşim yeri olduğu İnceğiz Mağaralarından anlaşılmaktadır. Daha sonra buraya, Ergiske adında bir Yunan kolonisi kurulur. Ardından Bizans döneminde Metrai veya Metris olarak adlandırılır. Osmanlı'nın bölgeyi fethi öncesinde ise Rumlarca Hanica olarak da isimlendirilir. Evliya Çelebi'ye göre, bu isim yukarıda belirtilen Hanica'dır. Rumca bir kelime olup Büyük İskender zamanında İstanbul'u onaran Kral Yağfur'un kızı Hanica'nın yaylağı olması nedeniyle babası burada büyük bir kale yaptırarak Rumca Hanica adını verir. Burası, dayanıklı ve sağlam bir kaleydi (Çelebi, 2006: 630).

Evliya Çelebi'nin Seyâhatnâmesi'nde Çatalca'nın diğer adı olarak geçen bu isim, Çatalca'nın mekânsal simgesi olan erguvanı çağrıştırması bakımından ayrıca önem arz eder.

“Kral Yağfur'un kızı Haniçe, canından çok sevdiği sevgilisini dört gözle beklemektedir. Haniçe'nin sevgilisi bir gün onu görmeye gelince tekfurun adamları tarafından Topuklu Çeşmesi'nde su içerken yakalanmış ve surların dibinde acımasızca diri diri yakılmıştır. O gün sevdalısının gözlerinin önünde diri diri yandığını gören Haniçe, sevdiğinin acısını dindirip onu kurtarmak için Topuklu Çeşmesi'nin havuzunun başına gidip elleri ile bir avuç su alır, bu sırada havuza Haniçe'nin gözlerinden iki damla gözyaşı düşer. Topuklu havuzuna düşen iki damla gözyaşı birdenbire havuzu kıpkırmızı kan ile doldurmuştur. İşte o günden beri Çatalca'da mayıs ayı gelince beyaz açan erguvan çiçekleri Haniçe'nin aşkını anlatırcasına rengini değiştirerek bugünkü renginde açmaya başlamıştır (Güldüren, 2014, 31).

Çatalca sakinlerinin dilden dile dolaştırdığı bu anlatı, trajik bir sonu ele almakla birlikte erguvan ağaçlarının Çatalca için önemini ortaya koyması bakımından dikkate değerdir. Ayrıca Haniçe (Çatalca) ile özdeşleşen erguvan ağacı, yerel halk tarafından âdeta sahiplenilmiştir.

Yüzyıllar boyu Bursa ve İstanbul şehirlerinin simgesi olmuş erguvan, şenliklere de vesile olmuştur. Öyle ki Ağustos ayının üçüncü ve dördüncü haftalarında erguvan şenlikleri düzenlenmektedir. Şenliğin açılışı Erguvan Yolu'ndan başlayan yürüyüşle yapılmaktadır. Festivalde sportif etkinliklerin yanı sıra konserler ve şiir dinletilerine yer verilmektedir. Bu organizasyon halk tarafından son derece sevilmektedir. Ayrıca, ilçedeki kaldırım taşlarından, duraklara, birçok kamu malı erguvan rengindedir.



Resim 1. Çatalca'nın Erguvan Renkli Atık Konteynerleri

Çatalca bu sebeplerle âdeta Erguvan Şehri olarak nitelendirilebilir. Evliya Çelebi'nin de bu şehrin diğer adını Haniçe olarak belirtmesi, burada erguvana verilen öneme gönderme yapması mahiyetindedir.

Ayrıca Evliya Çelebi, Seyâhatnâme'de ilçenin coğrafi konumu ile ilgili olarak; “Bu şehrin mamur yapıları Çatal Dağı'nın eteğine kurulduğundan Çatalca derler” şeklinde anlatmıştır (Çelebi, 2006: 631). Saha araştırmasında elde edilen bilgiye göre, haritadaki şeklinin çatala benzemesinden dolayı Çatalca dendiği de aktarılır.

Evliya Çelebi, Seyâhatnâme'de 17. yüzyıl Çatalca'sının coğrafi özellikleri hakkında şu bilgileri ihtiva etmektedir:

“Kayalı, dereli tepeli, iki çatal yüksek dağın doğu eteğinde, güneyden kuzeye uzunlamasına bir kasabadır; 2000 adım uzunluğunda bağlı bahçeli ve âb-ı hayatlı İrem bağı gibi benzersiz bir kasabadır. Şehrin güney tarafı Kovuk Dere denilen yere kadar bayındır,

ancak her evde bağ ve bahçe olduğundan evleri seyrek, tehlikeli dağlık taşlık yerdir” (Çelebi, 2006: 632).

2.2. Çatalca'nın Tarihçesi ve Demografik Yapısı

Çatalca, M.Ö. 3. bin yıllar (Tunç Çağı) tarihlendirilen bir yerleşkedir. İnceğiz mağaraları, insan yaşamına elverişli koşullarıyla dönemine ışık tutan dinî, iktisadî, içtimaiyyat hakkında arkeolojik kıymeti haiz önemli somut kültürel öğeler barındırmaktadır. Seyâhatnâme’de, Çatalca’nın tarihî durumuyla ilgili de önemli veriler yer almaktadır. Osmanlı Devleti, Çatalca’yı fethetmeden önce Bulgarlar ve Sırların Çatalca’yı talan ettiklerini bilmekteyiz. Evliya Çelebi, Seyâhatnâme’nin giriş bölümünde, “İstanbul’a yürüyen Sırp ve Bulgarlar burayı harab etmişlerdir. Hâlâ kalıntıları şehrin batı tarafındaki yalçın kayalıklarda görünmektedir” der (Çelebi, 2006: 631). Burada Evliya Çelebi’nin kastettiği hadise, Yıldırım Bayezid öncesi Sırp ve Bulgarların da içinde bulunduğu muhtelif Hristiyan ordusu ile Osmanlıların karşı karşıya geldiği Kosova Savaşı’dır. Çatalca, 14. yy.’a tekabül eden bu çetin savaşlarda büyük zararlar görmüştür. Çatalca’ya Türklerin gelişiyle, 1371 yılında Yıldırım Bayezid dönemine rastlar. Evliya Çelebi, Çatalca’nın, Yıldırım Bayezid zamanında 1371’de fethedildiğini söylemişse de, bazı kaynaklarda özellikle İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın, Osmanlı Tarihi adlı eserinde, I. Murat tarafından fethedildiği ifade edilir. I. Murat zamanında fethedildiğini ispatlayan olay ise, Lala Şahin Paşa’nın Bulgarlar ve Sırlar ile Samakov’da savaşırken Çatalca ve havalisinde bazı kaleleri zapt eden Sultan Murat’ın Makedonya Sırları üzerine kuvvet sevk etmesidir (Öztürk vd., 2005, 14). Pek tabii bu karışıklığın temel sebebi, Bayezid’in, Timur ile yaşadığı çekişme sonucunda yenilmesi ve Çatalca’dan Türklerin çıkarılması hadisesidir.

Ancak Osmanlı döneminde Çatalca’yı Hicri 857’de (1453) son fethedenin Fatih Sultan Mehmet olduğu bilinmektedir. İstanbul’un fethinden 50 gün önce orayı ele geçirdiği sanılmaktadır. Evliya Çelebi, Seyâhatnâme’de, “Fatih Gazi, bu Çatalca şehrinde nice bin yük ağırlığı Mihaloğlu Ali Bey ile bırakıp ‘bu şehri Allah’a emanet ettim’ diye dua edip kendileri İstanbul’u kuşattılar. Onların hayr duaları ile bu Çatalca şehri şenlenmektedir” şeklinde söz etmektedir (Çelebi, 2006: 631). Buradan hareketle Çatalca’nın tarih boyunca bağlantı noktası olduğu ve şehrin pek çok kez istilâlara uğradığı görülmektedir, doğu ile batının buluşma noktası olması ise, Çatalca’yı savunma hattı olarak stratejik öneme sahip kılmıştır. Bu sebeple Fatih döneminde Anastasius Surlarını yıkmadan İstanbul’a geçilememiştir. Zira Balkan

Savaşı'nda Çatalca'nın düşmesi, İstanbul'un işgaline yol açabilecek bir sebep olabilirdi. Bu durum, Çatalca'nın İstanbul için bir koruma kalkmanı olduğunu gösterir.

Çatalca'nın 17. yüzyıl idarî yapılanması hakkında Evliya Çelebi, Seyâhatnâme'de; "Hâkim-i örf'ü (güvenlik âmiri) Çatalca (padişah) Bahçesi'nin ustasıdır (Bu bahçedeki Bostancı Ocağı'nın usta unvanını taşıyan subayıdır); 300 bağcı aznavur (heybetli, yiğit) bostancılar ile zabt u rabt eder iyi hükümettir. Ayrıca subaşı, kethüda yerisi, yeniçeri serdari ve muhtesibi ve ayak nâibi vardır. Ama İstanbul yakın olduğundan müftüsü ve nakibi yoktur" şeklinde bilgilere de yer verilir (Çelebi, 2006: 631).

Çatalca'nın demografik yapısı hakkında Evliya Çelebi, Seyâhatnâme'de "Sıbyan mektebi âlimleri ve ileri gelenleri çoktur. Zira çoban, çoluk (çoban yamağı) ve hodaman yoluk yurdudur. Sultan çarşısında sanat ehlinin çoğunluğu fillar postalcıdır" der (Çelebi, 2006: 631). Buradan hareketle 17. yüzyıl Çatalcasında sosyal yapılanmanın uygar ve ileri olduğu görülebilir ki, mekânın bu bağlama uygunluğunun da bir göstereni olarak değerlendirilebilir.

2.3. Tarihî Yapılar

Çatalca, Osmanlı İmparatorluğu döneminde padişahların ve sadrazamların uğrak yeridir. Mimar Sinan tarafından yapılan Ferhat Paşa Camisi, Çatalca'nın ünlü tarihî eserlerinden biridir. Bunun yanında surlar, çeşmeler ve çınar ağaçları tarihî statüsü olan diğer yapı ve nesnelere sahiptir. IV. Mehmet (Avcı) saltanat döneminde (1648–1687) avlanmak üzere sık sık Çatalca'ya gelirdi. Evliya Çelebi'ye göre burada bir Hünkâr Sarayı ve bahçesi bulunmaktaydı (Çelebi, 2006: 632). Ancak günümüzde bu yapı ayakta değildir. IV. Mehmet'in burada av münasebeti ile uzun süreler kalması, Çatalca'yı bir anlamda statü bakımından önemli bir mekân hâline getirmiştir. Kalfaköy'de padişahların bugüne ulaşmamış bir av köşkü olduğu da rivayettendir.

Evliya Çelebi Seyâhatnâmesine göre; "17. yüzyıl Çatalcası'nda cümle kırk yeri mihrab olup (toplam 47 cami, mescit, kilise vardır). Beşinde cuma namazı kılınır; camilerin tümünün içinde donanımlı, güzel ve bakımlı olanı Ferhat Paşa Cami'sidir" (Çelebi, 2006: 631). 1597 tarihli bu caminin 17. Yüzyılda Çatalca'nın en bakımlı camisi olduğu bilinmektedir. Çatalca'nın imarında önemli bir rolü olan ve Çatalca'ya su getiren Osmanlı sadrazamlarından Ferhat Paşa bu yapıyı Mimar Sinan'a cami, sıbyan mektebi, çeşme olarak inşa ettirmiştir.

Cami kapısı ve çeşme üzerinde yer alan kitabelerde H. 1006 / M. 1597 olarak tarih düşülmüştür.



Resim 2. Ferhat Paşa Camisi

Klasik Osmanlı mimarisine uygun yapı, kare planlı, merkezi büyük kubbe olup tek minareli olarak kesme taştan yapılmıştır. Balkan Savaşlarında hasar alan cami sonradan onarılmış ve 1990’lardan sonra nakışları da yenilenmiştir (Öztürk vd., 2005, 134). Caminin inşa edildiği teras duvarının bir köşesine kesme taş çeşme, diğerine önünde kapalı bir sundurma bulunan tek kubbeli sıbyan mektebi inşa edilmiştir. Yapı, bazı araştırmacılar tarafından kütüphane olarak tanımlanmıştır. Cami ile sıbyan mektebi arasında kalan alanda ise çoğunlukla 18-19. yüzyıl olarak tarihlenen, içlerinde Kırım hanları ve ailelerinin de medfun bulunduğu bir hazire mevcuttur (Bilen, Sarı, 2009: 20).

Osmanlı sultan sarayları Evliya Çelebi Seyâhatnâme’sinde de yer bulmuştur. “Deli Usta Sarayı, Çataloğlu Sarayı, Kadri Ağa Sarayı, Hasan paşazade Sarayı ve daha nice bilinmeyen türlü türlü saraylar vardır” (Çelebi, 2006: 632). Çatalca, Osmanlı döneminde saraylıların tercih ettiği bir yerleşkedir. Bu sebeple soyluların konaklamaları amacıyla birçok yapı inşa edilmiştir. Lâkin savaşlar ve diğer sebeplerle bu yapıların çoğu günümüze ulaşamamıştır. Evliya Çelebi, Seyâhatnâmesi’nde bu yapılardan birini şu şekilde tasvir etmiştir:

“Bu büyük sarayın dört tarafı kale gibi duvarlıdır. İçinde bostancıbaşısı ve 300 adet bağbanı (bahçıvanı) vardır ve pek çok odaları, nice köşkleri, kasırları, kameriyeleri var ve Çatal dağın su terazileriyle uçar akarsular, fiskiye, havuz ve şadırvanlardan fışkırarak yukarı çıkıp, havuzlara ve selsebillere akar. Öyle sanatı hiçbir mimar gösterememiştir.

Melek Ahmed Paşa efendimiz burada konuk olup, Kaya Sultan ile burada buluşarak tam bir hafta bu cennet bağında Hüseyin Baykara Fasılları ile zevk ve safa ettiler” (Çelebi, 2006: 632).

Müft mesken sanur cihanı kişi

Nakd-i ömrün verir kira yerine

Bursalı Abdi Çelebi bu beytinde; cihanı bir eve benzetmekte ve insanın dünya içerisinde var olmasının, konaklamasının bir ücreti olmadığını zannettiğini fakat kira yerine ömrünü verdiğini söylemektedir.

Evliya Çelebi'nin bu alıntıyı yapma sebebi, saray ve saraylıların ihtişamını anlatırken, dünyanın metaforik olarak bir ev gibi algılandığı, soyluların yapılarından çok daha ihtişamlı olduğu ve kira karşılığı olan ömrün de diğer her şeyin üzerinde olduğunu vurgulama gereği duymasındandır. Bu yolla, merkez olarak İstanbul'dan sonra saraylıların ikinci merkezi konumunda yer alan Çatalca, her bakımdan ihtişamıyla İrem bağlarını anımsatmaktadır. El değmemiş doğal ve beşerî özellikleriyle Çatalca, 17. yüzyılda dahi gözde mekân algısını bünyesinde taşır.

Evliya Çelebi ayrıca Çatalca'nın eski yapıları hakkında şu bilgileri vermiştir; “Yedi adet Halvetî, Celvetî ve Bektaşî tekkeleri, büyük kurşun örtülü hanları ve minnetsiz hane kervansarayları, bir hamamı ve 270 adet dükkânları vardır, ama bedesteni, medresesi ve darülhadisî yoktur (Çelebi, 2006: 633). Günümüzde ise bu yapıların çoğu ayakta değildir. Lâkin tarihî verilerin mevcut olması vasıtasıyla önceden var olduklarından haberdar olmak mümkündür. Çatalca'da dinî yapı olarak kiliseler faaliyette değildir, ancak Elbasan ve Nakkaşköy'de bulunan iki adet ayazma halen ayakta. Bu ayazmaların etrafında teşekkül eden efsaneler de hâlen dilden dile dolaşmaktadır. Her yıl Hristiyanlar (özellikle Rumlar) bu ayazmaları ziyaret ederler ve burada ritüellerini gerçekleştirmeye devam ederler. Bu da Çatalca'da tarihten beri süregelen çokkültürlü yapının bir yansıması niteliğindedir.

Evliya Çelebi, Seyâhatname'nin bir bölümünde; “Sultan Mehmed Han'ın nazargâhı bir şenlikli Çatalca şehridir. Dünyanın sonuna kadar bakımlı ve şenlikli ola. Bi-Rabbi Müste'ân” diyerek Çatalca için dua etmiştir (Çelebi, 2006: 633). Bu anlatımda görülmektedir ki Evliya Çelebi, Çatalca'yı sevmektedir ve onu korumak istemektedir. Çatalca'nın doğal güzelliği ve av kaynakları sebebiyle, tarih boyunca saraylıların uğrak mekânlarından biri olması, Evliya Çelebi'nin anlatımıyla da desteklenmektedir. Çatalca'nın şenlikleri eski dönem gezginleri ve modern çağ araştırmacılarınınca farklı zamanlarda irdelenmiş ve aktarılmıştır.

2.4. Ekonomik Faaliyetler ve Sosyo-Kültürel Yaşam

Seyâhatnamede, İstanbul'un tahıl ambarı olan Çatalca'nın tarımı için şu ifadelere yer verilmektedir:

“Çatalca çayırı, İstanbul'un Kâğıthane çayırından hoş olup tirfil ve bersim (yonca) yurdu bir yeşillik ve lalelik ovadır ki, Âl-i Osman ambarına bu bereketli yerden üç bin araba ot gelip Ahurkapı'da ambara konur. Çayır mevsiminde korunması için bir oda yeniçeri çorbacısıyla gözcülük ederler. Bunlardan başka Baba Nakkaş, Kiteli, Baklalı, İzzedinli köylerine varınca büyük çiftlikler, ağıllar, ekrekler, sayalar, çayışlar, mandıralar ile süslenmiş koyunlu, kuzulu, sığır ve camuşlu vadilerdir ki, İstanbul'un bütün seçkinlerinin bu köylerde bağlantıları vardır. Sütü, kaymağı, teleme peyniri, ağızı, gölemezi, kesmik yoğurdu, dil peyniri, kaşkaval peyniri ve derya gibi sütü İstanbul'a akıp Belde-i Tayyibe yani İstanbul'u doyurur. İstanbul'a getirerek beklenmedik kazanç sağlarlar” (Çelebi, 2006: 633).

Evliya Çelebi, Çatalca'nın İrem bağları misali yaşanılacak cennet bir köşe olduğunu bizlere anlatmaktadır. Zira dönemine göre İstanbul'un önemli mesire yerlerinden Kâğıthane'den dahi üstün olduğu vurgulanmaktadır ki bu da Çelebi'nin, Çatalca'ya verdiği kıymeti gözler önüne sermektedir. Döneminde bolluk, bereket ve üreticiliğin merkezlerinden biri olarak konumlanan Çatalca ve köyleri, günümüzde bu özelliğini tedricen kaybetmiş ve sisteme uyum sağlanarak üretici pozisyondan tüketici pozisyonuna geçilmiştir.

Ayrıca, Çatalca'nın su kaynaklarının bolluğu Evliya Çelebi Seyâhatnâme'sinde belirtilir. Coğrafi konumundan ötürü var olan bu potansiyeli hakkında Seyâhatnâme'de, “Yüksek bir dağ eteğinde kurulduğundan 70 yerde âb-ı hayatları çarşı pazar içre 40–50 adet çeşmelerden birer akarsu akıp, güzellik pazarının kaldırımları üzere sel gibi akar. Bağlara, bahçelere ve şebekeli bostanlara gider” şeklinde yer almıştır (Çelebi, 2006: 633). Buradan hareketle, İstanbul gibi bir merkeze yakın olması hasebiyle gerek su kaynaklarının bolluğu gerekse de tarım ürünlerinin fazlalığı sebebiyle tahıl ambarı olarak nitelendirilmesi, Çatalca'nın zaman içerisinde kıymetini artırmış, doğal yapının bozulmaması adına çeşitli girişimlerde bulunulmuştur.

17. yüzyılda Evliya Çelebi, Selanik ahalisi için “hepsi ehl-i keyf ve çok nüktedan insanlardır” demektedir. Çatalca'nın etnik yapısını irdelediğimizde çoğunluk olarak Çatalca'ya Anadolu'dan yerleştirilmiş Gacal denilen bir yapı dışında Yunanistan'dan göç etmiş Patriyot ve Bulgaristan'dan göç etmiş Muhacir denilen yapıları da görebilmek mümkündür. Çatalca'da iki ayrı kültür, iki ayrı yaşam biçimi ve yerleşme düzeni ortaya çıkar ki; Müslümanlar adına Ferhat Paşa denilen bir mahalle kurarlar, Hristiyanlar ise Kaleiçi Mahallesi'ne yerleşirler. Çatalca ve bölgesinde ağırlıklı olarak Hristiyan Mahallesi olarak anılan Kaleiçi Mahallesinin yanı sıra, Elbasan Mahallesi'nde, Yeniköy Mahallesi'nde, Murat

Bey, Celaliye, Selimpaşa ve Silivri de bazı mahalleler de bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bir kaynak kişi de eklemeler yapmıştır: Yeniköy, Muratbey köyü, Celaliye, Selimpaşa, Silivri'nin bazı mahalleleri, Fener, Gazitepe köyü, Kemerburgaz'da Boğazköy, Çatalca'da Patriyot diye adlandırılan göçmen Türklerin yaşadığı başlıca yerlerdendir. Yerel halk ile soğukluk üreten en önemli olgu ise; Rumca konuşmaları ve özellikle Giritlilerde olduğu gibi kimilerinin doğru düzgün Türkçe konuşamıyor olmasıdır (Gökaçtı, 2002, 273). Bu noktada kültürün taşıyıcısı olan dilin kabul anlamında da başat bir öge olduğu göze çarpar. Ayrıca, "Mübadillerin yazın topluca pikniğe gitmeleri ve kışın da haremlik selamlık usule uygun olarak, evlerde sazlı sözlü toplantıları Gacallar tarafından hoş karşılanmıyordu" (Gökaçtı, 2002, 273). Bu bilgi, Evliya Çelebi'nin verisiyle birlikte göz önünde bulundurulursa, Patriyotların davranış tarzlarının yerel halk gacallarca pek de hoş karşılanmadığını söyleyebiliriz. Lâkin Evliya Çelebi'nin yorumladığı 17. yüzyıl Selanik ahalisi ile 20. yüzyıl Selaniklileri arasında farklılaşma olabileceği gerçeği de göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Ayrıca, Selanik ahalisi derken Türkleri mi, Rumları mı yoksa her iki halkı da mı kastettiği yoruma açıktır.

Çatalca kültüründe geçmişten günümüze bilinen Osmanlı şenlikleri; elma ve süt festivalleri, ordunun sefere çıkması ve seferden dönmesi, şehzadelerin sünnet törenleri, sultanların evlenmeleri, saraydaki doğumlar ve şehre gelen çok önemli konuklar için düzenlenen eğlenceleri ihtiva eder (Özgen, 2008, 68–71). Bu durum, saraylıların Çatalca'ya olan ilgilerini tekrar ispatlar niteliktedir.

3. Sonuç

İlk çağlardan bu yana konumu itibarıyla gözde bir yerleşke olan Çatalca, yer aldığı coğrafi şartları, tarihçesi, bozulmamış tabii ve beşeri güzellikleri, tarihî eserleri, türbeleri, ayazmaları, konaklama yerleri, hamam ve avlak yerlerinin yanı sıra zengin kültürel öğeleri ile dikkate değerdir. Çatalca'nın çokkültürlü olma vasfı; Hristiyan (özellikle Rum), Müslüman ve Türk âdetlerinin zamanla iç içe geçmesiyle; geleneklere, danslara, yemeklere ve hayatın geçiş dönemlerinde uygulanan rit ve ritüellerle beraber yaşamın birçok alanına yansımış olmasından ileri gelir. XVII. yüzyılın ve Türk tarihinin en meşhur seyyâhı Evliya Çelebi'nin, Çatalca'yı incelemesi ve eserinde burası hakkında bilgi vermesi, araştırmacılar için son derece büyük bir öneme haizdir. Ayrıca, Çatalca'yı gezerek deforme olmamış tabii zenginlikleri görmesi ve o günün sosyo-kültürel yaşamına şahitlik etmesi, günümüz Çatalcası ile mukayese imkânına kavuşmamızı sağlayarak bugün ayakta olmayan pek çok unsurdan da haberdar

olmamıza vesile olmuştur. Çelebi'nin ifadeleri bize, Çatalca'nın o dönemde de kıymeti bilinen ve her yönden stratejik öneme sahip bir yer olduğunu göstermektedir. El değmemişliğiyle sarayın ve ileri gelenlerin uğrak yeri olan Çatalca, sosyo-ekonomik koşullarıyla döneminin ön saflarında yer almış mekânlardandır. İrem bağlarını anımsatan bu cennet köşe, zengin su kaynakları ile üretimin ve verimin merkezi olmuştur. Günümüzde yavaş yavaş bu özelliklerini kaybetmeye yüz tutması ve şehirleşme ile birlikte üreticilikten tüketiciliğe geçiş tespitimiz öne çıkan bir olumsuzluk olsa da hâlen hem coğrafi, hem tarihî hem de barındırdığı güzellikleriyle cennetten bir parça olarak değer görmektedir.

Kaynakça

AKAR, M. (2016). “Evliyâ Çelebi Seyâhat-Nâmesi’nde Adı Geçen Bosna ve Hersek Yaylaları”. Aydın Türklük Bilgisi, C. 2, S. 3, s. 1-22.

GÖKAÇTI, M. A. (2002). Nüfus Mübadelesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

GÜLDÜREN, O. (2014). Çatalca: Samiotisa Samiotisa. İstanbul: Heyamola Yayınları.

BİLEN, E. & SARI, İ. (2009). İstanbul Çatalca İlçesi Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri. İstanbul: İBB KUDEB.

Evliya ÇELEBİ. (2006). Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Konya-Kayseri-Antakya-Şam-Urfa-Maraş-Sivas-Gaze-Sofya-Edirne. (hz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı). c. 3/2. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Öztürk, A. vd. (2005). Çatalca: 2005. İstanbul: Çatalca Kaymakamlığı.

Pala, İ. (1999). “Seyahatname”. Ansiklopedik Divan Şiri Sözlüğü. İstanbul: Kapı Yayınları.



Geliş Tarihi:31.10.2019 Kabul Tarihi:12.11.2019

Entry Date: 31.10.2019 Accepted: 12.11.2019

UMUT SARIKAYA KARİKATÜRÜNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM: “ASIL SINIF SAVAŞI ONLARIN ARASINDA”¹

A Semiotic Approach to Umut Sarıkaya's Caricature: “The Actual Class War is Among Them”

Güliden ALTINTOP TAŞ²

Özet

Diyojen'den bugüne devam eden karikatür ve mizah dergiciliği serüveni günümüzde popüleritesini korumakta; gelişen teknolojiyle birlikte e-dergiler, cep telefonu uygulamaları, sosyal medya hesapları ve sair sayesinde okuyucu kitlesini artırmaktadır. Çalışmada ele alınan karikatür 2015'te ilk sayısını çıkarmış olan Naber adlı mizah dergisinden alınmıştır. Dergide; Anton Çehov, Guy de Maupassant, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Herman Melville, Stefan Zweig, Joseph Conrad gibi dünya edebiyatında tanınmış yazarların öykü ve romanları çizgi hikâye şeklinde yorumlanmış ve günümüz mizah dergiciliğine farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Naber dergisi; içerdiği çizgi hikâyeler, mizahi yazılar ve karikatürlerle bir edebî mizah dergisi olarak yorumlanabilir.

Bu çalışmada derin anlam okumalarına imkân sağlayan göstergebilimsel çözümleme yönteminden faydalanılarak Umut Sarıkaya'ya ait “Asıl Sınıf Savaşı Onların Arasında” başlıklı bant karikatür incelenmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde göstergebilim ve göstergebilimsel çözümlemeye dair görüşlere yer verilmiş, sonrasında ise örnek bant karikatür ele alınmıştır. Karikatürde hem görsel analiz hem de içerik analizi yapılarak metnin düz anlam ve yan anlam okumaları yapılmıştır. Karikatürün içeriğini oluşturan “sınıf savaşı” meselesi, Bourdieu'nun “beğeni algısı” ve Marx'ın “sınıf savaşı” kavramları çerçevesinde tartışılmıştır. Elde edilen tespitler doğrultusunda karikatürün gösterge şeması oluşturulmuş, gösteren ve gösterilen ilişkisinde metnin düz anlamı ve yan anlamın ortaya çıktığı karşıt alanlar bu şemada gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Karikatür, Umut Sarıkaya, Bourdieu, Beğeni Algısı, Sınıf Savaşı

Abstract

The adventure of caricature and humor magazine have continued from Diyojen to the present day. Thanks to the developing technology, e-magazine, mobile phone applications, social media accounts and others, it has increased the audience. The caricature discussed in the study was taken from the humor magazine Naber, which published its first issue in 2015. In the magazine; the stories and novels of world famous writers such as Anton Chekhov, Guy de Maupassant, Nikolai Vasilyevich Gogol, Herman Melville, Stefan Zweig and Joseph Conrad were interpreted as comic books and a different perspective was brought to contemporary humor journalism. Naber magazine; it can be interpreted as a literary humor magazine with its caricatures and humorous writings.

¹ Bu çalışma, “Karikatür, Edebiyat ve Söylem” başlıklı tezden üretilmiştir.

² Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Öğrencisi, galtintop@anadolu.edu.tr

In this research, Umut Sarıkaya's comic strip titled "Asıl Sınıf Savaşı Onların Arasında" (The Actual Class War is Among Them) is analyzed by benefiting semiotic analysis method which enable deep meaning reading. Ideas regarding semiotics and semiotic analysis take place in the introduction of the study and then the comic strip example is discussed. The denotation and connotation reading of the text are studied by doing content and visual analysis in the caricature. The "class war" matter comprising the content of the caricature is discussed within the frame of Bourdieu's "judgement of taste" and Marx's "class war" concepts. Semiotic schema is formed in accordance with obtained with obtained results and opposite areas where denotation and connotation appear in the relation of signifier and signified are shown in this schema.

Keywords: Caricature, Semiological Analysis, Umut Sarıkaya, Naber, Judgement of Taste

1. Giriş

Görsel imgelerin anlamlandırılması ve metinlerin yan anlamlarının ortaya çıkarılması konusunda kullanılan metotlardan biri de son dönemlerde oldukça ilgi gören göstergebilimsel çözümlerdir. Göstergebilim metodu; resim, edebiyat, mimari, müzik gibi birçok farklı disiplin tarafından yapılan araştırmalarda faydalanan bir yöntem haline gelmiştir. Göstergeyi oluşturan, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ve göstergelerin yarattığı anlamsal bağı açıklamaya çalışan göstergebilim, metinlerin ve nesnelerin örtük anlamlarını da açığa çıkarmada yardımcı olmaktadır. Göstergebilim; toplumsal kuralları, davranış biçimlerini, modayı, işaret dilini, görsel ve devimsel dizgeleri içine alarak geniş bir alanı kapsayan ve bu alanları inceleyerek her bir sistemin kendi içerisindeki kurallarını saptamayı ve bunları açıklamayı amaçlayan bir bilim dalıdır (Vardar, 2001: 84). Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi ve göstergelerin yarattığı anlamsal bağı açıklamaya çalışan göstergebilim, metinlerin ve nesnelerin örtük anlamlarını açığa çıkarmada yardımcı olmaktadır. Sözcüklerin anlamını sözcükbilim, sözcükleri ise anlambilim incelemektedir. Tümceden daha büyük plastik sanat, mimari, resim, roman, söylem gibi yapıları da göstergebilim incelemektedir. Tümce ötesi yapılarda anlam oluşumu ve anlam ilişkileri göstergebilimin araştırma alanını oluşturmaktadır (Günay, 2012: 19). Bu çalışmada yararlanılacak olan göstergebilim metodu, cümlelerin ya da çizgilerin anlamlandırılmasından yola çıkarak daha kapsayıcı bir yapı olan söylemin bulunmasında yol gösterici niteliktedir.

Göstergebilimin iki öncü ismi F. de Saussure ve C.S. Peirce'dir. Saussure göstergebilim için "sémiologie" sözcüğünü kullanırken, Peirce "sémiotique" sözcüğünü kullanmıştır. "Sémiologie", genel bir göstergebilimi ifade ederken, "sémiotique" bu genel disiplinin çeşitli dallarını ifade eder (Uçan, 2008: 114). "Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini, Saussure göstergelerin toplumsal işlevini vurgulamıştır. Barthes ise dilin mekanik işlevini açığa çıkarmak ister ve bunu kitle kültürü üzerinden yapar" (Bircan, 2015). Göstergebilimin özerk bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasından önce Saussure, şu düşünceleri ifade etmiştir:

Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb, vb. karşılaştırabiliriz. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir... Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir. Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. sémiologi < Yun. Sémeion “gösterge”den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek (Saussure, 2001: 45- 46).

Saussure; dilbilimi, göstergebilimin bir alt bölümü olarak düşünmektedir ancak Roland Barthes (2012), söylemin anlamlı büyük birimlerini üstlenecek olan göstergebilimi, dilbilimin bir bölümü olarak görür. Çünkü ona göre dil dışı öğeler de ancak dil aracılığıyla anlam bulabilir. Göstergebilimde kullanılacak olan çözümsel kavramları da dilbilimden alır. Bu kavramlar dört büyük başlık altında toplanır: 1. dil ve söz, 2. gösterilen ve gösteren, 3. dizim ve dizge, 4. düz anlam ve yan anlam. İkili karşıtlıklara dayanan bu sınıflandırma sayesinde düşünsel imgeler evreni daha iyi kavranacaktır. 1. Dil ve söz: Dil hem toplumsaldır hem de bir değerler dizgesidir. Birey onu tek başına yaratamaz ve değiştiremez; ancak söz bireysel seçme ve gerçekleştirme edimidir. “Sözün özelliği, birleşim özgürlüğüdür” (Saussure, 2001: 180). 2. Gösteren ve gösterilen: Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturmaktadır. Bu iki unsurun birleşiminden oluşan gösterge edimi bir tür “anamlama”dır. 3. Dizim ve dizge: Saussure’ye göre dilsel öğeler iki düzlemde gelişir: dizimler ve çağrışımlar yani dizgeler. Dizim, söz zinciridir ve kendinden önceki ve sonraki öğelerle ilişki içindedir. Dizge ise bellekte birbirini çağrıştıran ve bağıntıların egemen olduğu öbeklerdir. Bu iki düzlem dilin iki eksenini oluştur ve göstergebilim de dökümü yapılmış olguların dağılımını bu iki eksene göre belirler. 4. Düz anlam ve yan anlam: Her anlamlama dizgesinin bir anlatım düzlemi bir de içerik düzlemi vardır. Birinci dizge düz anlamı, ikinci dizge ise yan anlamı kapsar. Yan anlam ne kadar kapsayıcı olursa olsun düz anlamı tüketmez. Onun yanında yer alır, bu şekilde söylemlerin ortaya çıkmasına olanak sağlar: Göstergebilim, insan eylemlerinin ve ürünlerinin gösterge görevi görerek anlamlarının oluşmasını sağlayan bir uzlaşma ve ayrımlar dizgesine sahip olduklarını kabul eder. Eğer gösterge varsa orada dizge de var demektir. Bu gösterge dizgeleri dil dışı bile olsa, “diller” gibi ele alınıp incelenirse, saklı kalan anlam ve kodlar ortaya çıkarılacaktır. Burada önemli olan dil dışı göstergelerin uzlaşimsal niteliğidir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bu uzlaşimsal bağ dikkatlice incelenirse, göstergelerin altında yatan dizge de belirginleşir. Anlam taşıyan karşıtlıkların ilişkilendirilmesi sayesinde bir ayrımlar dizgesi ortaya çıkarılacaktır (Culler, 1985: 95-97). Her harfin dil içinde işlevi olduğu gibi

göstergelerin de bir işlevi vardır. Bu göstergelerin açıkça görünen işlevleri (açık işlev) olabileceği gibi gizli işlevleri de olabilir. Açık işlevler birinci dizgede gruplandırılırken, gizli işlevler ise ikinci dizgede gruplandırılır. Bu çalışmada göstergelerin görünürdeki işlevi üzerinden yola çıkılarak gizli işlevleri ele alınacaktır.

Göstergebilim, sadece dilsel olarak ortaya çıkmış anlamsal bütünleri değil aynı zamanda dilsel olmayan dizimsel zincirleri (törenler, mekânlar vb) de metinler gibi ele alarak inceleyebilir: Göstergebilimsel dilbilgisinde iki düzey vardır; sözdizimsel bileşen ve anlamsal bileşen. Söylemin üretimi bu iki aşama sayesinde gerçekleşmektedir: temel anlam dizgesi ve anlatsal anlam dizgesi. Göstergebilim hem anlamın üretilmesi ve koşullarını hem de bu üretimin somut çözümlenmelerle oluşturulan yöntemleri içermektedir (Greimas, 2008: 336-354). Greimas'a göre göstergebilimin en önemli özelliği bir üstdil oluşturmasıdır. Bu üst dil hem kavramsal hem de biçimseldir; ayrıca üç ayrı düzeyi içermektedir: betimsel düzey, yöntembilimsel düzey ve bilimkurgusal düzey. Bu düzeylerin incelenmesiyle; anlamsal ayrılıklar, anlamsal eklemlenmiş ve anlamın üretilişi bir üst dil aracılığıyla yeniden yorumlanır. Greimas göstergebilimi, anlamın değişik şekillere bürünmesi olan söylemsel ve figüratif düzeyleri de içeren bütün aşamaları çözümlenmeyi hedefler (Rifat, 2013: 191-201). Hem söylemsel hem de figüratif düzeyleri bütünsel olarak inceleme imkânı veren göstergebilimsel çözümlenme metodu, bu özelliği ile yazı ve çizimlerden oluşan karikatür türü için de geniş kapsamlı okumaları mümkün kılmaktadır.

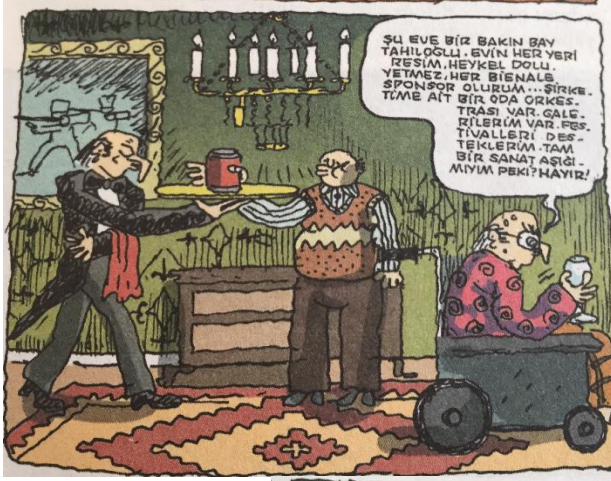
Göstergebilimin temel amacı, anlamın nasıl oluştuğunu açıklamak ve gerçekliğinin nasıl sunulduğunu ortaya koymaktır. Sözel veya görsel metinleri yani göstergeleri oluşturan ve onları yöneten sistemi ortaya çıkarmaktadır (Yaylagül, 2015: 18). Göstergebilimin üç temel çalışma alanı vardır: göstergenin kendisi, içinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler, kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür (Fiske, 2003: 62). Göstergebilimin bu üç çalışma alanı karikatür incelemesinde şu şekilde uygulanacaktır: göstergenin kendisi olan karikatür, karikatürün imgeler ve dil aracılığıyla oluşturduğu kodlar ve bu kodların yorumlanması.

Göstergebilimsel çözümlenmelerin belirli aşamaları vardır: Çözümlenme konusu ya da nesnesi seçildikten sonra metnin ya da imgenin içeriklerinin dikkatlice incelenip tanımlanması gerekmektedir. Daha sonra metin ve imge ilişkisine bakılır. İkinci aşamada metin yorumlanır. Yorumlama önce her bir göstergeye inerek küçük parçalar halinde daha sonra da bir bütün olarak yapılmalıdır. Dilsel göstergeler ve imgeler arasındaki ilişki incelenmelidir. Üçüncü

aşamada metindeki kodlar kültürel açıdan değerlendirilir. İngelerin kültürel bilgi içinde anlamlandırılması gerekmektedir. Son olarak da metinden yola çıkılarak genellemeye ulaşılır. Metnin anlamı nedir ve metinde kullanılan kodlar nasıl kategorize edilir ya da açıklanır, bu hususlara değinilmelidir (Stokes, 2003: 74-75, Aktaran Atabek, 2007: 80-81). Stokes'in göstergebilimsel çözümleme aşamaları, buraya kadar yapılan göstergebilim uygulama yöntemlerini özetler niteliktedir.

2.“Asıl Sınıf Savaşı Onların Arasında” Başlıklı Karikatür Üzerine Bir Çözümleme:





(Sarıkaya, 2017)

Örnek karikatürde görüntüsel ve sözel olmak üzere iki dizge bulunmaktadır: Görüntüsel gösterge, nesnesi ile benzerlik kuran bir gösterge türüdür (Günay, 2012: 15). Dolayısıyla karikatürler görüntüsel dizgiyi, konuşma balonları içerisindeki yazılar da sözel dizgiyi oluşturmaktadır. Karikatürde iki başkarakter (ev sahibi ve komşu Bay Tahıloğlu) ve bir yan karakter (uşak) bulunmaktadır. Ev sahibinin burjuva sınıfından olduğu birçok gösterge ile ifade edilmiştir. Bu göstergeler şunlardır: malikâne, şömine, robdöşambr, uşak, kadeh, sanat eserleri, şamdan... Komşu Bay Tahıloğlu ise ekonomik güç olarak zengin ancak fiziksel özellikleri ve beğeni algısı itibariyle proletarya sınıfının etkilerini taşımaktadır: saç stili, el örgüsü süveteri, son düğmesine kadar iliklenmiş çizgili gömleği, kemerine astığı tırnak makası, ikram olarak alkollü bir içecek yerine kutu kola seçmesi, yürüyüş tarzı... Bu göstergeler sayesinde ev sahibinin zengin bir aileden geldiği ve burjuva sınıfının biçimsel özelliklerini taşıdığı, Bay Tahıloğlu'nun ise proletarya sınıfına mensup bir aileden geldiği fakat kendi çabalarıyla zengin olup burjuva sınıfının gücüne eriştiği (maddî imkânlar açısından) söylenebilir. Yani burada söz konusu olan durum, burjuva sınıfına “sonradan dâhil olma” meselesidir. Sarıkaya “asıl sınıf savaşı onların arasında” diyerek bu duruma dikkat çekmek istemektedir.

Marx'ta “sınıf” kavramı “sınıf savaşı” ile birlikte ifade edilmektedir; çünkü sınıflar ortaya çıkışlarının doğası gereği birbirleriyle mücadele içindedir ve sınıflar arasındaki bu savaş, zaman zaman ortaya çıkan bir durumdan ziyade bir süreklilik içerisinde gelişmektedir. Marksizm'de burjuvanın proletaryaya karşı sömürsüne karşı çıkmış, işçilerin hakları ve üretim için harcanan çalışma saatleri kapitalizme karşı savunulmuştur:

Marx'ta sınıfların basit bir tanımını ya da sosyo-profesyonel kategorilerin istatistikî bir tablosunu aramak boşuna bir çaba olacaktır. Başka bir deyişle onun eserlerinde karşılıklı bir çatışma ilişkisi içinde olan sınıflar mücadeleleriyle ve mücadele içinde tanımlanır. Başka bir deyişle sınıf çatışmaları onun için sosyolojik olması kadar ondan öte stratejik bir öneme sahiptir (Bensaïd ve Charb, 2014: 45).

Sınıf savaşının stratejik öneme sahip olması; egemen sınıfın ezilen sınıfı ideolojik olarak baskı altına alması ve tahakkümünü sürekli kılmaya çalışmasıyla; ezilen sınıfın egemen olmaya çalışması ve bunun için sürekli çatışmasından kaynaklanmaktadır. “Ezen ve ezilen, sürekli bir çatışma halinde, bazan gizli, bazan açıkça, her defasında ya toplumun devrimci bir biçim değiştirmesiyle ya da çatışan sınıfların birlikte çöküşüyle sonuçlanan, kesintisiz bir savaşım sürdürmüşlerdir” (Marx, 2009: 20). Dünya tarihinde çeşitli dönemlerde efendi-köle, soylu-serf gibi ortaya çıkan sınıf çeşitliliği; sanayileşmeyle birlikte kapitalizmin ortaya çıkarak feodal düzenin yıkılmasıyla yerini “burjuva” ve “proletarya” ya bırakmıştır. “Feodal

toplum yıkılırken sınıf farklılıkları ortadan kalkmamış sadece eskilerinin yerine yenileri gelmiştir: Burjuvazi ve proletarya. Gün geçtikçe bu iki sınıf arasındaki uçurum daha da açılmaktadır” (Marx, 2009: 21). Yeni bir üretim sistemiyle birlikte yeni sınıflar ortaya çıkmıştır. Sanayileşmeyle birlikte makinelerin seri üretime geçmesi ve bu üretim sürecinde çalışacak olan insanlara ihtiyaç duyulması işçi sınıfını yani proletaryayı yaratmıştır. Bir başka deyişle, proletaryanın ortaya çıkışını sağlayan burjuvadır: “Ama burjuvazi, yalnızca kendisine ölüm getiren silahları yaratmakla kalmamıştır; bu silahları kullanacak insanları da, yani proleterleri –modern işçi sınıfını- da yaratmıştır” (Marx, 2009: 27). Karikatürde gösterilen savaş, buraya kadar özetlenmeye çalışılan “sınıf savaşı”ndan ziyade burjuva sınıfı ve sonradan sınıf atlayan proletarya sınıfı arasındaki “asıl” sınıf savaşıdır. “Burjuva sınıfına sonradan dâhil olmak mümkün müdür?”, “Proletarya sınıfından bireyler maddî güç elde ederek burjuva sınıfına katılabilirler mi?” gibi sorular söz konusu “asıl sınıf savaşı”nı anlamlandırmada yol gösterici olacaktır.

Karikatürde Bay Tahıloğlu, bir malikâneye komşudur ve ev sahibinden çok daha fazla maddî güce sahiptir. Ev sahibi şömüne karşısında bir yandan içkisini içerken bir yandan da Bay Tahıloğlu’na “burjuvanın yarattığı, beğenilse de beğenilmese de dünyayı döndüren sistem”i özetlemektedir. Bu sistemin gereklilikleri bellidir: iyi bir sanat koleksiyoneri olmak, bienallere sponsor olmak, sanat galerisi ya da oda orkestrası sahibi olmak, vakıflar açmak, “kimsenin anlamadığı” sanat eserlerine çok para vermek, sanatı ve sanat festivallerini desteklemek... Bay Tahıloğlu ise burjuva olmanın gerekliliklerinden hiçbirini yerine getirmemekte, bir burjuva gibi yaşamamaktadır. Ev sahibinin sinirlendiği nokta tam olarak budur. Madem Bay Tahıloğlu artık zengindir ve burjuva sınıfına girmiştir, öyleyse burjuva olarak yaşamalı ve sistemin kurallarına uymalıdır. Ev sahibi, Bay Tahıloğlu gibi bir “vizyonsuz”un sisteme zarar vermesine izin vermeyecektir. Bay Tahıloğlu ise ev sahibinin söylediklerine bir anlam verememekte ve onun sınırdan yerlerde sürüklenmesine acıyarak bakmaktadır. Ev sahibi ve Bay Tahıloğlu arasındaki temel fark maddî gelir gücü değil beğeni algısıdır.

Bourdieu (2015); 1963-1968 yıllarında toplumun farklı sınıflarından farklı eğitim seviyelerine sahip 1217 kişiye uyguladığı anketlerden yola çıkarak oluşturduğu çalışmasında “kültürel beğeni” ve “kültürel tüketim” yatkınlıklarını incelemiş, bu yatkınlıkların ayrımının altında yatan sebebi ortaya koymaya çalışmıştır. İnsanlardaki “beğeni” algısının bireysel değil sınıfsal çerçevede oluştuğunu, bir sanat eserini beğenmenin, ona sahip olmanın yani sanat eserini tüketme biçiminin toplumdaki sınıf aidiyetini gösterme şekli olduğunu iddia etmiştir:

Üslûbun, anlam ve değerinin kendisini üretene olduğu kadar onu algılayana da bağlı sembolik bir dışavurum olduğunu bilerek, sembolik iyelikleri ve özellikle de bunlardan mükemmellik payesi sayılanları kullanma usulünün, “sınıfın” ayrıcalıklı işaretlerinden birini oluşturmakla birlikte ayırım stratejilerinin bir aracı olduğu da anlaşılır; yani Proust’un kelimeleri ile ifade edecek olursak, bu, “mesafeleri belirtmenin sonsuz derecede çeşitli sanatı”dır (Bourdieu, 2015: 104-105).

Yüksek kültüre mensup olan egemen kesim (ya da diğer bir deyişle, egemen sınıfın yarattığı yüksek kültür), sanat anlayışını ve beğenisini miras yoluyla aileden alır. Burjuva sınıfına mensup insanlar, hâlihazırda bu mirasa sahip olduklarından, yaşamlarının geri kalanında onu edinmek için büyük çaba ve zaman harcamak zorunda kalmazlar. Küçük burjuva ya da proletarya sınıfı ise bu sanat algısını yaşamı boyunca eğitim görerek belki elde edebilecektir. Ayırt ediciliği yüksek olan ve kısa sürede kazanılamayan resim ve müzik kültürü gibi sanatsal yatırımlar, burjuvanın diğer sınıflar üzerinde kurduğu tahakkümü ispatlayan en önemli sanatsal tüketim araçlarıdır (Bourdieu, 2015: 412). Sanat eserinin beğenilmesi ya da edinilmesi, o sanat eserinin niteliğinden ziyade belirli bir sınıf tarafından nasıl algılandığı ile ilgilidir. Bu sanatsal algı ve beğeni de insanın doğduğu andan itibaren bulunduğu sınıfsal özelliklerin içerisinde şekillenmektedir. Müzayedelerde ya da sergilerde milyonlarca liraya satılan tablolara bakan sıradan bir insan, resmin sanatsal değerini muhtemelen tam olarak anlamayacak, ancak yüksek fiyata satılması sebebiyle sanatsal olarak değerli olduğunu; ancak kendisinin bu sanatsal değeri anlayamadığını düşünecektir. Bourdieu, bu durumu “yoksunluğun sahip olmaya gösterdiği hürmet” olarak açıklamaktadır. Sanat aracılığıyla pekiştirilen sınıfsal ayrımlar, peşinen kabul edilmiş ve doğallaştırılmış tahakküm sayesinde daha da kuvvetlenmektedir: “Sanat yapıtının temellük edilmesinin olanaklı kıldığı zenginliğin kusursuz teşhiri... aciz olan herkese karşı bir meydan okumadır” (Bourdieu, 2015: 413). Bu durumda sanat eseri farklı bir işlev kazanmaktadır. Kendisine sahip olanı diğerlerinden ayıran ve onu toplumda daha üst bir konuma getiren, statüyü temsil eden bir imge işlevi görmekte ve bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Veblen’in “aylak sınıf” teorisine göre: “Söz konusu olan, estetik açıdan farklı donanmışlık değil, inceleyen kişinin mensup olduğu sınıf açısından hangi nesnelere şerefli tüketim kapsamına girdiğini belirleyen saygınlık yasasıdır” (Veblen, 1995: 106). “Dolayısıyla sanat yapıtı, iki karşıt gruba ayıran, kalabalığın biçimsiz kitlesini iki değişik ve kesin insan sınıfına bölüp seçen bir toplumsal güç işlevi görüyor” (Gasset, 2015: 157). Yani iktisadi üstünlüğü elinde tutan egemen sınıf, sanat alanlarını da elinde tutmaktadır. Aynı sınıf; hangi sanat türlerinin değerli olduğunu ve yüksek sanatı oluşturduğunu, hangilerinin daha az değerli ve halka ait olduğunu da belirlemektedir. Egemen sınıfın bu belirleyici özelliğini elinde tuttuğunu fark edemeyen halk, beğenilerinin

kendisi tarafından şekillendiğini varsaymaktadır. Burada farkına varılamayan bir tahakküm söz konusudur.

Sanatta popülerlik, egemen sınıfın alt sınıf üzerindeki tahakkümünün olağanlaşmasına yardımcı olmaktadır. Bu amaçla oluşturulan popüler sanat ürünleri kendi kitlesini oluşturarak beğeni algısının yönlendirilmesinde işlevsellik kazanmaktadır: “Sanatın nesnesi de (herhangi bir başka ürün gibi) sanat duygusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitle yaratır. Onun için, üretim, özne için bir nesne üretmekle kalmaz, nesne için de bir özne üretir” (Marx, 1996: 80). Moda adı altında üretilen tasarımların (giyim, aksesuar, mobilya gibi) piyasaya sürülmesinin hemen ardından yüksek oranlarla tüketilmesi ya da kitabevlerindeki “çok satanlar” standının oluşturularak okuyucuların algısının yönlendirilmesi, bu duruma örnek olarak verilebilir. Önce nesne üretilip daha sonra moda (beğeni algısının yönlendirilmesi) aracılığıyla alıcı kitlesi oluşturulmaktadır: “Her kuşak kendi duygu tarzına sahiptir. Gerçek duygulardaki bu tarzlar samimiyetsiz değildir. Geniş çapta bilinçsizdir... sanatçılar, genellikle beyaz perde, müzik piyasası, vitrin ve resimli dergilerdeki popüler sanatçılar tarafından biçimlendirilirler” (Langer, 2012: 60). Burada bahsedilen bilinçsizlik aslında farkında olmadan edinilmiş bilinçtir. Bourdieu'nun ileri sürdüğü tahakkümün doğallaşması ve işlerliğinin bu şekilde sağlamlaşması, sosyal sınıf içinde yaşam boyunca edinilmiş bilinç sayesinde gerçekleşmektedir: “Teamüllerin etkinliği, bir ölçüde, doğal görünmelerine, dolayısıyla da sanki belli toplumsal ya da kültürel çıkarlara hizmet etmişmiş da ‘evrensel’ şeylermiş gibi gözükmelerine bağlıdır” (Leppert, 2002: 21). “Evrensel gibi görünen şeyler” in kabul edilebilirliği ise popüler kültür aracılığıyla sağlanmaktadır.

Beğeni algısının egemen sınıf tarafından şekillendirilerek bir tahakküm aracına dönüştürülmesi, sanat adı altında meydana getirilen ürünlerin sanatsal değerlerinin sorgulanmasına yol açmaktadır. Bunun neticesinde bir sanat eserinin, sanatsal ve piyasa değeri olmak üzere iki farklı boyutu ortaya çıkmaktadır. Artun (2011), Bourdieu'nun iddialarını daha da ileri götürerek sanatsal değerinin marka değeri olduğunu, sanat adı altında ne satılırsa satılsın “onun” sanat olduğunu, egemen sınıfın beğenilerinin de egemen konuma geldiğini ve sanat eserinin para gibi değer ürettiğini ileri sürmektedir. Bu iddiaya göre sanatın değerini belirleyen, sanat dalları arasında seçim yaparak, edinilmesi durumunda sosyal sınıf içerisinde statü göstergesine dönüşen sanat eserlerini kategorize eden, hatta neyin sanat olup neyin olmadığına karar veren bir egemen sınıf karşımıza çıkmaktadır. “Bugün için maliyetleri ciddi rakamları bulan dev organizasyonların sponsorluğunu üstlenen küresel şirketler, bu etkinlikler aracılığıyla reklamlarını daha güçlü bir biçimde yapma çabası gütmekteler”

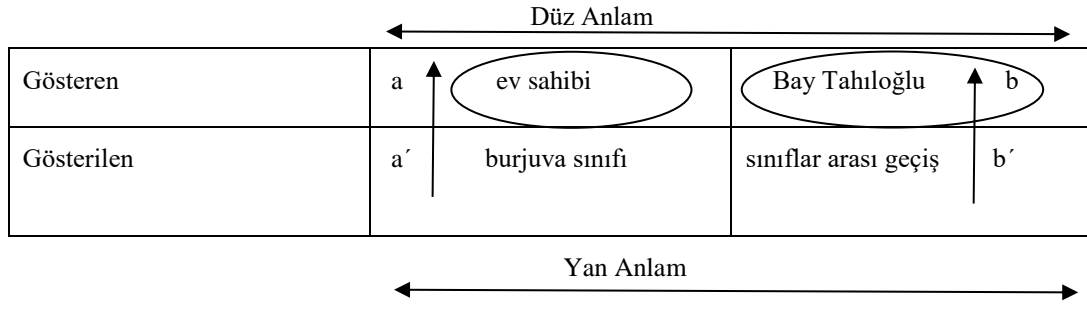
(Şahiner, 2015: 129). Yani sanat eserinin başlı başına değer üreten bir metaa dönüştürülmesinin sonucu olarak, sanat eserinin sergilendiği bienaller aslında metanın alıcılara sunulduğu bir endüstri pazarı işlevi görmektedir. Sanatın işlevini yerine getirebilmesi için birtakım kurallar, kriterler ve değer sistemi bulunmalıdır; ancak tüm bunlar özerk değildir ve egemen sınıfın iktidarını yansıtmaktadır (Groys, 2014: 19). Tüm bu görüşler doğrultusunda sanatsal beğenin, sanat anlayışının ve sanatı kategorize etmenin hâlihazırda belirlenmiş kuralları olmadığı gibi bunları etkileyen, belirleyen, değiştiren faktörlerin de sabit olmadığı tam tersine toplumsal sınıflara dayalı olarak oldukça dinamik olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu dinamikleri belirleyen de egemen sınıftır.

3.Sonuç

Sınıflar arası ayrımın keskinleştiği alanlar, “beğeni algısı” doğrultusunda şekillenen tüketim alışkanlıkları, meskenler, mobilyalar, arabalar, yeme içme, müzayedeler, bienaller gibi gündelik hayatı oluşturan alanlardır. Burjuva sınıfıyla proletarya ya da küçük burjuva sınıfı arasındaki ayrımın teminatı olan “beğeni algısı” yazılı kuralları olmayan, açıkça ifade edilmeyen ancak egemen sınıfın yaşam şeklini belirleyen ve sürekli yeniden üretilen bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek karikatürde sınıf atlayan Bay Tahiloğlu (Bu hitap ev sahibinin ona seslenme şeklidir. “Bay Tahiloğlu” kendi içerisinde uyumsuzluğu barındırmaktadır. Modern bir hitap şekli olan “Bay” ve Anadolu kültürünü yansıtan “Tahiloğlu” soyadının birlikte kullanılması bu sınıf atlamayı göstermektedir.) burjuva ev sahibi tarafından egemen sınıfın adı konmayan bu sistemine ayak uydurmamakla suçlanmaktadır. Ev sahibinin endişesinin sebebi, Bay Tahiloğlu’nun “beğeni algısı” temelinde şekillenen burjuva yaşamının getirdiği gereklilikleri yerine getirmeyerek sınıflar arası ayrımın sınırlarını esnetmesidir. Çizer “asıl sınıf savaşı onların arasında” diyerek, burjuva sınıfının proletarya sınıfıyla olan savaşını değil, sınıf atlama yoluyla sınıflar arasında olan sınırın silikleşme tehlikesine karşı verilen savaşta kast etmektedir.

Yapılan çözümler doğrultusunda karikatürün aşağıda oluşturulan göstergebilimsel şemasında, gösteren ve gösterilen üzerinden düz ve yan anlam okumaları belirtilmiştir. Her bir gösterenin aynı zamanda, kendisine karşıt olanı göstermesi sebebiyle şemada karşıtlıklara da yer verilmiştir. Göstergebilim ve mizah unsurları birlikte şemalaştırılmıştır. Şemaya göre “a” ve “b” metnin düz anlamını, “a” ve “b” ise yan anlamını oluşturmaktadır. “a” ve “a” arasında kapsayıcı bir ilişki varken, “b” ve “b” arasında karşıtlık ilişkisi bulunmaktadır. Mizah unsuru ise metnin düz anlamında yani “a” ve “b” arasındaki ilişkide gerçekleşmektedir.

Uyumsuzluk (Mizah)



Kaynaklar

- ARTUN, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATABEK, Ş. G., & ATABEK, Ü. (Eds). (2007). Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Göstergebilim, Söylem Çözümleme Yöntemleri. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- BİRCAN, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. SBARD, 26, s. 17-41.
- Barthes, R. (2012). Göstergebilimsel Serüven (6. baskı). (çev. M. Rifat, & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BENSAİD, D., & CHARBONNIER, S. (2014). Marx Kullanım Kılavuzu (2. baskı). (çev. V. Yalçıntoklu). İstanbul: Habitus Kitap.
- BOURDİEU, P. (2015). Ayrım. (çev. D. Fırat, & G. Berkkut). Ankara: Heretik Yayınları.
- CULLER, J. (1985). Saussure. (çev. A. N. Akbulut). İstanbul: AFA Yayınları.
- FİSKE, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş (2. basım). (çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- GASSET, O. (2015). Tarihsel Bunalım ve İnsan. (3. basım). (çev. N. G. Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- GREİMAS, A. J. (2008). Göstergebilim. RİFAT, M. (Eds). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler içinde (334-355). (4. baskı). (çev. M. Rifat, & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GROYS, B. (2014). Sanatın Gücü. (çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- GÜNAY, V. D., & PARSA, A. F. (Eds). (2012). Görsel Göstergebilim. İstanbul: Es Yayınları.
- LANGER, S. K. (2012). Sanat Problemleri. (çev. A. F. Korur). İstanbul: Mitos-Boyut.
- LEPPERT, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MARX, K., & ENGELS, F. (2009). Komünist Parti Manifestosu (9. baskı). (çev. Gaybiköylü). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- MARX, K., ENGELS, F., LENİN, V. (1996). Sanat ve Edebiyat. (çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- RİFAT, M. (2013). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SARIKAYA, U. (2017). Naber. 6, s. 12.
- SAUSSURE, F. d. (2001). Genel Dilbilim Dersleri. (çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.

- ŞAHİNER, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- UÇAN, H. (2008). Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi. Ankara: Hece Yayınları.
- VARDAR, B. (2001). Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri. Multilingual: İstanbul.
- VEBLEN, T. (1995). Aylak Sınıf. (çev. İ. User). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- YAYLAGÜL, Ö. (2015). Göstergibilim ve Dilbilim. Ankara: Hece Yayınları.

YAŞAYAN MİT OLARAK DOĞUM LEKELERİ: SİMGELERİ VE ANNE-KADIN

Birthmarks as Living Myths: Its Signs and the Mother-Woman

Harika ZÖHRE ERYILMAZ¹

Özet

Mit, türden daha üst düzey bir kavramsal bütünlükle birlikte, mitik anlatı insanlığın tarihlerini ve içinde buldukları zamanı kavramaları açısından diğer türlere göre görece önemli bir konumdadır. Bununla birlikte en genel tanımıyla ilkel ya da ilkel eskilikteki zamanların yeryüzünde var olan toplumlarının bilinmeyenini bilinene dönüştüren düşüncelerin sonucudur. Arkaik insanlar için mit, tam anlamıyla olayların bilimsel nedenlerinin bir açıklaması değilse de onların anlamlandırılması için önemlidir. Yani mitler her zaman bir başlangıcın öyküsüdür. Bu bağlamda, konumuzu oluşturan ‘doğum lekeleri’ yüzyıllardan bu yana toplumda yaşayan bir olgu olarak karşımıza çıkmakta, bu olgunun etrafında şekillenen anlatılar ise “mitsel” bir anlatıyı hatırlatmaktadır.

Genel anlamda, varlığının nedeni henüz netleşmemiş olan doğum lekeleri, çalışmamızda, öncelikle bu anlatıların birer “yaşayan mit” olup olmadığı sorusu bağlamında ele alınmış; ardından köken mitleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Doğum lekeleri ile ilgili dikkat çeken bir başka unsur, bu lekelerin hamile kadının yediği/yemediği yiyeceklerle ilgili sınıflandırmaya gidilebileceğidir. Çalışmanın son bölümünde anneden bebeğe geçen lekeler ve onların anlatıları değerlendirilmekle birlikte, leke görünümünün feminist-vejetaryen eleştirel kuram açısından da değerlendirilmesi yapılmıştır. Modern insanın bir bilinmeyenini olan bu lekelerin güzel/çirkin ayrımında anneden bebeğe geçişinin ardında hiyerarşik yasak ve doğurganlığın ölüme tepkisi tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaşayan mit, doğum lekeleri, simge, feminist-vejetaryen eleştirel kuram, mitsel anlatı

Abstract

Myth is relatively important in terms of understanding of human history and their time in other species definitions. At the same time, in its most general definition, myth is the result of ideas in societies of primitive or primitive old, which transform the unknown into known. Myth is not an exact explanation of the scientific causes of events, but it is surely important for their meaning in terms of the archaic people. So, myths are always the story of a beginning. In this context, the birthmarks, which constitute our subject, have emerged as a phenomenon living in society for centuries, and the narratives formed around this phenomenon are reminiscent of a mythical narrative.

¹ Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Anabilim Dalı harikazohre@hacettepe.edu.tr

In general, birthmarks, whose cause is not yet clear, have been discussed in the context of the question of whether these narratives are living myths and then evaluated within the framework of origin myths.

Another remarkable element related to birthmarks, another noteworthy element about birthmarks is that these stains can be classified into foods that the mother-woman eats/does not eat. In the last part of the study, the stains and their stories passing from woman to baby were evaluated. At the same time, stain appearances were evaluated in terms of feminist-vegetarian critical theory. The hierarchical prohibition and the response of fertility to death have been determined behind the transition from mother to baby in the distinction of beautiful/ugly stain of these stains, which are unknown to modern people.

Key Words: Living myths, birthmarks, sign, feminist-vegetarian critical theory, mythical narrative

Giriş

Yüzyıllardan bu yana insan hayatında önemli bir geçiş dönemini oluşturan doğumun etrafında şekillenen anlatılar, öncesi ve sonrasındaki uygulamalar, insanlığın bu mucizevi olayı anlamlandırmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda, konumuza öncelikle bu ‘anlamlandırma’ çabasının merkezinde yer alan ‘mit’ tanımıyla başlamak yerinde olacaktır. En genel ifadesi ile mit; insanın doğa ile baş başa kaldığı arkaik zamanlarda, doğayı anlamlandırmak için anlatılan ve kutsal kabul edilen bir öyküdür. Arkaik toplumların yaşadığı biçimiyle mitler, doğaüstü varlıkların faaliyetlerinin hikâyesini oluşturmaktadır. Bu hikâye mutlak hakikat (gerçekliklere ilişkin olduğu için) ve kutsal (doğaüstü varlıkların faaliyeti olduğu için) sayılır. Dahası doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, isterse onun yalnızca bir parçası (mesela bir dağ, ırmak, ada veya bir bitki türü, insan davranışı veya bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl oluştuğunu veya meydana geldiğini anlatır (Çobanoğlu, 2016: 12). Dolayısıyla hep bir yaratılışa ilişkindir, herhangi bir şeyin nasıl varlık bulduğunu ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl oluştuğunu anlatmaktadır. Söz konusu çalışma, toplumun “doğum lekeleri” bağlamında anlam bulma sürecinin devamlılığını ve bu devamlılıkta mitik unsurlara da yer verilmesini ele almaktadır.

İnsanların kendi dünyalarını anlamlı kılama çabaları (Mardin, 1982: 110; Akt. Çobanoğlu, 2007: 6) içinde her bir bilinmeyen üzerine düşünülen uzunca bir süreç vardır. Söz konusu inançların özü, insan merkezli olarak insanın ve yakın çevresindeki gerçek ve gerçeküstü varlıkların varoluş içindeki yeri ve bütün bunların üstünde yer alan yaratıcı veya yaratıcılarla ilişkilerini anlamlı kılmaktır. Böylece insanlar, içine doğdukları bilinmeyi, çevrelerinde sosyokültürel şartlanmanın mantık düzleminde neden-sonuç ilişkisine dayalı açıklamalarla anlamlı kılarak düzenlilik ifade eden anlamıyla kâinata, yani bilinene, dönüştürmektedir (Çobanoğlu, 2007: 9). Bu bilinmeyi bilinene dönüştürme çabası toplumda son zamana kadar devamlılık arz ediyor ve toplumlarla ilgili insan davranışı için bir model

oluşturuyorsa, dahası bu yolla yaşama anlam ve değer kazandırılıyorsa bunu “yaşayan mit” olarak tanımlamak en doğrusudur (Eliade, 2016: 784).

Geçmişten bugüne gözlemlenen doğum lekeleri, varlığı henüz anlamlandırılmadığından birkaç sebebe bağlanmıştır. Bu sebepler içerisinde en çok kabul gören annenin yediği/yemediği/yiyemediği yiyeceğin bebekte leke bıraktığına olan inanış olmuştur. Bu inanış çerçevesinde çalışmanın amacı; bir bilinmeyen olan “doğum lekeleri”ni anlatı boyutunda öncelikle köken miti çerçevesinde ele almak, ardından hâlâ anlamlandırma çabasında olduğumuzun altını çizerek bunun bir “yaşayan mit” olduğunu vurgulamak, ardından simgesel bir değerlendirmeye tabi tutmak ve son olarak da etin cinsel politikası bağlamında yer alan feminist-vejetaryen eleştirel kuram çerçevesinde kadının yediklerinin bilinçaltı imgesini ortaya çıkarmaktır. Kadının hayatındaki “et” ve “sebze”nin bebekte görülen “güzel/çirkin” leke ile olan ilgisi de bu bağlamda değerlendirilecektir.

Çalışmada incelemeye tabi tutulan anlatılar kaynak kişilerle birebir görüşme üzerinden elde edilmiştir.

Köken Miti Olarak Doğum Lekeleri

Köken mitleri Mircea Eliade’ye göre, aslında içerisinde kozmogoni, yani yaratılış mitlerini barındırır. Çünkü her yeni ortaya çıkma bir dünyanın varlığını içerir. Daha önce de belirtildiği gibi, insanlığın bu anlamlandırma süreci içerisinde, mitlere ihtiyaç duyması, mitin genel anlamda bir ‘başlangıca’ sahip olmasıyla ilgilidir. Yine Eliade’ye göre, bu inanışın altındaki örtük fikir şudur: Bir şeyin ilk gerçekleşmesi anlamlı ve geçerlidir (Eliade, 2016: 54). Gerçekten de arkaik toplumların insanı için her şeyin (hayvan, bitki, kozmik nesne gibi) kökeninin bilinmesi onun üstünde bir tür sihirli üstünlük sağlar. Nerede bulunacağı ve gelecekte nasıl ortaya çıkartılabileceği bilinir (Eliade, 2016: 108). Bu bağlamda ‘doğum lekeleri’nin hem bir bilinmeyen olarak günümüzde var olması hem de simgesel olarak mitsel bir varoluşu olduğu ifade edilebilir.

Doğum lekeleri, ciltteki renkli noktalar ya da renkli izlerdir. Tıbbi anlamda lekenin cilt üzerindeki oluşumu açıklansa da yaşanan olgu ile bağlantısı henüz açıklanamamıştır. Bu bağlamda Honko; miti, düşünebilen kategorilerin dayanağı olarak sınıflandırır ve anlaşılmasız şaşırtıcı olayların açıklaması olarak görür. “Aklın farklı olaylar arasında ilişki kurabilmesi için; onun, evrenin bazı görüşlerini anlamaya ihtiyacı vardır.” (2014: 149) ifadesi ile toplumun bu olguyu açıklama çabasını ortaya koyar.

Genel yargıya göre doğum lekeleri, hamile kadının canı bir yemek istediğinde ve o istediği şeyi yiyemediğinde çocuğunun vücudunda oluşan lekeler olarak tanımlansa da yapılan çalışmada, ulaşılan kaynaklara göre, doğum lekelerinin birçok inançsal izahı ve oluşum şekli vardır. Bunlar;

-Hamile kadının canı istediğinde -rüyasında ya da gerçekte- bir yiyeceği yemesi/yiyememesi (KK-1, KK-2, KK-3, KK-7, KK-10, KK-11, KK-13).

-Hamile kadının eline bulaşan bir rengin bebeğin vücudunda görünmesi (KK-5, KK-6, KK-11).

-Ziyaret, yatır ya da kabristana gidildiğinde elini bir yere değdirmesi sonucu oluşan lekeler olarak sınıflandırılabilir. (KK-3, KK-4, KK-8, KK-9).

Bu oluşum şekillerinden başka anne emzirirken de canının bir şey istemesi sonucu bebekte lekelerle rastlanıldığına inanılmaktadır ve halk arasında bu “süt çekmesi” olarak adlandırılmaktadır (KK-10).

Görüldüğü üzere, doğum lekeleri, henüz tam anlamıyla toplumsal ya da biyolojik bir açıklığa kavuşmamıştır. Günümüzde hâlâ varlığını sürdüren ‘doğum lekeleri’ ve bunların meydana geliş anlatıları göz önünde bulundurulduğunda, olayın oluş ânına, yani kökensel bir ‘başlangıca’ gidildiği görülmektedir. Dolayısıyla doğum lekeleri köken mitlerinin günümüzde yaşaması olarak değerlendirilebilir. Çünkü köken mitleri, her anlatımda ‘bilinmeyen şey’e sahip olma ve ona üstünlük kurma amacı taşır (Eliade, 2016: 115). Dolayısıyla nedeni bilinmeyen doğum lekesi anlatılarının neden ‘kökensel dönüşe’ bağlandığı açıklanabilir. Belirtildiği gibi, bir nesnenin, bir hayvanın, bir bitkinin kökenini bilmek, onlar üzerinde sihirli bir güç edinmek demektir; insan bu sayede onlara egemen olmayı başarır, çoğalmalarını, istenilen ölçüde üretilmelerini (Eliade, 2016: 28) yani anlamlandırmasını sağlayabilir.

Simge Olarak Doğum Lekeleri

Miti, yaşayan bir şey olarak kabul eden toplumlarda her birey insanı, ‘şifreli’ ve gizemli olmasına karşın ‘açık’ bir dünyada yaşar. Dünyada insanla ‘konuşur’, bu dili anlamak için mitleri bilmek ve simgeleri çözmek yeterlidir (2016: 191) diyen Eliade’nin bu düşüncesinden yola çıkarak, doğum lekelerinin içlerinde barındırdıkları gizemi ve bu gizemde kadının ana karakter olarak yer almasını açıklamakta fayda görmekteyiz. Kadın, -bilindiği üzere- doğuran ve besleyen anne olarak hem avcı hem tarım toplumlarının mitolojilerinde çok önemli bir yer tutmuştur. Kamlık dininin geleneklerini takip edenler arasında geleceği bildiren rüyaları daha çok kadınların gördükleri dikkati çekmektedir (İnan, 1986: 90; Akt. Çobanoğlu,

2007: 41). Bütün bunların kadınların, Türk mitolojisinin oluşum döneminden kalan özel güçlerinin devam edegelen etkileri olduğu düşünülebilir.

Doğurma ve âdet görme gizemleri, gücün doğal ifadeleridir. Tarih öncesi dönemde de Yakındoğu tarım toplumlarında olduğu gibi, kadın gövdesinin kendi başına ilahi bir güç odağı olarak görüldüğü ve bu gizeme bağlanmış bir ritler sistemi olduğu görülebilir (Campbell, 2006: 84, 335, 394). Simgesel olarak doğum lekeleri de kadının yediği/yiyemediği yiyeceğin bebeğin vücudunda belirmesi, şamanlık özelliği olarak o anı yaşaması yani resimsel olarak çizilen şeyin gerçekmişçesine yaşanması ile aynı anlama gelebilir. Tıpkı, ava çıkarken tarih öncesi dönemde mağaralara av resimleri yapılması gibi, arkaik insan zihni, bunu gerçek olarak algılamaktadır. Doğum lekelerinin, kadından bir olağanüstülükle çocuğa geçmesi, kadının yaşam veren ve besleyen güçleriyle dünyanınkiler arasındaki açık benzetme, verimli kadınlık ile doğanın anneliği arasında çoktan kurulmuş olmalıdır diyen Campbell'ı da haklı çıkarmaktadır (2006: 157). Yine Campbell, “Doğum ve âdet görmenin taşıdığı doğal gizem, doğrudan ölüm kadar ikna edicidir ve bugüne kadar, başlangıçta olduğu gibi, dinsel huşunun ana kaynağı olmuştur.” demektedir (2006: 395). Bu da günümüz hamile kadınlarının gizil güçlerine olan bilinçaltı inancı desteklemektedir.

Bununla birlikte birçok Türk anlatısında rastlanıldığı üzere kahramanların çoğu daha ana rahmine düşmeden ‘olağanüstü’ yani Tanrı veya ‘Tanrısal’ güçler tarafından benzer kabiliyet ve güçlerle donatılması gibi olağanüstü yeteneklerle ve hedeflerle doğarlar (Çobanoğlu, 2007: 105). Bu kahramanın doğum mitinin , -mitik doğumun- yani doğumunda olağanüstülüklerle rastlanması durumunun Türk kültürel altyapısında var olması da ‘doğum lekeleri’ nin mitsel anlatımının kuşaktan kuşağa aktarılmasına zemin hazırlamıştır.

Doğum Lekeleri ve Anne-Kadın

Doğum lekeleri daha önce de bahsedildiği gibi kısaca, sebebi tıbbî anlamda henüz belirlenememiş vücut izleridir. Bu izlerin yiyeceklerle bağlantılı olması; dahası yiyecek sınıflandırmasında “et” ve “sebze” ayrımında “iyi” iz, “kötü” iz şeklinde gözlemlenmesi, kadının toplumdaki mitsel/tarihsel yerine dikkat çekmekle birlikte bu izlerin kadının bilinçaltını da açığa vurmaktadır.

Bilindiği üzere, tarih öncesi Türklerde günümüzün aksine görev bölüşümü ve yiyecek paylaşımı gibi eylemlerin düzenlenmesi kadınların elindeydi. Erkekler avcılıkla uğraşsalar da ailenin geleceğine ve yönetimine, anne karar veriyordu. Toplumun anaerkil yapısıyla paralel

olarak dinî inançlar ve mitlerde de anaerkil bir söylem kendini gösteriyordu (Çobanoğlu, 2016: 11). Ateşin bulunmasıyla ve elbette kadının “bitki”ye olan hükmüyle ‘kadın evde, erkek avda’ mantığı giderek sosyal yapıyı oluşturmaya başlamıştı. Çalışmanın bu bölümünde tespit edilen gerçek, kadının tarih öncesi dönemde “bitki”yi evcilleştirmesi ve “et”i erkek tahakkümüne bırakması ve değişimin kadının biliçaltına işlemesiyle ilgilidir.

Doğum lekelerinin en önemli ögesi olan kadın; arkaik insanda doğurganlığın ve dolayısıyla mucizenin getirisi olarak bir olağanüstülük kazanmışken, “et”in pişirilmesi, avın erkeğe bırakılması ve dolayısıyla “erk”in “kadın”dan üstün olması gibi sosyokültürel değişimlerle kadının mucizesi ve olağanüstülüğü bir kenara itilmiştir. İşte bu noktada anneden bebeğe geçen doğum lekelerinde annenin canının “bitki/sebze” istemesinin bir sonucu olarak bebekte “güzel/şık/şirin” lekeler belirirken (KK-1, KK-2, KK-6, KK-7, KK-12) (Bkz. Fotoğraf-2, Fotoğraf-5); “et” istemesinin sonucunda göze güzel görünmeyen ve estetik olmayan lekelerin belirlediği gözlemi açıklanabilir (KK-3, KK-5, KK-10, KK-11, KK-13) (Bkz. Fotoğraf-1, Fotoğraf-3, Fotoğraf-4, Fotoğraf-6). Bu bağlamda ortaya iki sebep atılabilir:

İlki, etin erkeklerin yiyeceği olması inancı ve bunun etrafında şekillenen yargı sonucu kadının bilinçaltında etin “yasak” olduğu düşüncesidir.

Yiyeceklerle ilgili tabuların çoğu et tüketimi hakkındadır ve erkeklere kıyasla kadınlara daha çok yasak konur. Teknoloji öncesi kültürlerde kadınlara eti yasaklamak etin saygınlığını artırır ve bu sistem erkeğin toplumdaki saygınlığını pekiştirir (Adams, 79: 2015). Kadınların, ikinci sınıf yurttaşların, ataerkil kültürde ikinci sınıf sayılan yiyecekleri yemesi daha olasıdır: etten ziyade sebzeler, meyveler ve tahıllar. Et yemedeki cinsiyetçilik, sınıf ayrımının altını yeniden çizerken bir de anlam saptması doğurur: Tüm sınıflara nüfuz etmiş olan etin erkeksi bir yiyecek olduğu ve et yemenin bir erkek faaliyeti olduğu miti. Bu noktadan sonra iktidar sahipleri hep et yemişlerdir. Et yiyen toplumlar, yiyecek seçimleriyle erkek kimliği kazanmış ve ete dair öğretiler bu bağlantıyı yürekten desteklemişlerdir (Adams, 76-77: 2015). Kimi görüşler eti “yiğit ve koruyucu bir gıda” olarak sunar (Ziegler, 5: 1966). Geleneksel olarak, çalışan erkeğin kuvveti için ete ihtiyaç duyduğu hissedilmiştir. Bu inanışın içinde “Güçlü hayvanların kaslarını yersek biz de güçlü oluruz.” düşüncesi yatar. Ataerkil kültürün mitlerine göre et gücü artırır ve erkeklik özellikleri, erkeksi yiyecekler yiyerek elde edilir (Adams, 87: 2015). Tıpkı Frazer’in duygusal büyü olarak tanımladığı ‘benzer benzeri çeker ilkesinde’ yer alan herhangi bir etki onu taklit ederek elde edilebilir düşüncesi gibi (Frazer, 10: 2004). Bu görüş, İslamiyet öncesi Türk kültüründe totem anlayışındaki yiğitliğin sembolü olan “et”e

gönderme yapar. Totem kabul edilen şeyler çoğunlukla hayvandır ve özel günler dışında tüketilemezken, yendikleri zaman onların ruhundan güç elde edileceğine inanılır. Dolayısıyla ava çıkan erkek ile avı yiyen erkek arasında güçlü bir bağ oluşur ve bu ilişki içerisinde kadının yeri yoktur.

İkincisi ise feminist-vejetaryen eleştirel kurama göre kadının “et”e karşı gelişen bilinçaltı tepkisidir. Çünkü bir anaçlık göstergesi olarak hayvan öldürmek/yemek doğurganlığın tersine bir davranıştır. Campbell’a göre hayvanlar âleminin aksine bitki âlemi, “ezelden beri insanlığın yiyecek, giyecek ve barınma” gereksinimini karşıladığı gibi “büyüme-çürüme, çiçek-tohum gibi döngülerle; yaşamın ve ölümün tek, yüce ve yok edilemez bir gücün dönüşümü olarak görüldüğü noktada hayatın mucizesine de” örnek oluşturur (129, 137: 1959). Bitkiler âlemi; ilgilenmenin, besleyip büyütmenin, yavaş evrimsel değişimin ve mevsimlerle uyum içerisinde olmanın resmini sunar. İçinde saklı olan politik anlamlar; ayrışma yerine bedensel birlik hissinden, şiddet yerine hasattan, nüfuz altına almak yerine uyum içerisinde yaşamaktan türetilir (Adams, 345: 2015). Yine Olive Shneider’in “Kadının insanı hayata getirme süreciyle ilişkisi, kuşkusuz onun hayvanla ve yaşamın tümüyle olan ilişkisini de etkiler.” tespitinde açıkça belirttiği üzere, içgüdüsel olarak “Ne kadar güzel bir gün, dışarı çıkalım da bir şeyler vuralım!” diye bağırarak tipik erkeğe karşılık, neredeyse aynı içgüdüsellikle kadın; “Ortada yaşayan bir canlı var, dikkatle korunmazsa ölüp gidecek!” şeklinde yanıt verir (176: 1978). Bu içgüdüsellüğün sonucunda “et-ölüm”, “bitki-yaşam” ile özdeşleşmiş ve doğurmanın doğasına aykırı olan etin bebekte ortaya çıkan görünüşleri “çirkin” olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç

Tematik olarak, daha önce de bahsedildiği gibi, mit, bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl var olmaya başladığını anlatmaktadır. Çalışmamızda ele aldığımız konu, günümüzde mitlerin yaşayıp yaşamadığı sorusuna yanıt olmakla birlikte doğum lekelerinin yaşayan mit olarak hayatı anlamlandırmaya yönelik yaşamımızda hâlâ yer aldığını göstermektedir. Çünkü mit, köken olarak bilinmeyene hükmetme özelliğinin yanı sıra insana, karşılaştığı şeyle daha önce karşılaşmış olduğu konusunda insan zihnini rahatlatır ve karşılaştığı şey ile ilgili olarak insanın kuşkuya kapılmamasına olanak sağlar.

Mitin amacı çelişkinin üstesinden gelerek olayı mantıksal bir çerçeveye oturtmaktır. Böylece mitsel düşünce zamanla insan yaşamının bir parçasını oluşturur. Dolayısıyla doğum lekelerinin toplumda birtakım mitsel davranışlar içermesi sebebiyle mitsel bir altyapıyla

yaşadıklarını söylemek mümkündür. Bununla birlikte lekelerin oluşumunun toplumdaki mantıksal modeli yiyeceklerle ilişkilidir. Kadının yediğinin sınıflandırılması ve simgelerin “iyi-kötü” şeklindeki ayrımı toplum içerisinde bilinçli bir şekilde yapılmamış, yalnızca anlatılar boyutunda kalmıştır. Bu nedenle kaynak kişilerden alınan leke görünümleri feminist vejetaryen eleştirel kuram bağlamında incelendiğinde; hamile olan kadında, yani anne-kadında doğum lekelerinin belirmesinin iki önemli sebebe dayandırıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Birincisi et yemenin erkeğe atfedildiği yani kadına yasak kılındığı sebebi -ki buna erklik yasağı denebilir-; ikincisi ise et yemenin doğurgan olan kadının ölüme karşı çıkışının bir bilinçaltı tepkisi sebebi olduğuna karar verilmiştir.

Kaynakça

Adams, Carol J (2015). Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram, 2.b., Çev. Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Arıkan, Metin (2005). “Kahramanın Dönüşümü”, Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı, İzmir: Kanyılmaz Matbaası, s.55-63.

Campbell, Joseph (2006). İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri. 3.b., Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi.

Çobanoğlu, Özkul (1996). “Lord Raglan’ın Batı Halk Kahramanı Kalıbı Açısından Oğuz Kağan ve Er Töştük Destan Kahramanlarına Bir Bakış”, Folkloristik Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Ankara: Feryal Matbaacılık, s. 202-209.

Çobanoğlu, Özkul (2001). Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi. C.1., Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Çobanoğlu, Özkul (2016). “Toplumsal ve İktisadi Kökleriyle Türk Mitolojisi”, Bilim ve Ütopya, S.270, s.11-35.

Ekici, Metin (2001). “The Birth of Heroic Turkic Epics”, Milli Folklor, S 49, s. 16-26.

Eliade, Mircea (1992). İmgeler ve Simgeler. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, Mircea (2000). “Mit-Bir Tanım Denemesi”, Mitolojiler Sözlüğü, Ankara: Dost Kitabevi.

Eliade, Mircea (2016). Mitlerin Özellikleri. Çev. Sema Rifat, Orijinal Basım 1963, İstanbul: Alfa Basım.

Frazer G, James (2004). Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökleri I. 2.b., Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.

Honko, Lauri (2014). “Miti Tanımlama Problemi”. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II, 3.b., Çev. Nezir Temür, Ankara, Geleneksel Yayınları, s. 145-153.

Kalkan, Figen Asiye (2016). “Türk Destanlarında Kahramanın Olağanüstü Doğumu”, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S 42, s. 27-47.

Prose, Francine (2012). Living Legends. University of Mississippi, Vol.39, No.1/3, s.449-459.

P. Thomas Ziegler (1966). The Meat We Eat. The Interstate Printers and Publishers: Danville, IL.

Schreiner, Olive (1978). Woman and Labour. Virago: Londra.

Segal, Robert A (2014). “Dinsel Mit-Ritüel Kuram”. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar IV, Çev. Naim Atabağsoy, Ankara, Geleneksel Yayınları, s.271-284.

Sözlü kaynak kişiler; ad, soyad, doğum yılı, doğum yeri, öğrenim durumu, derleyen ve derleme tarihi belirterek verilmiştir.

Sözlü Kaynak Kişiler:

- KK-1: Hanım Bozkurt, 1964, Siirt, İlkokul, Harika Zöhre Eryılmaz, 18.11.2016.
- KK-2: Ayşe Göküş, 1979, Konya, Üniversite, Harika Zöhre Eryılmaz, 27.10.2016.
- KK-3: Songül Ulutaş, 1980, Malatya, Üniversite, Harika Zöhre Eryılmaz, 27.10.2016.
- KK-4: Hatice Güven, 1982, Yozgat, Lise, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-5: Nihal Güven, 2006, Yozgat, İlkokul, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-6: İmran Büyükeke, 1988, Mersin, Üniversite, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-7: Hatice Diri, 1953, Yozgat, Lise, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-8: Müşerref Güven, 1957, Yozgat, İlkokul, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-9: Emine Çiğdem, 1986, Yozgat, Lise, Harika Zöhre Eryılmaz, 02.01.2017.
- KK-10: Gizem Yeşildağ, 1989, Adana, Üniversite, Harika Zöhre Eryılmaz, 05.03.2017.
- KK-11: Özge San, 1987, Hatay, Üniversite, Harika Zöhre Eryılmaz, 12.04.2017.
- KK-12: Nurten Erdemil, 1969, Mersin, Lise, Harika Zöhre Eryılmaz, 12.04.2017.
- KK-13: Esmâ Yüzgeçcioğlu, 1955, Adana, İlkokul, Harika Zöhre Eryılmaz, 15.09.2019.

Derlenen Doğum Lekesi Anlatıları

(KK-1) Ben hamileydim, kızılıcak canım çekiyordu. O zamanlar bahçe mahallesinde oturuyordum. Bir tablacı geçti. Arabalar el arabası. Canım çekti. Aslında sevmem ama o ara canım istedi. Gözümü kaşımış gibi oldum. O an aklıma da geldi. Bir baktım kızımın gözünde kızılıcak lekesi var. Biçimi de aynı.

(KK-2) Bizim bir tanıdığımız var. Canı bir gün gül istemiş, sanırım burnuna gül kokusu gelmiş. Kolunu kaşımış o ara. Şimdi kızının kolunda gül lekesi var. Her yıl gül mevsiminde tıpkı gül açar gibi kolu kızarır, sonra geçer.

(KK-3) Bizim bir komşumuz var. Annesinin canı kelle paça istemiş. Elini suratına sürmüş. Çocuğun yüzünün bir tarafı simsiyah. Yatır ve ziyâretlerin yanından geçerken de elini bir yerine sürmemelisin.

(KK-4) Bende doğumda vardı ayağımdaydı. Kabristana ya da ziyarete hamileyken gidersen, gittiğinde bir yerine dokunursan, çocuğunda dokunduğun yerde bir iz çıkar derler.

(KK-5) Benim doğuştan vardı lekem. Buna damar gülü de derlermiş. Hamileyken ciğer doğradığımda eğer bir yerine dokunursan o leke orda kalırmış. Annem de bana hamile olduğunu bilmiyorken birgün ciğer doğruyormuş, başını kaşımış. Bende de ondan çıkmış.



(Fotoğraf-1)

(KK-6) Hamileyken nar yersen elini nereye sürersen orda iz kalır dediler. Ben de denedim. Ayağımı kaşıyayım da çıkarsa başka yerde çıkmasın dedim. Şimdi oğlumun ayağında küçük bir nar lekesi var.



(Fotoğraf-2)

(KK-7) Benim bacımda var. Yanında biri çekirdek yiyormuş, göz ucunu ellemiş. Kokusunu duyup eliyle yanağını kaşımış. Orda tam olarak çekirdek lekesi var. Ayçekirdeği şeklinde aynen var.

(KK-8) Ziyarete gitmiştim, gittiğimde gözlüğüm düştü. Gözlüğümü kaldırmak için elimle iterken, elimi alnıma sürmüştüm. Çocuğumun alnında parmakla çizilmiş gibi bir leke var.

(KK-9) Bir tane yatır varmış. Hamileysen ve oradan geçerken bir yerini kaşırsan iz kalıyor derlerdi. Ben de farkında olmadan geçerken ayağımı ikiye büküp baldırımı kaldırıp kaşımışım. Bir baktım çocuğunda iki tane kahverengimsi tırnak lekesi var, benim baldırıyla aynı yerde.

(KK-10) Komşumuzun canı hamileyken ciğer istemiş ve farkında olmadan ayaklarını kaşımış o an. Şimdi kızının ayaklarının üzerinde siyah parça parça leke varmış, tam kaşdığı yerde ve aynı zamanda kıl varmış.

(KK-11) Annem bir gün ciğer doğruyormuş, bana hamile olduğunu da bilmiyormuş o sırada. Eliyle başımı kaşımış. Ben doğduğumda bu lekeyle doğmuşum.



(Fotoğraf-3)



(Fotoğraf-4)

(KK-12) Annemin canı zeytin istemiş. O sırada ayağımı kaşımış ayağımda zeytin lekesi var.



(Fotoğraf-5)

(KK-13) Ben annemi hiç tanımadım, 9 aylıkken vefat etmiş ama ablalarım hep bu lekeyi anlatır. Bana hamileyken canı kelle paça istemiş. Bacağını kaşımış ne olur ne olmaz diye. Yani yüzümde falan leke olmasın diye. Gerçekten de bacağımda ayak lekesi var. Üzeri kıllı.



(Fotoğraf-6)



Geliş Tarihi:05.09.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 05.09.2019 Accepted: 11.11.2019

HALK İNANMALARININ İSLAMLAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME (ERZİNCAN ÖRNEĞİ)

A Research On The Islamization Of Folk Beliefs(Erzincan Case)

Yusuf Kenan BEZGİN¹

Özet

Günümüz hayatında türbe, yatır, ziyaret yeri gibi mekânlara gitme oranı azalmış olsa da halkın son çare olarak bu tür mekânlara başvurdukları bilenen bir gerçektir. Genel manada Anadolu insanının, halk inanmaları adını tercih ettiğimiz, İslâm öncesi bir takım uygulamaları meşrulaştırma eğilimi içerisinde olduğuyapılan bilimsel çalışmalarla ortaya çıkarılmıştır.

Meşrulaştırma eğilimi sadece ülkemiz coğrafyasına özgü bir olay değildir. Benzer örnekleri dünyanın dört bir yanında bulabiliriz. Bu durumun en büyük nedeni, büyük ve kitaplı dinlerin hiçbirinin eski devir dinlerinin anlayış/inanışlarından kurtulamayıdır. Bu, bir yandan halk inanmalarının derinliğini gösterirken bir yandan da bu durumun nedenlerini araştırmamıza imkân vermektedir. Bize göre, bu nedenlerin arasında ilk sırayı yüzyıllar boyunca yavaş yavaş şekillenip, günümüze kadar gelen eski Türk inanç <inanma> sistemi içerisinde yer alan unsurlar almaktadır. Akabinde bunu Türklerin, etkileşim halinde buldukları resmî olmayan dinler ve diğer kültür unsurları takip etmektedir.

Doğu Anadolu bölgesinde yer alan Erzincan, tarihi, tanıklık ettiği doğal afetler ile içinde farklı inanç kesiminden insan topluluklarını barındırması sebebi ile konu örneği olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erzincan, Ziyaret, Halk İnanmaları, Pratik.

Abstract

In today's modern life, it is a fact that although the rate of going to places such as shrine, bed, place of Visit has decreased, the public is known to resort to such places as a last resort. In general, it has been revealed by scientific studies that Anatolian people preferred the name of folk beliefs and that pre-Islamic practices tend to legitimize their practices.

The tendency to legitimize is not unique to the geography of our country. We can find similar examples all over the world. The biggest reason for this situation is that none of the great and biblical religions survived the remnants of the ancient religions. This allows us to investigate the causes of this situation while showing the depth of public faith on the one hand. According to us, the first rank among these reasons has been shaped gradually over the centuries and the elements in the old Turkish belief <belief> system. Subsequently, this is followed by the non-formal religions and other cultural elements of the Turks in which they interact.

¹ Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Öğrencisi, yusufkenanbezgin@gmail.com

Erzincan, located in the eastern Anatolia region, is a subject example of the history of the province because it contains the citizens from different faith groups in the natural disasters it witnessed.

Key Words: Erzincan, Visit, Folk Beliefs, Practice.

Giriş

İnanç, bir şeyi güvenle doğru sayma tutumu (Akarsu, 1975: 97) veya samiya güvenme (Hançerlioğlu, 2000: 216) olarak tanımlanır. Başka bir ifadeyle “kişice, ya da toplumca, bir düşüncenin bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın doğru olduğunun kabul edilmesi” (Boratav, 2015: 13) anlamına gelmektedir.

Halk inançları konusuna giriş yaparken, önce halk inançları mı yoksa halk inanmaları mı? Tanımlarının seçileceğine karar verilebilmelidir. İnanç ve inanma kavramı üzerine görüş bildiren;

Kalafat’a göre: Dini inanç, inanılan dinin kaynakları ile belirlenmesiyle mesela İslâmiyet söz konusu olunca (Kitab-ı Mukaddes Hadisler ve Sünnet olunca) inanç imanla bütünleşir. Ancak biz, dinî inançtan değil halk inancından söz ediyoruz. Aksi halde bu saha folkloristlerin değil, din araştırmacılarının sahası olurdu (2007: 23-24).

Ünal’a göre: Halk dininin kaynakları, kesin olarak belli değil iken, resmî / kitabî dinin kurucusu-peygamberi, kutsal kitap gibi kaynakları vardır. Bu bağlamda, içine kelam, fıkıh ve hadis konularının girdiği resmî dinin dışında kalan ve insanların din adına inandığı, düşündüğü, söylediği ve yaptığı şeylerin tümüne biz halk inancı diyoruz (2004: 45).

Elbette ki birtakım uygulamaların <pratiklerin>, tamamen kitabî dinlerle örtüşmediği haller olsa da yaşayan semavî dinlerden tam manasıyla kopuk oldukları da söylenemez (Kalafat, 2013: 43).

Yukarıda yer alan bilgilerden hareketle çalışmamıza “halk inanmaları” uygun bulurken, Türklerin bağlı oldukları dine yerleştirdikleri birtakım uygulamaların <pratiklerin> “inanma” olarak adlandırılması gerektiği kanaatindeyiz.

Konumuza başlamadan önce, Cumhuriyet tarihinin en acı doğal afetlerinden birine tanıklık etmesinden dolayı, çalışmamıza örnek olarak seçtiğimiz, Erzincan ilinin tarihi hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Erzincan ili, coğrafi konumu, fiziki yapısı ve iklimi nedeniyle tarihin ilk insan topluluklarının yerleştiği alanlardan biridir. Tarih boyunca Arziya, Arzingan, Erzingan, Aziris, Eriza, Ezirgan gibi aynı kökenden fakat kısmen değişik biçimlerde anılan Erzincan, XI. yüzyıl başından itibaren Müslüman Türklerin akınlarına sahne olmuştur. Erzincan, 1071

Malazgirt Savaşı'ndan sonra kesin olarak Türk hâkimiyetine girmiştir. Bölgenin fatihi olan Alparslan'ın komutanlarından Mengücek Gazi'nin adına izafeten kurulan Mengücek Beyliği'nin başkenti olarak ilim, sanat ve ticaret merkezi olmuştur. 1228 yılında, 1. Alaattin Keykubad döneminde, Anadolu Selçuklu Devleti hâkimiyetine giren Erzincan dolaylarında, Moğollarla Selçuklular arasında, Anadolu tarihinin dönüm noktalarından biri olan, Köseadağı Savaşı meydana gelmiştir. Osmanlı'nın Anadolu topraklarındaki hâkimiyetini zayıflatan 1402 Ankara savaşından etkilenen Erzincan, Yavuz Sultan Selim ve Şah İsmail arasında yapılan Çaldıran Savaşı'ndan sonra (1514) bütün Doğu ve Güneydoğu Anadolu ile beraber Osmanlı Devleti'ne dâhil olmuştur (Şahin, 2017: 12).

Osmanlı hâkimiyetine girdiği ilk yıllarda Erzincan, Bayburt ile birlikte 23 Ekim 1514'te Bıyıklı Mehmed Bey'e beylerbeyi olarak verilmişti. Kanuni Sultan Süleyman dönemi başlarında bu Beylerbeyilik kaldırılmış ve Erzincan Kemah sancağı içerisinde olmak üzere yeni kurulan Rüm-ı Hadis Beylerbeyliğine dâhil edilmiştir. Bu düzenleme sırasında Erzincan, Kuzey Erzincan ve Güney Erzincan şeklinde iki nahiyeye ayrılmıştır. Kemah sancağı içinde bir kaza durumundaki Erzincan, 1534 İrakeyn Seferi sırasında Erzurum Beylerbeyliğinin kurulması üzerine Kemah ile birlikte buraya bağlanmış, 1566'da Kemah'tan ayrılarak müstakil kaza olmuştur. Uzun süre Erzurum'a bağlı bir kaza olarak kalan Erzincan, 1923 yılında bütün sancaklara il statüsü verilince il olmuştur (Miroğlu, 1995:321).

Halk İnanmalarının İslâmlaştırılması (Erzincan Örneği)

Farklı dönemlerde Erzincan'da kurulan dinî, ilmî, sosyal yapı ve kurumlar, kültür hayatının gelişmesinde oldukça etkili olmuşlardır. Anadolu halkı, bu toprakların gerek Türkleşmesinde gerekse de İslâmlaşmasında, katkısı bulunan şehit, gazi, eren ve velileri ebedileştirerek, onlara türbe ve ziyaret mekânları inşa etmişlerdir. Bu zatları konu alan menkıbeler anlatmışlardır. Zamanla anlatılan bu menkıbe ve rivayetler doğrultusunda bu mekânlar kutsiyet kazanmış, birer ziyaret yerine dönüşmüştür (Aydın, 2019: 12). Türk kültür hayatında bilhassa da İslâm kültürü çerçevesinde halk arasında, "Allah" dostu olarak kabul gören keramet ehli kişilerin gerek sağlıklarında gerekse de vefatlarından sonra göstermiş oldukları kerâmetler, velileri içinde yaşadığı toplumun hamisi haline getirmekle birlikte halkı bu tür mekân ve makamlara yakınlaştırmıştır.

Bu yakınlaşma ise beraberinde birtakım uygulamaları<pratikleri< beraberinde getirmiştir. Bize göre bu uygulamaların temellerini eski Türk inanç<inanma< sistemi içerisinde aramak doğru olacaktır. Zira "Halk inanmaları her ortamda yaşarlar, şekil

değiştirirler; ama çoğu zaman anlamını yitirmeden yeni adlar altında kabul edilmiş olan resmî dinler içinde varlıklarını sürdürürler” (Ünal, 2004: 43).

Biliyoruz ki, “Büyük ve kitaplı dinlerin hiçbiri eski devir dinlerinin kalıntılarında kurtulamamışlardır” (İnan, 1962: 3). Bu durum, bir yandan halk inanmalarının derinliğini gösterirken bir yandan da bu durumun nedenlerini araştırmamıza imkân vermektedir. Bu nedenlerin ilkinde atalar kültü yatmaktadır. Bu konuda “En eski Çin kaynakları, bize Doğu Türklerinin kendilerine kurban sunmak üzere her yıl atalarının mağara mezarlarını ziyaret etmek gibi bir geleneğe sahip olduklarını aktarır” (Roux, 2011: 36).

Atalar kültürünün muhtelif eski Türk zümreleri arasında en köklü, en güçlü ve en eski inançlardan biri olduğu söylenebilir (Ocak, 2005: 61). Saygı duyulması gerekli olan şahıslar için de kullanılan Baba/Bab/Ata kavramı, Türkistan sahasında evliya, aziz, sultan, ata kelimeleri ile karşılanıp yaygın olarak “evliya” anlamında kullanılmaktadır (Çetin, 2007: 70). Bu durumda “Toplum söz konusu milli kültür unsurları ile birleştirip kutsallaştırdığı velîyi özdeşleştirmiştir. İşte ancak bu özdeşleştirmeye yarayacak vasıfları taşıyan yahut bu vasıflar kendisinde olduğu kabul edilen velî, kült konusu yapılmaktadır. Böylece o velî, içinde yaşadığı toplum için, artık sade bir insan değil, inandığı değerler bütünüdür ta kendisi olmaktadır”(Ocak,1992: 7).

İslâmiyet’in kabulünden özellikle de Malazgirt zaferinden sonra Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslâmlaşmasında rol almış şehit ve kahraman komutanlarla birlikte bölgenin Türk hâkimiyeti altına girmesiyle burada yetişmiş olan tasavvuf ehli velîlerin kabirlerine halk tarafından gösterilen yoğun ilgiyle Tasvvuf ehli velîlerin kabirleri şekillenmeye başlamıştır. Ayrıca bu dönemde bilim adamlarıyla beraber “Horasan Erenleri²” adı verilen tasavvuf ehli de Anadolu’ya akın etmiştir (Günay, Güngör, Taştan, Sayım, 2001: 112). İşte bu velîler hakkında anlatılan bir takım menkıbeler, onların ölümlerinden sonra da yaşamalarını sağlamış, sağlıklarında kullandıkları mekân veya eşyaları kutsallaştırmış, akabinde ise mezarları etrafında çeşitli pratikler yaygınlaşmaya başlamıştır.

Konumuza örnek olarak seçtiğimiz Erzincan ilinde, ziyaret yerleri etrafında görülen uygulamalara<pratiklere< baktığımızda yöre halkının bu uygulamaların kaynaklarını ve nedenlerini araştırmaksızın yerine getirdiği görülür. Türbe ziyaretine gidip, birtakım

²Söz Horasan Erenleri’nden açılmışken; Hacı Bayram Velî, Abdâl Musa, Sultan Baba İshak, Taptuk Emre, Sarı İsmail Sultan, Barak Baba, Mentеше Baba, Ali Baba, Karaca Ahmet Sultan, Otman Baba, Demir Baba’dan ve bunların velâyetnâme ve menâkıpnâmelerinin Türk kültüründe; dil, edebiyat, tarih, hayat tarzı, dini hayata dair bilgi itibariyle oynadığı(oynadığı rol olur, önem değil) önemi azımsamamak mümkün değildir. Baba kavramı ile ilgili geniş bilgi için bkz(Güzel, 1991).

uygulamaları gerçekleştiren insanlara “*neden bu uygulamayı yapıyorsunuz*” şeklinde sorular sorduğumuzda alınan cevaplar şöyle olmuştur:

“Taş yapışırsa dileğim kabul olacak”

“Bunu yaparsam çocuğum sağlığına kavuşacak”

“Elbiseden bir parça bırakırsam veya bağlarsam hastalık orada kalacak”

“Etrafında dolaştırırsam hayvanım iyileşir”

“Buradan toprak alırsam evim bereketlenir”

“Çocuğumun konuşması için ağzına biraz toprak çalmam gerek”

“Dileğin kabul olması için mum yakılmalı”

“Atadan böyle gördük, daha önce yapanların çocukları oldu”

Bu tür cevaplar, bize yapılan bu uygulamaların gelenek ve alışkanlık haline geldiğini göstermektedir. Yapılan adak çeşitlerine bakıldığında; ilk sırayı küçükbaş (koyun-koç) almakta ve bunu taş yapıştırma, bez bağlama, uyuma, toprak alıp götürme, şifa olarak görülen sudan içme, el sürme, üç İhlâs bir Fatıha okuma ve lokma dağıtma takip etmektedir.

Bu tür yerlerde görülen uygulamaların <pratiklerin< içeriğine bakıldığında ise ilk olarak bu şahsiyetlerin sağlıklarında göstermiş oldukları kahramanlıktan dolayı gösterilen saygı görülür³. Bunu ziyaret yerlerinin fonksiyonlarına göre çeşitli niyet ve sonrasında halk tarafından bu niyetlerin gerçekleşmesi için yapılan birtakım uygulama <pratik< takip eder. Usule uygun yapılmayan ziyaretlerin ise çeşitli yaptırımları vardır. Yöre halkı arasında bu yaptırımların sonucunun genellikle ölüm ile sonlanacağı düşüncesi hâkimdir. Örneğin:

Erzincan merkezine bağlı Çatalarmut beldesinde türbesi bulunan “Ali Cerrah” hakkında anlatılan rivayete göre, ...*vaktin birinde bölgenin Nahiye müdürü, kabrin bulunduğu yere gider ve türbede yatana hoş karşılanmayan bir takım sözlü davranışlarda bulunur. Aradan geçen kısa bir zamandan sonra Nahiye müdürü, köyün toprak kanalına düşer ve hastaneye götürülürken yolda ölür* (K.K 1). Benzer bir olay, Kemah ilçe merkezinde bulunan “Sultan Melik” türbesi içinde anlatılır; *Sultan Melik’in ulu bir kişi olduğuna inanmayan bir doktor ve savcı, türbeyi ziyarete gider. Cenazesi açıkta bulunan zâtın, topuğuna iğne batırırlar ve akabinde üç yüz yıllık naaştan, kan gelmeye başlar. O esnada doktor delirir, savcı ise Fırat’a düşerek can verir* (K.K 2).

³Kemah ilçesinde türbesi bulunan Sultan Melik ve Kemaliye ilçesine bağlı Ocak köyünde bulunan Hıdır Abdal Sultan Türbesinin yanındaki mescidin giriş kapıları oldukça küçüktür. Gelen ziyaretçiler içeri ancak diz çökerek girebilirler. Bu durum bu iki yere gösterilen saygıdan kaynaklanmaktadır.

İliç ilçesine bağlı Balkaya köyünde, “Seyyid Şeyh Hasan El Kirzi” türbesi etrafında köy halkı arasında anlatılan bir menkıbe vardır. Menkıbeye göre, 1970’li yıllarda orman muhafaza memuru olan bir adam bütün ikazlara rağmen, köy girişinde bulunan türbenin önünden atının kuyruğu bağlı olarak geçer ve bunun sonucu olarak da nehre uçar. Edindiğimiz bilgiye göre atın kuyruğunu bağlayıp etrafta dolaşmak, köy halkı arasında kibir olarak görülür. Günümüzde atı olan vatandaşlar türbenin önünden geçerken atının kuyruğunun bağlı olmamasına dikkat ederler. Çünkü orman orman muhafaza memurunun başına gelen olayın, kendi başlarına da geleceğine inanmaktadırlar (K.K 3). Kutsal olan tüm ziyaret yerlerinde olduğu gibi burada da, bir yandan koruyucu, bir yandan da hasımlarına korku verici işleviyle karşımıza çıkmaktadır.

Erzincan merkezine bağlı Yalnızbağ köyünün eski mezarlığında bir yatır bulunmaktadır. Arap Dede adı verilen bu yatıra şifa bulmak için konuşamayan çocuklar götürülür. Yöre halkı arasında Arap Dede’nin harp zamanı üç parçaya bölünmüş⁴ olduğuhalde savaştığı bilinmektedir. Oraya gitmek isteyen insanlar, caminin arasındaki mezarlıktan niyet ederek yukarı doğru çıkmak zorundadır. Kişi hasta çocuğunu kucağına alarak hiç konuşmadan mezarın bulunduğu yere doğru gider, duasını eder o arada bulunan topraktan toprak alıp çocuğun ağzına sürer ve tekrar hiç konuşmadan aşağı iner (K.K 4).

Erzincan iline bağlı İliç ilçesinin Balkaya köyünün hemen girişinde, “Şeyh Hasan El Kirzi Hazretleri”nin türbesi bulunmaktadır. Ziyaret yeri ilçe merkezine 28, il merkezine 74 km. mesafededir. Ziyaretin hece taşında “Seyyid Şeyh Hasan El Kirzi Hazretleri Ehli Beyt’ten Hazreti Hüseyin’in yirmi yedinci kuşak torunudur” yazmaktadır. Türbenin içerisinde bir mezar yoktur, mezar türbenin hemen önünde bulunmaktadır. Oldukça sade bir görünümüne sahip olan türbenin içerisinde ise yuvarlak bir taş ve namaz kılmak için halılar bulunmaktadır.

Türbe içerisinde bel hizasında bulunan taş hakkında edindiğimiz bilgiye göre, “Bu taş Şeyh Hasan El Kirzi zamanında gayri Müslimlerin Müslüman olması için kullanılırdı.

⁴ Anlatılan hikâye bir kesikbaş örneğidir. Araştırma sahamızda 2 adet daha kesikbaş mevcuttur. Bunlar Tercan ilçesine bağlı Çadırkaya köyünde bulunan “Oklu Baba” ve Erzincan merkezine bağlı Binkoç köyünde bulunan “Sultan Seydi (Acepşir Gazi)” türbesidir. Bu yerler hakkında bkz (Bezgin, 2019).

Kesikbaş: Orta Asya’dan Balkanlar’a kadar savaşarak ilerleyen, hem alp hem de eren kişiliğine sahip alperenlerin oluşturmuş olduğu kahramanlık hikâyelerinde yaygın olarak karşımıza çıkan bir motiftir. Bu motifin en eski örneği “*Dasitân-ı Kesikbaş*” tır. Motif ve destan için bkz (Ocak, 1989).

Müslüman olmak isteyen gayri Müslimler bu taşa el sürerek şahadet getirip Müslüman olurlardı. Günümüzde bu taş çeşitli rahatsızlıklardan (sara ve ruh hastalıkları) kurtulmak için kullanılır. Uygulama taşa el sürülerek “Hastalığın bu taşta kalsın” diyerek yapılır. Her türlü mezhep unsurunca ziyaret edilen türbenin, belli bir ziyaret günü yoktur. Etrafında mum ve bez bağlama türünden pratiklerin bulunmadığı ziyaret yerinde genellikle küçükbaş hayvanlar adak olarak adanmaktadır. Kurban kesimi için türbenin hemen yanında bir yapı bulunmaktadır” (K.K 3).



Görsel no.1. Şeyh Hasan El Kirzi Türbesi İçerisinde Bulunan Tövbe Taşı

Erzincan iline bağlı Tercan ilçesinin Gökpınar köyünde halk arasında “Oğlan Veren”, “Oğul Veren” olarak bilinen yüksek bir tepede iki adet mezar bulunmaktadır. Mezarların hece taşlarında herhangi bir yazı bulunmamaktadır. Çevre illerden, ilçe ve köylerden ziyaretçi alan ziyaret yerine çoğunlukla Alevî-Bektaşî vatandaşlar gitmektedir. Ziyaret yeri ile ilgili dikkat çeken bir hadise ise, ziyaretin yoğun olarak ziyaret ediliyor olmasına rağmen, hakkında herhangi bir bilgi bulunmayışıdır.

Mum yakmak ve çevresine bez bağlamak türünden uygulamaların bulunduğu ziyaret yerine, genellikle çocuğu olmayan insanlar gelmektedir. Bunun yanında her türlü dilek sahibi (hasta olanlar, çocuğu durmayanlar, saralı olanlar vb.) de mezarı ziyaret etmektedir.

Ziyaret yeri ile ilgili anlatılan bir hikâyeye göre, çocuğu olmayan bir adam her türlü uygulamayı yaptıktan sonra bir türlü evlat sahibi olamaz. Niyet edip ziyaret yerine gelir. Orada bulunan çobana ziyaret yerini sorar. Çobanda ziyaret yerinin esas yerini değil de altında bulunan bir yeri gösterir. Adamda orada inanç üzerine kurbanını keser, yemek yedirir ve köyüne geri döner. Bir sene sonra çocuğu olan adam tekrar ziyaret yerine gelir. Orada bulunan insanlar adamın yanlış yerde kurban kestiği görünce adama, “Yav kardeşim ziyaret yeri orası değil burası” gel burada kes kurbanını derler. Adam da, “Vallahi ben geldim burada gördüm kerameti”. Burada keseceğim kurbanımı der (K.K 5).

Oğlan veren ziyareti yöre halkı tarafından kutsallaştırılmış ve ziyaret yeri haline getirilmiştir. Yapılan ziyaretler sonrasında şifanın bulunmuş olması da kutsalın gücünü daha da arttırmaktadır. Bunun yanında anlatılan hikâye ye göre, ziyaret yerine gitmedikleri halde isteklerin gerçekleştiği de görülür.⁵ Bu da bu mekânın kabul edilirliliğini güçlendirmektedir.

Merkeze bağlı Binkoç köyünde oldukça yüksek bir tepede bulunan Acepşir Gazi türbesi Sünnî vatandaşlara yönelik bir türbe olsa da daha çok Alevî-Bektaşî vatandaşların rağbet ettiği ziyaret yeridir. Hem Alevî-Bektaşî hem de Sünnî vatandaşların ziyaret ettiği türbenin etrafında bulunan çalılarda bez parçalarına ve türbenin içerisinde mum kalıntılarına rastlanılmıştır.⁶



Görsel no.2. Binkoç köyü Acepşir Gazi türbesi yanında bulunan çalı.

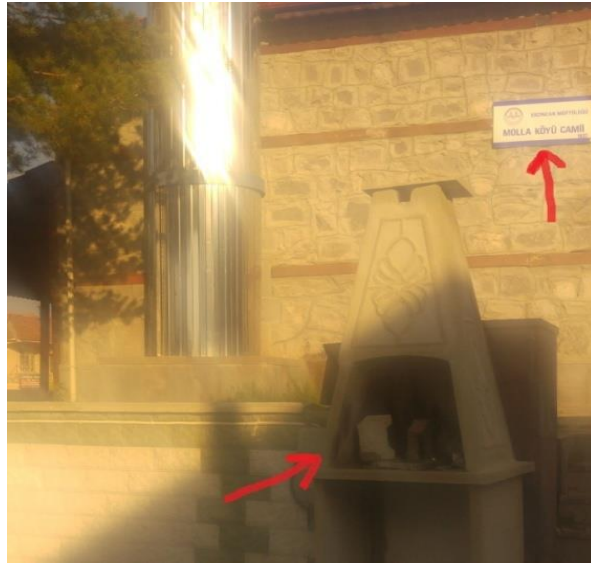
Hem Sünnî hem de Alevî-Bektaşî vatandaşların ziyaret ettiği bir diğer ziyaret yeri ise Erzincan Merkezine bağlı Molla Köyünde bulunan camiinin önündeki deredir. Edindiğimiz bilgiye göre, o su ve içindeki balıklar kutsal kabul edilir. Su kurduğunda, azaldığında köy

⁵Bu duruma benzer bir örnekte Kemaliye ilçesine bağlı Ocak köyünde Türbesi bulan Hıdır Sultan apdal türbesidir. Kültürün sözel mirasçıları olan, kaynak kişi olarak nitelendirilen insanlardan aldığımız bilgiye göre, Ziyaret yerine hem çevre illerden hem de bulunduğu bölgeden birçok insan gelir. Ama diyelim ki, kişi Erzincan' da oturuyor ve oraya gitme imkânı da yok. Kendi evinde onu anarak dua eder yine lokmasını dağıtır. Aynı zamanda evi bir güzel temizler. Evde bulunan herkes gusül abdestini alır. Daha sonra da bir odada ışığı kapatıp mum yakarlar. Dua eden kimse o odaya bir gün boyunca giremez (K.K.6).

⁶Konu ile ilgili kaynak kişi: Halk arasında Seyyit olduğu ifade edildiği için özellikle ilimizdeki alevî vatandaşlarımız tarafından çokça rağbet edilir. Onun dışında herhangi bir dinsel ayırım olmaksızın halk tarafından ziyaret edilir. Ben oraya ara ara ziyarete gittiğimde insanları görüyorum. Onlarla konuştuğumda yani türbeye hangi amaçla geldiklerini sorduğumda genellikle akıl rahatsızlığı yaşayan hastalarını getirdiklerini söylüyorlar. Türbenin arkasında bulunan ağaçtada her ne kadar İslâmî şartlara aykırı olsa bile bir bez bağlayarak dilek dileyen insanlar mevcuttur. Orada bulunan ağacı kaldırmak istediğimde bir takım sorunlarla karşılaştığım için ellemedim sonuçta herkes kendi inancını yaşamakta özgürdür (bilgisini vermiştir K.K.7).

halkı arasında para toplanır, kurban kesilir.Su, yöre halkı arasında “süt gözesi” olarak da bilinir. Sütü olmayan gelinlere bu sudan içirilir (K.K 8).

Görsel no.3. Merkeze bağlı Molla Köyü ve cami önünde ki dere.



Görsel no.4. Erzincan Merkeze bağlı Molla Köy Camii ve önündeki mum yakılmak için oluşturulan yapı.

Yukarıdaki 4 numaralı görsel örneğinde bize göre verilmek istenilen bir mesaj vardır. Erzincan ilinin merkezine bağlı olan Molla Köy’de Sünni ile Alevi-Bektaşî kesimine mensup vatandaşlar bir arada yaşamaktadır. Bu da bize ziyaret yerlerinin, toplumsal birliğin sağlanmasında önemli bir çekim gücünün olduğunu gösterir. Buna ilde buna benzer ziyaret yerleri dikkate degecek kadar mevcuttur. ⁷

⁷Birkaç örnek vermek gerekirse, Kemah ilçe girişinde bulunan Sultan Melik türbesi ile Kemaliye ilçesine bağlı Ocak köyünde bulunan Hıdır Sultan Abdal türbesi toplumsal birlik ve beraberliğin görülebileceği yerlerden biridir (Bezgin, 2019: 160-164).

Erzincan iline bağı Kemah ilçe merkezinin girişinde, Fırat nehrinin solunda sarp ve oldukça dik bir kayalık zeminde Gözcü Baba adı verilen bir yapı mevcuttur. Kemah halk kütüphanesi müdürü Hüseyin Bey'den aldığımız bilgilere göre, buranın herhangi bir dini yönü bulunmamaktadır. Adından da anlaşıldığı gibi gözetleme kulesi olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda bu kulenin yanındaki karayolu yapılmadan önce yoldan geçenlerden de geçiş ücreti alındığı da bilinmektedir (K.K 9).

Ne zaman yapıldığı bilinmeyen ve sekizgen bir yapıya sahip olan kule, iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısmında kule kapısı yer almaktadır. Kulenin ikinci kısmı ise Kemah'a ve Fırat Nehri'ne bakan iki pencereden ibarettir. Tüm bu bilgilere rağmen kule, türbe olarak anılmakta ve orada bir zâtin yattığına inanılmaktadır. Anlatılanlara göre kulenin yanında bulunan bir taşta bir takım izler mevcuttur ve bu taşta Hazreti Ali yaslanmıştır (K.K 9).

Biz bahsedilen o taşta rastlayamadık ancak türbe kapısında bulunan demir parmaklıklarda yoğun bir şekilde, farklı tonlarda çaput (bez) parçalarının ve ipliklerin bağlanmış olduğunu gördük. Kanaatimizce farklı tonlardaki bu çaput ve ipliklerin ziyaretçilerin kıyafetlerinden kesilmiş olma olasılığı yüksektir. Buraya yüklenen anlam, Hazreti Ali'nin orada bulunmuş olduğuna inanılmasından kaynaklanmaktadır (Bezgin, 2019: 123).



Görsel no. 5. Kemah ilçe merkezi Gözcü Baba Türbesi. Görsel no.6. Gözcü Baba türbe kapısı

Tüm bunların yanında türbe içerisinde, mum kalıntıları ve türbe duvarlarında farklı kişilere ait küçük çocuk resimlerine de rastlanılmıştır. Bu durumda bize, gözetleme kulesi olarak kullanılan yapının çeşitli dilek ve niyazlara hizmet ettiğini göstermektedir. “Şu tarihî gerçektir ki, dünyanın neresinde ve hangi devirde olursa olsun, halkın hayal gücü hiç bir

zaman, kendine ulaşan bir dinin resmî çerçevesi ile yetinmemiştir. Bu sebeple de, daima bir takım insanüstü kuvvetlere ve bunların ortaya koyduğu mucizevî olaylara inanma meylini olabildiğince korumuştur” (Ocak, 1992: 30-31).

Ziyaret yerlerinde İslâmi geleneğin önemli bir etkisi vardır. Gözcü Baba adı verilen ancak hiçbir dini vasfı bulunmayan bir yapının Hz. Ali’nin orada bulunmuş olabileceği inancı ile dini bir ziyaret yeri haline getirilmiştir. Üstelik bu dini ziyaret yeri haline getirilen yapının içerisinde, çocuk resimleri, mum kalıntıları ve bez parçalarına (çaput) rastlanması, halk inanmaları adını kullanmayı tercih ettiğimiz İslâm öncesi uygulamaların<pratiklerin< meşrulaştırılarak İslâm dinindenmiş gibi gösterilmeye çalışıldığının göstergesidir



Görsel no.7. Tercan Yaylacık köyü Doğan Dede ziyareti



Görsel no.8. Erzincan iline bağlı Tercan ilçenin Yaylacık köyünde bulunan Doğan Dede Türbesi, mum adağı.



Görsel no.9. Erzincan merkezine bağlı Avcılar köyü Tarık Ziyareti.

Görsel 7,8 ve 9 da bulunan ziyaret yerleri, daha çok Alevî-Bektaşî vatandaşlar tarafından rağbet görmektedir. Doğan Dede adı verilen ziyaret yerine, her türlü dilek sahibi gelmek ile birlikte çoğunlukla çocuğu olmayan, konuşamayan, sara hastası olan ziyaretçiler gelmektedir. Ziyaretin ilk şartı kalpten inanmaktır. Bunu mezarın hece taşını öpme, üç İhlâs bir Fatıha okuma takip etmektedir. Daha sonra dilek sahibi kişi dileğinin kabul olması için ziyaretin dışında bulunan bel hizasındaki bir oyuğun içine mum yakmaktadır. Dileği kabul olan ziyaretçiler ziyaret yerine tekrar gelip kurban kesmektedir. Kurban kesimi, dağıtımı ve yemek pişirimi gibi ihtiyaçların karşılanması için ziyaret yerinde bir yapı dahi bulunmaktadır.

Erzincan ili merkezine bağlı Avcılar köyünde bir evin içerisinde Tarık adı verilen bir ziyaret yeri vardır ki, bu ziyaretin hikâyesi oldukça ilgi çekicidir:

Bir odanın ortasında büyük ve eski bir direk üzerinde yeşil bir sargıya sarılmış olan bir asa asılı idi. Asanın sargıdan dışarı kalan kısmı ise yılanbaşı şeklinde görünüyordu. Buna herkes “KıştimMarı yani Kıştim Evliyası” diyorlardı. Sözü geçen oda o derece genişti ki, bir iki bin kişi içine sığabilirdi. Buraya toplanan halk bir taraftan yüksek seslerle Allah’a yalvarıyor, bir taraftan da asaya karşı boyun eğiyorlardı. Cemaat birikmişti ve asayı çıkarmaya yetkili aile den çarpık, yarı kötürüm bir zât ortaya gelerek direkte asılı sargıdan asayı “Ya Allah!”diyerek çıkarmış ve yarı ayakta, yarı yerde secdeye gelerek asayı insanlar üzerine uzatmaya ve günahlarına tövbe ettirmeye başlamıştı. Dedenin elindeki asa bazen uzuyor, bazen kısalıyor ve bazen değişik şekiller alıyor, cemaati heyecana getiriyor ve bazen de sahibini yerlere deviriyor ve dedenin feryadı göklere çıkıyordu. Binlerce halkın manevi kuvvetinin tam bir merkezde birleştiği bu anda, ben artık kendimden geçmiştim. Gül Ağa’nın elini tutmuş, karanlık geceden ve bu karanlık içinde nur fışkıran şiddetli ateşten, halkın coşkun sesinden şiddetli bir heyecana kapılmışım. Böylece saatler geçti, yüzlerce kurban

kesildi. Asa⁸ tekrar yerine kondu. Tekrar Allah'a yalvarmalar oldu ve cemaat dağıldı (Yıldırım, 2012: 2).

Tercan ilçesinin 15km. Kuzeybatısına düşen Gökçe eski adı "Hoğık" köyünde etrafı taşlarla çevrili, üstü açık bir ziyaret yeri bulunmaktadır. Mezarı belli olmayan ziyaret yerinde, Kara Yakup adında şehit bir velinin yattığına inanılmaktadır (K.K 10).

Çok eskiden eşkıyaların hüküm sürdüğü dönemlerde, eşkıyanın bu ziyaretin bulunduğu yerden köye giremediği ve başka taraftan girmeye çalıştıkları, geceleri burayı bekleyen askerlerin eşkıyalara engel oldukları hatta eşkıyanın "sizin köye girmek istediğimiz zaman, Kara Yakub'un orada askerler yolumuzu kesiyor" şeklinde itiraflarda buldukları yaygın olarak bilinen hikâyelerdir (Küçük, 1982: 317).

Ziyaret yerine çocuğu doğduktan bir müddet sonra yaşamayanlar, çocuğu olmayanlar ve çeşitli hastalıklardan kurtulmak isteyenler; adak adarlar, mum yakar ve lokma dağıtırlar (K.K 10). Ayrıca çocuğu yaramaz ve deli olanlar, çocuklarını buraya getirip boynuna ip veya kem bağladıktan sonra, ziyaret yerinde üç defa dolandırılır ve boynunda bağlı olan bağ şöyle denilerek kesilir: "*Huyun, arsızlığın ve hastalığın burada kalsın.*" Bu hareketten sonra, yaramaz çocukların iyi olduğu söylenmektedir. Ziyaret günü ekseri olarak Cuma akşamı yapılmaktadır. Çoğunluğunu Alevi-Bektaşî inanç kesimine mensup vatandaşlar teşkil etmekle beraber, Sünnî kesime mensup vatandaşlarda aynı işlemleri yapmaktadırlar (Küçük, 1982: 318).

Var olduğu söylenen (K.K 10) mezarın kimliği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak Kurtuluş Savaşından önce, bölgede bulunan Ermenilerin, burayı ziyaret edip adaklar adadığı ifade edilmektedir. Buranın bir Müslüman'a ait olması daha sonra Ermeniler tarafından bu hale getirilmiş olması da muhtemel bir durumdur. Bir Hristiyan damgası taşıdığı halde, Müslümanlar tarafından herhangi bir tereddüt gösterilmeden ziyaret edilmesi oldukça ilginçtir (Küçük, 1982: 318). Büyük ihtimalle Kara Yakup olarak adlandırılan zâtın ziyaretine gelen insanlar mezarda bulunan işaretlerin ne anlam ifade ettiğinin farkında değildir.

⁸Burada akla gelen soru şudur: Kışım köyünde bulunan bir çubuk veya asa neden ve nasıl olayların merkezinde bu denli yer almaktadır? Kanaatimizce burada söz konusu olan bir çubuktan ziyade onun temsil ettiği geleneksel tarikat adabı ve dedelik ocak sistemine olan bağlılıktır. Zira derleme sırasında oda içerisinde bulunan sopanın ne olduğunu sorduğumuzda kaynak kişiden, "sopa diyemezsin. O asa'dır. Hazreti Ali'nin asasıdır." Cevabı ile ikaz edildik. Bu da bize buraya olan bağlılığı ve gelen ziyaretçi sayısının yoğunluğunu açıklamaktadır. Yapılan görüşmelerin kayıtları tarafımız ve Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kütüphanesinde mevcuttur.

İnsan topluluğu peygamberlerin öğrettikleri İslâm dinini kabul etmiş göründükleri halde nesillerden nesillere gelen eski iptidai müşrik adetlerinden, şirke götüren birçok inançlardan ayrılamamışlar, alışkanlıklarından kurtulamamışlardır (İnan, 1962: 6). Bugün dünya üzerindeki Türklerin %90'ı Müslüman'dır. Fakat Türklerin hepsi aynı tarihte Müslümanlığı kabul etmemişlerdir; aynı kavim olan Oğuzların bile İslâmlaşması iki asır boyunca devam etmiştir (İnan, 2017: 197). Değişim ve dönüşüm süreci içerisinde Anadolu ise; "birbirinden farklı birçok kültür, medeniyet ve dine ev sahipliği yapmış; bunun sonucu olarak da, çok çeşitli bir inanç görüntüsüne sahip olmuştur. Bu durum, "geleneksel din", "halk dini", "halk İslâm'ı" gibi bir takım isimlerle kategorize edilen bağdaştırıcı bir dinsel olgunun doğmasına neden olmuştur" (Keskin, 2004: 89).

Erzincan'da Salihîye camii imamı 8.10.1929 tarihinde bana yerli halkın inançları hakkında bazı malumat verirken şöyle demişti: "Halkımız arasında şer'i şerife uymayan adetler çok... Ağaçlara paçavra(çaput, bez) bağlama bu hurafelerden biridir. Ama bu adet kadınlar işidir. Kulak asma!". Hafız Haşan ile Kuyumcu Mustafa Nuri ise "Bu adet erkekler arasında da var" dediler. Bu gelenek ve inanç Türkiye'nin bazı yerlerinde, hatta İstanbul gibi dini kültür merkezlerinde bile, tespit edilmiştir (İnan, 1962: 41). Ülkemizin toplum yapısı, sosyo kültürel hayatı göz önüne alındığında geleneksel yapıdan modern bir yapıya hızla dönüştüğü görülür. Bu dönüşüm(gelişen teknoloji, eğitim seviyesinin artması) karşısında, geleneksel uygulamaların giderek kaybolduğunu ilk bakışta rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak biz, bu tür uygulamaların şekil değiştirerek ya da ilk hali ile kültürün sözel mirasçıları olarak nitelendirilen kaynak kişilerce aktarılacağı kanaatindeyiz (Bezgin, 2019: 183).

Sonuç ve Değerlendirme

İslâm dininde ölmüş kişilerden medet ummak yasaktır ve bu tür davranışlar hoş karşılanmaz. İslâm dini, türbe, yatır, ziyaret yeri gibi yerlerde kurban kesmek, mezar etrafında dönme, çaput (bez) bağlamak, mum yakmak, buhur yakmak, toprak almak, kısmet açmak, şifa aramak, dilek dilemek gibi uygulamaları <pratikleri> reddeder. Ancak insanımız bu tür uygulamaları bağlı olduğu İslâm dini ile birleştirip meşrulaştırma eğilimi göstermektedir. Keza bu tür uygulamaların görüldüğü ziyaret yerlerinde üç İhlâs bir Fatiha okuma, namaz kılmak, tespih, seccade bırakmak kısacası İslâmi içerikli uygulamaların gerçekleştirilmesi bu durumun somut örnekleridir.

Metin içerisinde de belirtildiği gibi gerek Anadolu coğrafyasında gerekse de araştırma sahamızda karşılaşılan bu gerçek sadece Türklerde görülen bir hadise değildir. Bizim buradaki en temel amacımız, hurafe veya batıl olarak isimlendirilen uygulamaların

<pratiklerin>, İslâm öncesi Türk kültür hayatında önemli bir yere sahip olduğunu hatırlatmaktadır. Çünkü bu tür uygulamalar bir vakit Türk toplumunun inanç ihtiyaçlarına hizmet etmiştir. Biz biliyoruz ki, milletler kendilerini geçmişlerine ait kültür mirasları ile tanımlarlar. Bir milleti anlamak, tanımak için o milletin geçmişindeki kültür hayatına (gelenek ve göreneklerine) bakmak gerekir.

Tüm bunların yanında bizim ortaya koyma çalıştığımız öneri, İslâm dininde yer almayan ancak İslâm dinindenmiş gibi gösterilen bu tür uygulamaların inanç yerine inanma olarak adlandırılıp, İslâm inancından ayırmaktır.

Kaynakça

- Akarsu, Bedia, (1975), Felsefe Terimleri Sözlüğü, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara.
- Aydın, Oğuzhan, (2019), Erzincan Merkezde Bulunan Önemli Ziyaret Yerleri ile Bu Ziyaretgâhlar Etrafında Gerçekleştirilen Ritüeller, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 6/14, s. 11-22.
- Bezgin, Y. Kenan,(2019), Erzincan ve Çevresinde Bulunan Ziyaret Yerleri ve Bu Ziyaret Yerleri Etrafında Oluşan Halk İnanmaları, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Boratav, P. Naili, (2015), *100 Soruda Türk Folkloru*, Bilge Su Yayıncılık, Ankara.
- Çetin, İsmet, (2007), Türk Kültüründe Baba (Baba) / Ata Geleneği, *Milli Folklor Dergisi*, Sayı 76, ss. 70-75.
- Günay, Ü., Güngör, H., Taştan V. ve Sayım, H., (2001), “Ziyaret Fenomeni Üzerine Bir Din Bilim Araştırması Kayseri Örneği”, *Erciyes Üniversitesi Yayınları*, Kayseri.
- Güzel, Abdurrahman, (1991), *Bazı Müesseselerimiz ve Şahsiyetler Etrafında Milli Kültür-Milli Mirlik*, Feryal Matbaacılık, Ankara.
- Hançerlioğlu, Orhan, (2000), *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- İnan, Abdulkadir, (1962), *Hurâfeler ve Menşeleri*, Nur Matbaası, Ankara.
- İnan, Abdulkadir, (2017), *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Kalafat, Yaşar, (2007), *Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları IV(Türk Dünyası Teori ve Metod)*, Lalezar Kitapevi, Ankara.
- Kalafat, Yaşar, (2013), *Halk Bilimi-Türkoloji-Milli Kültür Stratejileri*, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Keskin, Y. Mustafa, (2004), Geleneksel ve Modernlik İlişkisi Bağlamında Türkiye’de Ziyaret Olgusuna Sosyolojik Bir Bakış(Keçeci Baba Örneği), *Dini Araştırmalar Dergisi*, Sayı 18, Cilt 6, ss.89-101.
- Küçük, Abdurrahman, (1982), Tercan ve Çevresindeki Adak Yerleri İle İlgili İnançlar, *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri C. IV Kitabı* içinde(315-328), *Gelenek-Görenek ve İnançlar*, Milli Folklor Dairesi Yayınları, Ankara.
- Miroğlu, İsmet,(1995),Erzincan, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 11, ss.318-321), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Ocak, A. Yaşar, (1989), *Türk Folklorunda Kesik Baş*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Ocak, A. Yaşar,(1992), *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıbnameler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ocak, A. Yaşar,(2005), *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Roux, J. Paul, (2011), *Eski Türk Mitolojisi çev.(Musa Yaşar Sağlam)*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara.

Şahin, E. Tahir,(2017), *Yukarı Ülkenin Kadim Cenneti*, Erzincan Valiliği, Ankara.

Ünal, Mustafa, (2004), Türk Medyasının Halk İnaçlarına Bakışı, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 16, ss. 44-67.

Yıldırım, Rıza, (2012), KıştımMarı: Dersim Yöresi Kızılbaş Ocaklarını Hacı Bektaş Evladına Bağlama Girişimi ve Sonuçları, *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:1, Yaz, Tunceli.

Sözlü Kaynaklar

K.K 1. Rıdvan Uçar, 42 Yaşında, Sağlık Memuru, Okur-Yazar, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Erzincan Devlet Hastanesi.

K.K 2. İbrahim İlgin, 40 Yaşında, Camii İmamı, Okur-Yazar, Erzincan/Kemah Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Üzümlü/Bayırbağ Köyü.

K.K 3. Zeki Özger, 57 Yaşında, Muhtar, Okur-Yazar, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: İliç/Balkaya köyü muhtarlığı.

K.K 4. Ayşe Karaduman, 58 Yaşında, Ev Hanımı, Okur-Yazar, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Erzincan/ Merkez Demirkent Beldesi.

K.K 5.Cafer Ağbaba, 70 Yaşında, Muhtar, Okur-Yazar, Erzincan/Tercan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Mercan/Akyurt Köy Muhtarlığı.

K.K 6. Tuna Kanaş, 60 Yaşında, Emekli Zabıt Kâtibi, Okur-Yazar, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Sosyal Medya(İnstagram).

K.K 7. Yusuf Özarıslan, 54 Yaşında, Kuyumcu, Okur-Yazar, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Erzincan/Merkez Acepşir Kuyumculuk.

K.K 8.Hüseyin Uludağ, 70 Yaşında, Çiftçi, Okur-Yazar Değil, Erzincan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Erzincan/Merkez Molla köy.

K.K 9. Hüseyin Telli, 45 Yaşında, Kütüphane Müdürü, Okur-Yazar, Erzincan/Kemah Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Erzincan/Kemah, Kemah Halk Kütüphanesi.

K.K 10. Akın Sönmez, 56 Yaşında, Çiftçi, Okur-Yazar, Erzincan/Tercan Doğumlu.

Anlatı Mekânı: Mercan/Akyurt Köy Muhtarlığı.



Geliş Tarihi:26.03.2019 Kabul Tarihi:11.08.2019

Entry Date: 26.03.2019 Accepted: 11.08.2019

TÜRK DESTANLARINDA EZOTERİK İNİSİYASYON ARACI: UYKU¹

Esoteric Initiation Tool In Turkish Epics: Sleep

Ezgi ÖZGENÇ²

Özet

Uyku, bireyin aktif yaşamının özellikle biyolojik gereksiniminden dolayı kısa süreliğine durdurulmasıdır. Bunun yanında mitler, inançlar ve sözlü kültür bağlamında bakıldığında uyku bir sembol, ezoterik inisiyasyon aracı ve süreci, benlik ve hakikat arayışında bir vasıta. Şamanlardan âşıklara kadar gerek anlatıcılarda gerekse anlatı kahramanlarında erginlenme, eşikleri atlama, gizli bilgilere vakıf olma, grup aidiyeti kazanma gibi özellikler uykuyla doğrudan bağlantılıdır ve birçoğu uykunun sağladığı imkan sayesinde gerçekleşmektedir. Rüya uykunun bir parçası, uzantısı ve getirisidir. Rüya, uykudan bağımsız olarak çeşitli şekillerde görülebilen bir fenomen veya bulunma hâli olmakla birlikte destanlarda kahramanı rüyaya sevk eden yani içsel formun inşasını gerçekleştiren unsur uykudur. Uyku ve uyku mekânı rüya ile birleştiğinde destan kahramanı için bir inisiyatör vazifesi görmektedir. Uykuya yüklenen küçük ölüm gibi metaforlar ona doğrudan doğruya olumsuz bir nitelik yüklenmemektedir. Şamanların ölüp dirilme şeklindeki erginlenmeleri sembolik bir uykudur, âşıkların uyudukları sırada rüyada bade içmeleri, tasavvuf edebiyatındaki ruhsal uyanış tezahürü yakaza hali benzeri sembolik geçişler uykunun küçük ölüm niteliğine erginlenme noktasında bir anlam yükler. Bu çalışmada Türk destanlarında uyku ve uykuyla bağlantılı bir biçimde rüya ele alınmıştır. İlk olarak uyku ve rüyanın tanımı yapılmış, daha sonra bu iki unsurun ezoterik inisiyasyondaki yerine değinilmiştir. Ardından Türk destanlarında uykunun ve rüyanın erginlenme aşamalarındaki rolü örneklerle açıklanmıştır. Sonuç olarak uykunun Türk destanlarında ve Türk destan kahramanlarının erginlenmesindeki inisiyatör işlevi açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler : Uyku, Ezoterizm, İnişiyasyon, Rüya, Türk Destanları

Abstract

Sleep is the secession of the active life of the individual, and the long-term stopping of life. Besides, in the context of myths, beliefs and verbal culture, sleep is a symbol, esoteric initiation tool and process, and a tool in the search for self and truth. From shamans to lovers, both in narrators and narrative heroes, features, such as initiation, going through hoops, have a grasp of confidential knowledge, and sense of group belonging are all directly related to sleep, and many of these features are made possible, thanks to the opportunity provided by sleep. The dream is part of sleep, extension and return of sleep. While the dream is a phenomenon or presence that can be seen in various ways independently of sleep, the element that leads the hero to dream in the epics, that is the construction of the inner form, is sleep. When the sleep and sleep place combined with the dream, serves as an initiator for the hero of the epic. Metaphors, such as the little death that has been put to sleep, do not directly impose on it a negative attribute. The Shamans' initiation in the form of death and revival is a symbolic sleep. The lovers' drinking bade during the sleep in their dream, the manifestation of spiritual awakening in the

¹ Bu çalışma International Congress of Eurasian Social Sciences 2018'de sunulan bildirinin değiştirilmiş ve genişletilmiş halidir.

² Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Öğrencisi
ezgisuoazgenc@gmail.com

mystic literature, and the similar symbolic transitions like yakaza, give a meaning in the point of reaching the small death quality of sleep. In this study, sleep in Turkish epics, and, in connection with sleep, the dreams are analyzed. First, the definition of sleep and dream is made, and then the place of these two elements in the esoteric initiation is mentioned. Afterwards, the role of sleep and dream in initiation stages in Turkish epics is explained by examples. As a result, the initiator function of sleep in the Turkish epics and in the initiation of Turkish epic heroes are explained.

Key Words : Sleep, Esoterism, Initiation, Dream, Turkish Epics

Giriş

Uyku ve onun getirisi rüya fizik ve fizikötesi dünyanın sonuçlanamamış bir olgusu olmakla birlikte ilkel insandan günümüze kadar insanlığın temel sorunsallarından biri olmuş bunun sonucu olarak ise uyku ve rüya pek çok disiplinin literatüründe kendine yer bulmuş her disiplin kendine özgü bir açıklama getirmeye çalışmıştır. Biz ise uyku ve rüyanın gerek sözlük gerek dini bağlamdaki açıklamalarından yola çıkarak ezoterik inisiyanyondaki aracılığına ve bunun destanlardaki iz düşümüne değineceğiz. Uyku Türkçe sözlüklerde; Dış uyaranlara karşı bilincin, bütünüyle veya bir bölümünün yittiği, tepki gücünün zayıfladığı ve her türlü etkinliğin büyük ölçüde azaldığı dinlenme durumu, doğada görülen sükunet durumu, gerçeği görememe, dış alemle ilişkilerin kesildiği, iç faaliyetlerin yavaşladığı uyuşukluk hali (Türkçe Sözlük, 2011: 2428) olarak rüya ise uyku sırasında görülen şey, düş (Doğan, 2011: 1448) olarak tanımlanmıştır.

İslami literatürde ise uyku kavramını ifade etmek üzere nevm ve bu kökten gelen menâm kelimeleri kullanılır. Kelime kökü itibariyle “hareketin dinmesi, durgunluk” anlamındadır. Uykunun gittikçe derinleşen ve birbirini izleyen evreleri vardır. Bunların her birine Arapça’ da ayrı bir ad verilmiştir (Çağrıncı, 2012: 244).

"Görmek" anlamındaki rü'yet kökünden türeyen rü'ya kelimesi uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütünü (düş) ifade eder. Rüyaların rahmani olanına rü'ya-yı sadıka, saliha, hasene"; şeytani olanına "hulm" denilir (Çelebi, 2008: 306).

Rüya hem uykuda görülen hem de gösterilendir. Rüyayı uykusuz düşünmek mümkün olmamakla birlikte rüya, uyku ve şuur ile oluşur. Uyku bir şuursuzluk hali olmayıp şuurun farklı bir hâl üzerinde oluşumudur. Uykuda ve rüyada tezahür eden bu şuur hali, dünyevi hayatın kalıntıları yahut dünyevi hayattan arınan bilincin hakikate uyanışı şeklinde zuhur etmektedir. Hakikate uyanış olarak zuhur eden uyku İslamiyet ve öncesi inanç sistemlerinde içsel yolculuğun aracı olarak görülmüştür. Uyku gecenin, gece kaosun ve bilgisizliğin

işaretidir, uykuya yatma kozmosa ve bilgiye karanlıktan aydınlığa geçişin köprüsüdür. Çalışmamıza kaynaklık eden Ezoterik kelimesi iç veya deruni anlamlarına gelen Grekçe “esôteros” kelimesinden gelmektedir. Türkçe’ ye Fransızca’ dan yapılan tercüme yoluyla ithal edilen bu kelime, son dönem yazılarında içreklilik kelimesi ile karşılanmaktadır, oysa klasik Türkçe’ de yıllardan beri bu kelimenin karşılığı batındır. Ezoterik düşünce Antik dönemden beri felsefe ve dinler tarihi ile atbaşı gitmektedir. Ezoterik düşüncenin esası yeryüzünde görülen, olagelen her şey, her eylem ve her nesne aslında bir hakikatin bir gerçekliğin dışı vurumudur (Aykut, Çakmak, Bahar 2006). Bu gerçeklik ise Tanrı'nın tezahürü olsa gerektir fakat bunu algılamak için yanılgısal benlikten ötesi gerekmektedir. Yanılgısal benlikten sıyrılmanın yolu ise inisiyasyonlardan geçmektedir.

İnisiyasyon, Lantince’deki initium teriminden gelmekte ve başlangıç, başlama, giriş anlamlarını taşımaktadır. Kelime olarak giriş, “bir yapıda içeri geçilen yer” anlamında olup bir yerde geçiş kavramı ile eşanlamli kullanılmaktadır. Geçiş kavramı ise “herhangi bir durumdaki değişim”i ifade etmektedir. Geniş anlamda geçiş, intikal kelimesinden hareketle, “bir yerden bir yere geçme”, “yer değiştirme” olgularını içerirken, dar anlamda “başka bir hüviyete bürünme, değişme” hatta “ebedi âleme göçme” ve “ölme” gibi manalarda da kullanılmaktadır (Ozan, 2011: 73-74).

Ezoterik öğretisi sisteminde bilgi adaya, tasavvuf ve âşık edebiyatındaki usta çırak ilişkisine benzer bir halde, yazılı olarak değil inisiyasyonla geleneğin aktarılması şeklinde mümkündür. Ezoterizmde bilgi açık değildir, zaman ile bağlantısı yoktur, kayda alınamaz alınsa dahi sembollerle işlenir, bu sebepten ötürü adayın bilgiye ulaşımı yaşayış halinde mümkündür. İnisiyasyon adayda yeni bir oluşu yani sembolik olarak yeniden doğuşu sağlarken, ona toplumsal benliğinden, Tanrısal benliğine ulaşmada aracılık eder. Ezoterik inisiyasyonda metinlerde de görmüş olduğumuz gibi aday toplumdaki uzaklaştırılır, bir sınama sürecine girer, bunun sonucunda statü değiştirir. Joseph Campbell'in kahramanın yolculuk şemasına benzerlik gösterdiği gibi ayrıldığı noktalar da mevcuttur (Campbell, 2013). Çünkü ezoterik inisiyasyonda kahraman/aday ezoterik bir bilgiyle statü değiştirirken kahramanın yolculuğunda bu koşul aranmaz. Mit bir bütünlük oluşturan paradigmanın sentagmatik değişikliği (metin, içtimaî enstitüler, ritüeller vs.) gerçekleştirmesidir. Mitoloji onu oluşturanların gizli, kutsal bilgisidir ki bu da şuurla gerçekleşen kodlarla açıklanabilir. Mitolojik şuur kozmik bilginin yalnız kodlanmış, şifrelenmiş, sembolik bir dile dökülmüş öyküsüdür. Bu sebeptendir ki mitolojik çağdaki gizli kozmik bilgi tek tanrılı dinler döneminde ezoterikler (mistikler, sufiler) tarafından kutsal kitaba aykırı olmayacak bir biçimde ve

boyutta yaşatılır (Bayat, 2007: 15). Bu bağlamda incelendiğinde destanlar, mitoloji kökenli ürünler olduğuna göre ezoterik kodları post mitolojik döneme taşıyan ürünlerdir diyebilmekteyiz. Destanlar kozmik bir bilgi ile örülüyse, destanlar ezoterik bir metin, kahramanlar inisiye adayları, uykuda edindikleri bilgiler sebebiyle de uykuları inisiyatör olma özelliği taşır. Dini pratiklerde, sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinde ve ezoterik inisiyasyonda görülen geçiş ritüelleri uykuyla doğrudan bağlantılıdır. Ritüellerde sembolik ölüm, kahraman ya da adayın yeniden doğuşu, eşik atlama, uyku ve rüya ile sağlanırken uykuda ruhun aşkın ben'e seyri, uyku öncesi ve mekanının bireyi rüyaya hazırlayışı, rüyada inisiyatik bilgiye vakıf olma getirisi sebebiyle inisiyatör görevi yüklenmiştir. İnsiyatik bilgi türü yazınsal bilincin getirisi sonucu ritüeller şeklinde kendini ifadede bulmuş, sözlü gelenek birikimi, yazıya ezoterik kodlarla işlenmiştir. Söz konusu durumun ritüelden yorum alanına geçiş, sözden yazıya kayış ve sembolik anlam dünyasının yorumun imgesel dünyasıyla hercümerç olmasının ezoterik anlamın inşası noktasında önemli bir unsur teşkil ettiği de değerlendirilmelidir (İlhan, 2017: 391-393).

Destanlarda Ezoterik İnisiyasyon Aracı Uyku

Alpamış destanında; Alpamış ile Berçin beşik kertmesi edilmiştir, babaları arasında yaşanan husumetten ötürü

Berçin ve ailesi kafir eline giderler. Berçin, Kalmaklar'ın kendisine talip olması nedeniyle sevgilisi Alpamış'a mektup yollar. Alpamış kız kardeşinin ısrarıyla yola koyulur. Alpamış yolculuğu esnasında yorulur ve ışık çıkan bir yerde akşamlamak ister. Burası ruhların mezarıdır. Mezardan çıkan bir kişi burada atına yer olduğunu, ancak kendisine yer olmadığını söyler. O sırada oradaki ruhlarla sohbet eden Şah-ı Merdan Pir, 'bu çocuk bizim müridimizdir, bugün sizlere misafir oldu. Gönlünü kırmayıp hoşça vakit geçirtin' diyerek gider (Yoldaşoğlu, 2000: 28-113).

Bu diyalog doğrudan ezoterik inisiyasyon ile bağlantılıdır. İnisiye olmamış bireyin topluluğa girme hakkı olmadığından mezardan çıkan kişi Alpamış'ın orada kalmasına izin vermez. Şah-ı Merdan Pir ise o bizim müridimizdir diyerek Alpamış'ın inisiye adayı olduğu mesajını vermiştir.

Ruhlar Alpamış'ı rahat ettirip sohbet etmeye başlarlar. Alpamış yorgun olduğu için sohbet ederken uykusu gelir, ruhlar rahat ettiremediklerinden uykusunun geldiğini söyleyerek ilm-i keramet ile Çılbrı Çölü'nden, Ayna Gölü'nden kadife çadırda uyuyup yattığı yerinden,

Berçin'in ruhunu alıp gelir. Alpamiş'ında ruhunu alarak ikisinin de ruhunu ortada bir yere koyarlar. Berçin'in ruhuna bir kâse şarap verirler. Berçin Alpamiş'ı görüp şarabı yalnız kendisinin içmesine razı olmayarak Alpamiş'a şarabı uzatıp konuşmaya başlarlar. Seher vaktinde ruhlar hem Berçin'in hem de Alpamiş'ın bedenlerine ruhlarını yerleştirirler. Uyandıklarında ise her ikisi de düş gördüklerini söylerler (Yoldaşoğlu, 2000: 113-117).

Alpamiş'in uyku mekânı ışık çıkan mezardır. Işık çıkan yer Heterodoks İslam 'da ezoterik sembol çereğa göndermedir. Çerağ ruhun aydınlanması ve uyanıklığının bir sembolüdür; Yaratıcı ve Yaratılış'ı imgeler. Mezar ve ışık bileşimi ise anne rahmine dönüşü yeniden doğuşu simgeler. Aşıklık geleneğinde pir aşık uyurken rüyasına girer ve hak, pir ve sevdiği aşkına bu badeler içilir, sonrasında pir aşığa sevdiğini yüzünü gösterir. Görüldüğü üzere Alpamiş ve Berçin'in uyku esnasında ruhlarının bir araya getirilerek şarap içirilmesi aşıklık geleneği izlerini taşımaktadır. Âşıklık geleneğinin kökeni ise şaman adayının inisiyasyon törenlerinde saklıdır. Nitekim Alpamiş yiğitlik üzerine koyulduğu arama çalışmasına Berçin'in ruhunu gördükten sonra âşık olarak devam ederek statü değiştirmiş simgesel bir yeniden doğuş yaşamıştır.

Alpamiş yoluna devam ederken dinlenmek üzere çobanların evinde uyur. Seher vaktinde Alpamiş çobanların evinde, ulaşmaya çalıştığı Berçin yâri kadife çadırında, Karacan Alp 'te Keşel mağrasında, doksan Kalmak'ın içinde bir düş görür. Üçünün düşü art arda olur. Alpamiş'a düşünde: Hekimbek (Alpamiş) girdi on dört yaşına, misafir oldu çobanların evine, o gece tam seher olduğunda, Allah'ın resulünü gördü düşünde. Mest uykuda yatıyordu bu pehlivan, Gafletten gözünü açtı İskender Gözüne göründü resûl peygamber. Berçin ise düşünde, kible tarafından bir ayın doğup geldiğini görür. Karacan'ın düşü açık olarak verilmemiştir, onun düşünüyü Alpamiş'ı gördüğünde söylediklerinden anlamaktayız: "Meğer Kırk ruh ile resul peygamber beni Müslüman yapıp, arkadaşımı düşümde gösterip, beni dost yaptı" (Yoldaşoğlu, 2000: 118-126).

Destanlarda kahraman genellikle yolculuğu esnasında çobanlardan yardım alır, eski Türk kültüründe çoban olarak kabul görmüştür. Fakat Alpamiş destanında uyku mekânları bunun ötesine işaret etmektedir. Alpamiş'ın çoban evinde uykusu sonucu Peygamberimizi rüyasında görmesi ve bu neticeyle gafletten gözünü açıp yolcuğunda yardım edileceği haberini vermiş olması ve Karaca'nın kırk ruh ve resul peygamber tarafından mağarada yattığı uykusunda Müslüman edilmesi peygamberimize ilk vahyin mağarada verilmesi açıkça hem kahramanın hem de kahramanı yardımcısının inisiye edildiğini göstermektedir. Destanda

her iki kahramanda uykuları sonrası tanışır birbirlerine yoldaş olurlar. Uyku mekânının önemini ortaya koyan diğer unsur ise Berçin'in rüyasıdır peygamber efendimizi ay sembolü ile görebilmiş doğrudan görmeye nail olamamıştır. Destanda, Cadı Sürhayil, Alpamış ve yiğitlerinden aldığı yardıma karşılık olarak onları konuk ettiği gecede şarap ve kırk kızların tesiriyle Alpamış ile yiğitlerinin gönlünü hoş eder. Şaraplarda uyku ilacı olduğundan vücudu ısınan beylerin birçoğu sarhoş olarak yatar. Sürhayil kırk yiğidi ve Alpamış'ı yakmak ister. Fakat Alpamış 'a doğumundan sonra Şahımerdan Piri el vurduğundan ona tesir etmez ve Alpamış'ı yapmış oldukları zindana hapsederler. Alpamış sarhoşluğu bitince gözünü açar ve kendisini zindanda bulur. "Kaderim buymuş" diyerek, Allah'a ağlar, olan bitenleri asla hatırlamaz. Alpamış zindanda 7 yıl yatar. Zindana atılma ve esir düşme Joseph Campbell 'in kahramanın yolculuğunda eşik atlama sınavına tekabül eder ayrıldığı nokta ise kahramanın zindana atılması üzerine edindiği tevekkül halidir. Zindan daha önce bahsettiğimiz üzere anne rahmini ve dolayısıyla yeniden doğuşu imgelemektedir. Kahramanın uyandığında olan bitenleri hatırlamaması, uyku mekanının zindan olup kahramanın doğduğu sınırların dışında yani gurbette olması ezoterik inisiyasonda bireyin bir önceki halini hatırlayamaması ve içsel yolculuk için kulübe, mahzen gibi toplumdan uzak yerlerde tecrit edilmesiyle birebir örtüşmekle birlikte kahramanın uykuda düşmana esir düşmesi nedeniyle gaflet gibi görünen bu epizotta aslında uykunun inisiyasyon aracı olduğunu görmekteyiz. Anlatının devamında Alpamış zindandan kurtularak kâfir yurdunu ele geçirir ve dönüş yolcuğu tamamlanınca babasının yerine yani tahta geçer.

Köroğlu destanının Türkmen varyantında; Hünkâr Sultan'ın gözlerini oyup tayla birlikte kovduğu Cığalı Beğ, tayı eve getirip büyütmeye başlar bu sırada vezirler Cığalı Beğ'in ortanca oğlu Mümin Beğ 'in idam edilmesini sağlarlar. Cığalı Beğ, torunu Ruşen ve gelini Gülendâm ile birlikte kalmıştır ve tek ümidi torunu Ruşen'dir. Cığalı Beğ gördüğü zulüm ve işkence karşısında Hünkâr Sultan'ın şehrinden çıkıp Üçgümmez Dağı'na göçmeye karar verir. Torunu Ruşen ve gelini Gülendâm' ıda alıp arkalarından gelen Hünkâr Sultan atlılarını atlatacak Üçgümmez dağına gelip, bir çardak kurup yerleşirler. Köroğlu bir gün atını kaybeder. Atını kaybeden Köroğlu dedesinin söyledikleri üzerine onu aramak için yola koyulur, ancak yorulup bir ağacın altında uykuya dalar. Ağacın altına toplanan erenler (kırk çiltanlar) "Şu oğlanı maksadına yetirasak" diyerek Kırk çiltanlar Köroğlu'nu uyumuş olduğu çınar ağacı altında bî huş edip, karnını yarıp içini, ciğerlerini, böbreklerini çıkarırlar. Sonra iç organları yıkayıp, temizlerler ve tekrar yerine koyarlar. Erenler temizlenmiş organları Köroğlu'nun içine koyduğu sırada içini nurla doldururlar. Köroğlu kutsal bir rite tabi tutularak

uyandıktan sonra artık yeni bir statüye geçmiş bulunur. Saz çalar, irticalen türküler söyler, yenilmez kahraman olur (Ekici, 2004: 140-170).

Evren tasarımında Dünya Ağacı merkez kabul edilmiş bu merkezietten ötürü gökyüzü ile yeryüzünü, yeryüzü ile yeraltını birleştiren kutsal bir köprü, kozmik düzen sağlayıcısıdır. Kozmik düzen süreklilik, süreklilik ise bir dairesel döngüyü gerektirir ki bu da ilksel olanın tekrarıdır. Bu bağlamda Dünya Ağacı olarak tasarlanan kayın, kavak çınar ağaçlarının yanında ritüellerin yapılması, kurbanların sunulması yaratılış sürecinin yeniden yaşanması ve başlangıcın tekrarı demektir.

Yine Türkmen varyantında; Cığalı Beğ oğlu ve Adı Beğ ve hamile gelininin ölümü dolayısıyla üzüntü içerisinde günlerini geçirirken bir gün uykuya dalar ve rüyasında “Kalk Cığalı Beğ senin bir oğlun oldu gelininin kabrine varda yokla gör” diye haber verirler. Cığalı Beğ gözünü açıp baksa etrafında hiç kimse yok. Tekrar başını yere vurup uykuya dalar. Fakat yine aynı rüyayı görür. Bunun üzerine sevinçle yerinden kalkıp dört bir yandan haber gözlemeye başlar. Destanın devamında Cığalı Beğ'in gelininin mezarda çocuğu doğurduğunu görürüz (Ekici, 2004: 143-144).

Şaman adayının ezoterik inisiyasyonda uykuya yatmadan evvel geçirdiği depresif sıkıntılı ruh hali kahramanın aile bireyinde görülmektedir. Bu durum içsel yolculuğun ilk aşaması olarak kabul edilirken uyku aracılığı ile kahramanın geçişi olağanüstü doğum motifi ile işlenmiştir. Kahraman manalar âleminde ölüp maddeler âleminde doğmuştur. Oğuz Kağan destanında; Oğuz Kağan dünyanın dört bir tarafına elçilerle mektup gönderip kendisine baş eğmelerini ister fakat Urum kağan baş eğmeyeceğini bildirir. Bunun üzerine Oğuz Kağan Urum Kağan'ın üzerine yürür. Kırk gün sonra Muz Dağ (Buz Dağ) denen dağın eteğine gelir. Burada çadırını kurdurup uyur. Ertesi gün, tan ağarırken, Oğuz Kağan'ın çadırına güneş gibi bir ışık girer. O ışıktan gök tüylü, gök yeleli, büyük bir erkek kurt çıkar. O kurt, Oğuz Kağan'a "Ey, Oğuz! Sen Urum üzerine yürümek istiyorsun, ben de senin önünde yürümek İstiyorum!" der. Bunun üzerine Oğuz Kağan çadırını toplattırıp ordusuyla beraber kurdun peşine düşerler. Kurdun yardımıyla birlikte birçok yeri savaşıarak alırlar (Ögel, 2014: 28-30).

"Gökyüzünde olan her şeyin yeryüzünde bir yansıması vardır ve aşağısı yukarıya, yukarısı aşağıya benzer" ezoterik anlayışının en belirgin olarak ortaya çıktığı konuların başında, Türkler' in çadırlarıyla, gökyüzünü ilişkilendirmeleri ve benzetmeleri gelir (Candan, 2008: 162). Bu anlayış neticesinde çadırın kurulumunu dünya modeline uygun tasarlamışlardır.

Samanyolu bu çadırın dikiş yerleridir ki gökte gözle görülmektedir. Yıldızlar bu çadırın dünyaya bakan pencereleri veya delikleridir ki, yer üzerine ışık bu pencerelerden süzülerek gelmektedir. Çadırın orta direği eski Türklerin Temir Kazık dedikleri Kutup yıldızıdır. Tıpkı çadırın orta direğine bağlanan köşeler gibi, evrenin merkezi olarak tasarlanan bu direğe Tanrı her biri birer yıldız olan atlarını bağlamıştır (Bayat, 2007: 283).

Çadırın kurulduğu mekân ise ayrı bir önem arz etmektedir. Dağ daima göğe ve dolayısıyla Gök Tanrıya yakın olması nedeniyle kutsal sayılmıştır. Bunun yanında Buz dağına ilişkin Abdülkadir İnan hocamızın araştırmalarında şamanlara kaç davul yapabileceğini duyurması, ağzına kar tanesi düşen kadının hamile kalması ve bunun Buz Han adlı Türk tanrısı ile ilişkili olması onun kutsiyetini ve yaratılışla ilişkisini destekler biçimdedir. Toparlamak gerekirse Oğuz Kağan'ın uyku mekanı ve uyku deneyimi yaratıcı ve yaratılış esaslı olmakla birlikte Oğuz Kağan'ın ezoterik inisiyasyonun son aşamasıdır.

Dede korkut destanının Kam Büre oğlu Bamsı Beyrek epizotunda; Bayburd Hisarı sultanına, Bay Biçen 'in ona vereceği kızı Banı Çiçek 'i Beyreğe verdiğini bu gece gerdeğe gireceklerini haber verir. Beyrek uykudayken otağa gelir, Nayibi kılıcı ile yaralayıp otuz dokuz yiğidi ile Beyrek ise Bayburt Hisarı'nda 16 yıl tutsak eder. Bu dönemde Bamsı Beyrek'in ölüm haberi gelir. Anlatmanın devamında Bamsı Beyrek Banı Çiçek'in Yalıncık ile evleneceğini öğrenir. Bunun üzerine önce yiğitlerini kurtarır daha sonrada şekil değiştirerek Banı Çiçek'in Yalıncık ile evlenmesine engel olur (Ergin, 2014: 7-10).

Salur Kazan'ın tutsak olup oğlu Uruz 'un çıkardığı epizotta; Trabzon tekfurı Kazan Han'a bir şahin hediye eder ve bu şahinle ava çıkarlar. Av sırasında şahin, bir kaz sürüsünün peşinden giderken birden Toman Kalesine yönelir. Kazan Han da şahinin peşinden gider; dağlar, tepeler aşar ve sonunda gözünü uyku bürür. İleride bir kale görür ve yanındaki beylere orada uyumayı önerir. Casuslardan Kazan Han ve yanındaki beylerin uyuduğunu öğrenen düşmanlar hemen bu kaleye saldırırlar ve yirmi beş yiğidi şehit ederler. Kazan Beyi de tutsak edip Toman Kalesinde bir kuyuya atarlar. Daha sonra oğlu Uruz babasını kurtarır (Ergin, 2014: 20-21).

Her iki epizotta da uyku kahraman için olumsuz bir imaj çizmektedir. Fakat yatılan uykular yeniden doğuş (yenilenme) öncesi gerçekleşen, sembolik bir ölümdür. Eski hayatın unutulmasını, yeni bir hayata başlamayı ifade eder. Anlatmaların ilerleyen safhalarında Bamsı Beyrek'in uykusu yiğitlik yaparak erginlenmesinde Salur Kazan'ın uykusu ise sembolik ölümle babanın ölüp oğlunun yiğitlik yaparak erginlenmesinde inisiyator vazifesi görmüştür.

Kahramanların uyku mekanları kabilelerin ezoterik inisiyasyon mekanlarıyla ilişkili olup görüldüğü üzere kahramanın uykusu gaflet değil uyanışının esas noktasıdır.

Maaday Kara destanında; destan Altay ve Altaylıların tanıtımın olay örgüsü ise kahramanın uykusu ile başlar.

Kahramanın uyku mekânı şöyledir;

Doksan köşeli muhteşem taş çadırın eşiği önünde

Dokuz köşeli gümüş at çakı vardır

Alt ucu Aşağı dünyadadır.

Aybistan ona at bağlar.

Üst ucu Üst dünyadadır

Üç Kurbustan ona at bağlar.

Onun tam ortası

Kara-Kaltar güzel atı

Maaday-Kara bahadırın

At bağladığı yerdir (Bekki, 2007a: 349-354).

Kahraman uyandığında halkın ve hayvanların yurdu terk ettiğini öğrenmiş, düzeni tekrar sağlamak adına yola koyulmuştur. Zira uykusundayken halkın ve hayvanların yurdu terki onun ölümüne işarettir.

Üç kozmik bölge kültürüne sahip olan toplumlarda bu bölgeler arası iletişimi sağlayan eksen ya kozmik ağaç (dünya ağacı) ya kozmik dağ ya da hayat ağacında simgeleştirilmiştir. Bu simgesellik (dünya ağacı) Güney Sibiryada destanlarında ve özellikle Maaday-Kara'da 'at çakı' ya yüklenmiştir (Bekki, 2007: 181).

Görüldüğü üzere Maaday Kara'nın uyku mekânı kozmik evrenin merkezi, yatmış olduğu uyku ise kaosu oluşmasında bir parçalanmanın, kahramanda ise bütünleşmenin sağlandığı bir süreçtir. Yatılan uyku kozmostan kaosa, kahramanın yolculuğu ise kaostan kozmosa geçiş için gerçekleştirilen birer deneyimdir. Maaday Kara'nın yatmış olduğu uyku kaosu oluşmasında bir parçalanmanın, kahramanda ise bütünleşmenin sağlandığı bir süreçtir.

Altay Buuçay Destanı'nda, kahramanın ölümü üzerine onu diriltebilmek için yola çıkan at, önce Yer-Ana gidip yelesini yayıp dua eder, sonra yetmiş kulaç kuyruklu Ceeren Kızıl tilkiye gider. Yer-Ana'nın göndermiş olduğunu söyleyerek ondan yardım ister. Ceeren Kızıl Yer-Ana'nın isteğini reddetmeyeceğini söyleyerek kuyruğuna kıvrılarak uyuklar.

Uyandığında ise gördüğü rüya sayesinde Altay Buuçay'ı diriltecek olan ilacın nerede olduğunu Altay Buuçay'ın atına söyler (Dilek, 2002: 212-214).

Diğer destanlardan farklı olarak burada uykuya yatan destan kahramanı yahut onun olağanüstü yardımcısı değildir. Uykuya yatarak ezoterik bilgilere vakıf olan tilkidir. Tilki yabani bir hayvan olmakla birlikte Tanrı çiftliğine aittir anlatmada tilkinin kutsiyeti bu sebepten ötürüdür. Kendi kuyruğuna kıvrılarak yatması içe dönüşün uykusunun getirisi ise Tanrı ilhamına erişmiş olmasıdır. Kahramanın inisiyasyonu tilkinin uykusu sonucu uyanışı ile dolaylı bir şekilde olmuştur.

Ak Tayçı destanında; Ak Tayçı babasından öğrendiği ezoterik bilgilerle yolculuğunda karşılaştığı engelleri aşarak çevik atın etrafını dolaşamayacağı hışırtılı kara kavak ağacına varır. Ak Tayçı parmağından kan çıkartarak sarı kargısına sürüp kavak ağacının köküne çukur kazarak orada uykuya yatar. Uyanan Ak Tayçı ağaçtan çıktığında Altay'a kar yağmış, kış gelmişti. Bunun üzerine ateş yakıp sarı mızrağını ısıtır, tekrar baktığında ise Altay'ın karının eridiğini, baharın geldiğini görür (Dilek, 2002: 125-127).

Kan ruhun taşıyıcısıdır. Ak Tayçı'nın parmağından kan çıkararak sembolik anlamda güneş ve aya ve onların tezahürü olduğu, Tanrı'ya kendisini kurban ederek kutsalla ilişki kurup yeniden doğmak üzere kutsal kavak ağacında uykuya yattığını görmekteyiz. Bu eylem majik bir deneyimi andırıyor olsa da kahramanın erginlenmesi, ezoterik inisiyasyonu için yapılmış bir ritüeldir. Nitekim kahraman uyandığında hem doğa devinimini tamamlamış hem de anlatmanın devamında Ak Tayçı kendisinin ve ailesinin kim olduğunu öğrenerek, yolculuğuna başka bir kimlikte devam etmek üzere yola koyularak, başlangıç noktasına dönüş yapmış kahramana deviniminde bir süreç yaşatmıştır.

Sonuç

Uykunun dili ve yöntemi rüyanın dili ve yöntemi kadar önemlidir. Uykunun anlatsal formu biçimsel olduğu kadar anlatının kurgulanmasını sağlayan ona dinamizm katan bir süreçtir. Kahramanın yolculuğu kahramanın erginlenmesine nasıl bir etki sağlıyorsa uyku bu yolculukta hem yola çıkma, aşamalara ulaşma, aşamaları aşma hem de bunların sonucunda topluluğa dâhil olma unsuru olarak yer almaktadır. Uyku mekânları ve uykuya götüren psişik süreç gösteriyor ki uyku rüyanın sağlamış olduğu bireyleşme sürecinin değişim olanağını rüyadan önce sağlayarak rüya zamanını hazırlamakta veya erginlenme olanağını sağlamaktadır. Ezoterik inisiyasyon destanlarda uyku imgeleminde varlığını devam ettirmiştir. Kahraman nesnel bilinçlilik halinden uyku ile öznel bilince ulaşarak varoluşsal bir

dönüşüm kazanır, dönüşümün merkezi ise hiyerofanik kozmik bilinçtedir. Kahramanların yattıkları uyku hiyerofanik bilinci tetikleyip içe dönerek sırta erdirmektedir. Destandaki ezoterik bilgi ne olursa olsun kahramanın uyanışını gerektirir bu uyanış ise uykunun denetimi altında inisiyasyonla aktarılmaktadır. Kahraman uykuda iken hakikate uyanır üst şuur baskısı ortadan kalkar, Tanrı ile özdeşleşerek bir varlık açılması kazanır. Çünkü uyku ezoterik bilgi arayışında evrenin kozmik katmanlarında yolculuk imkanı sağlar. Şamanların ölüp dirilme şeklindeki erginlenmeleri, âşıkların uyudukları sırada rüyada bade içmeleri, tasavvuf edebiyatındaki ruhsal uyanış tezahürü yakaza hali benzeri sembolik geçişler uykunun küçük ölüm niteliğine erginlenme noktasında bir anlam yükler. Bu çalışmada uykunun yeniden doğuş üzerindeki rolüyle Türk destanlarında uyku ve uykuyla bağlantılı bir biçimde rüyayı kısa da olsa ele almaya çalıştık. Türk destanlarından birkaç örnekle uykunun ve rüyanın erginlenme süreçlerindeki rolünü açıklamaya çalıştık. Sonuç olarak uykunun Türk destanlarında ve Türk destan kahramanlarının erginlenmesindeki inisiyatör işlevini açıklamaya çabaladık.

Kaynakça

- Akalın,Ş.H. ve diğ. (2011). Türkçe Sözlük.Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Bayat, F. (2007). Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bekki,S. (2007a). Maaday Kara Destanı. Elazığ: Manas .
- Bekki, S. (2007b). "Merkez Simgeciliği ve At Çakı." Folklor/Edebiyat, 35: 181-184
- Candan, E. (2008). Türklerin Kültür Kökenleri. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Çağrıncı, M. (2012). Uyku. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt 42). içinde İstanbul: TDV Yayınları. 244-246
- Çakmak, A. A. (2006). Mahmut Erol Kılıç ile Söyleşi. Cogito(46), 103-126
- Çelebi, İ. (2008). Rüya. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt 35, s. 306). içinde İstanbul: TDV.
- Dilek, İ. (2002). Altay Destanları. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Doğan, D. (2011). Doğan Büyük Türkçe Sözlük .Ankara: Yazar Yayınları .
- Ekici, M. (2004). Türk Dünyasında Köroğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergin,M. (2014). Dede Korkut Kitabı 1. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- İlhan, M.E. (2017). "Sözden Yazıya, Yinelemeden Hatırlamaya, Ritüelden Estetiğe Devam Eden Anlatı",Journal of History Culture and Art Research, 6/2, 385-394. Ozan, M. (2011). Geçiş Ritüelleri ve Halk Masalları. Milli Folklor,(91)
- Ögel, B. (2014). Türk Mitolojisi (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yoldaşoğlu, F. (2000). Alpamış Destanı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

*uluslararası halkbilimi
araştırmaları dergisi*

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
Cilt:1 Sayı:2 Yıl:2019

International Journal Of Folklore Research
Volume:1 Issue:2 Year:2019

2 BÖLÜM

PART 2

ÇEVİRİ

TRANSLATION

TÜRK KONULU BALADLARIN ÇEK VE SLOVAK SÖZLÜ GELENEĞİNDEKİ YAYGINLIĞI¹

The dissemination of ballads with Turkish themes in the Czech and Slovak traditions

Oldřich SÍROVÁTKA²

Çev.: Erika Verešová³ – Ali Osman Öztürk⁴

Özet

Türk savaşları ve işgalleri, Çek ve Slovak folklorunun efsane ve lirik ezgi örneklerinin yanı sıra özellikle baladlarında da görülmektedir. Bu epik (naratif) Çek ve Slovak ezgileri, tarihte Türk savaşlarına maruz kalan Slav ve Balkan halklarının tarihi baladlarının oluşturduğu geniş geleneğin bir parçasıdır. Bunun, geniş ve uluslararası kapsamda ayrıntılı biçimde araştırılabilmesi ise (Balkanlardaki) her bir ülkede ayrı ayrı ayrıntılı çalışmaların yapılmış olmasını gerektirmektedir. Çek ve Slovak halk türküsü geleneğinde basılı materyaller kapsamında Türk konulu toplam 13 sözlü ezgi tespit edilebilmektedir. Bunlardan bazıları çok sayıda varyantlar halinde, diğerleri ise tekildir. Bu çalışmada yazar tüm bu baladların kaynaklarını bir araya getirip mevcut varyantların bilgilerini dizin halinde eklemektedir. Bu tablodan ortaya çıkan sonuç, Türk konulu baladların merkezinin Slovak ve Doğu Moravya bölgesi olduğu ve buraların ise esas itibarıyla doğrudan Türk işgaline uğrayan, akınlara ve çatışmalara sahne olan yerler olduğu gerçeğidir. Batı yönünde ise Türk temalı baladların nadiren görüldüğü; kederli ve karanlık atmosferini yitirdiği anlaşılmaktadır: Bohemya’da bu türden ve ayrıca uzlaşmacı, iyimser veya komik özellikle sadece iki epik ezgi vardır. Bu geleneğin merkez ve kenar bölgeleri arasındaki ayrım çizgisi Orta Moravya’dan kuzeyden güneye seyretmektedir. Aynı şekilde Türk temasının – biraz daha az belirgin olarak – güneyden kuzeye doğru gerilediği görülmektedir; Silezya ve güney Polonya baladlarında ise Türk teması yoğunluğunu yitirmektedir.

Toplanan ezgilerin analizi, çok sayıda baladın, nuvelistik ve gezgin balad konularının yeni duruma adapte edilmesiyle ortaya çıktığını göstermektedir. Çek ve Slovak geleneğinde bazı balad tipleri iki farklı biçimde tespit edilebilmektedir; bazen Türk motifi ile bazen de bu motif olmadan. Öyle ki, bazen Türk motifi olmayan biçimin daha eski (birincil) olduğu görülmektedir (örn. “Cesur kız”). Bazı diğer baladların da yine (örn. Leh, Sorb, diğer Slavlar ve Almanlar vs. gibi) başka ülkelerin geleneğinde Türk motifi taşımayan paralelleri vardır (örn. “Ölüm taklidi”). Bu nedenle yazar, B.N. Putilov’un (Slavjanska istoričeskaja ballada – Tarihi Slav Baladları, 1965), “Türk” baladları söyleminin, bireysel tarihi yaşantının şiirsel bir kopyası veya yansıması olarak ortaya çıktığı tezini reddetmektedir. Yazarın görüşü, bu tezin sadece birkaç balad konusunda geçerli olduğu yönündedir (örn. “Esir alınan oğul-yeniçeri”); diğer söylemler, sözlü geleneği ancak ikincil olarak Türk savaşları atmosferine aktarmış ve onları zamana uygun tarihi ayrıntılarla doldurmuştur.

¹ Rozšíření Balad s Tureckou Tematikou V České a Slovenské Tradici”. In: Český lid 55 (1968), s. 102-108.

² Bu makalenin yayınlandığı tarihte Brno’da çalışan Çek halkbilimci (8. 9. 1925 - 31. 7. 1992).

³ İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı doktora öğrencisi; vereseri@gmail.com

⁴ Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı öğretim üyesi; aozturk@erbakan.edu.tr (0 532 703 94 30)

Anahtar Kelimeler: Balad, Çek ve Slovak sözlü geleneği, Türkler, Slav coğrafyası

Giriş

Bilindiği gibi, Türk savaşları ve işgalleri konusu Slovak ve Çek tarihî halk kültüründe (örn. efsanelerde ve lirik şarkılarda en çok askerlikle ilgili; baladlarda, çocuk tekerlemelerinde ve halk edebiyatının (çarşı-pazar türküleri⁵ gibi) bazı alt türlerinde, tarihi şarkılarda⁶ ve halk dramatik⁷ geleneğinde) oldukça sık ve değişik şekillerde tezahür etmektedir. Bazı yerlerde bu konu sadece yüzeysel bir değinme ya da solgun bir hatıra olarak geçerken, öbür yerlerde ise şiirin ana konusunu teşkil etmektedir.

Bu motiflerin ve eserlerin nasıl oluştuğunu göstermek pek kolay bir iş değildir. Bazıları 16. yüzyıldan bir sonraki yüzyılın sonuna kadar süren kanlı işgallerin, akınların ve mağlubiyetin trajik yaşantılarını doğrudan doğruya yansıtmakta; bazıları ise – çeşitli askerlik şarkılarında⁸ olduğu gibi – 18. ve 19. yüzyılın Avusturya-Macaristan ordusu ile Türk ordusu savaşlarını anlatmaktadır. Eminim ki, 19. yüzyıla kadar uzanan Türk tehlikesi ve Türklerle savaş atmosferi, bu konuyu sözlü geleneğe kesintisiz yaşatıyordu ki bunun önemi düşünüldüğünden daha da büyüktür. Ama Türk konulu efsane ve şarkı geleneği çoğunlukla yalnız Türklerin işgali ve ordularının bizim topraklarımıza olan müdahalesiyle ilgilidir ve sonraki Türk savaşlarının etkisi genelde unutulmaktadır.

“Türk aleyhtarı” konular, sözlü Çek ve Slovak geleneğinde büyük ölçüde herhalde efsanelerle temsil edilmektedir: zenginlik ve sıklık açısından bunlar en önde gelmektedir.⁹ Sayısal olarak baladlar bunların arkasında kalıyor, fakat baladlar, kendi olağanüstü poetik güçleriyle – ki yarım kalmış, ılımlı, hatta bazen sert efsaneler böyle bir etkiye nadiren ulaşabiliyor – araştırmacıların dikkatini her zaman çekiyordur.

Rus halk bilimcisi B. N. Putilov, kısa süre önce geniş Slav coğrafyasındaki Türk ve Tatar konulu halk baladlarıyla ilgili bir çalışma (*Slavjanska istoričeskaja ballada*)

⁵ Bkz. M. Novotný, *Špalíček písniček jarmarečnických*, Praha 1940, 7-8, 52-57, 58-62, 63-70; R. Smetana – B. Václavek, *České písně kramářské*, Praha 21949, 155-156.

⁶ R. Brtáň, *Historické piesne*, Bratislava 1953, 41-50, 51-55, 62-77, 78-87, 88-92, 93-95, 96-99, 109-113.

⁷ Burada Türk konusu çoğunlukla Türk dünyasına uzak bir ima biçiminde ortaya çıkıyor, yani Türk işgaliyle doğrudan bir bağlantı mevcut değildir: J. Bartoš, *Loutkářské hry českého ohrození*, Praha 1952, 109-125 (“Kníže Alexandr”), 126-150 (“Turecké pomezí”); J. Hrabák, *Lidové drama pobělohorské*, Praha 1951, 9, 67-73 (“Kratochvilná komedie”), 74-78 (“Jiná o třech sedlácích”), 79-107 (“Komedie o turecký vojně”).

⁸ Mesela K. J. Erben’da, *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha 51937, *Zpomínky historické*, bölüm “Z turecké války”, č. 12, 1789 yılından.

⁹ Bunu özellikle konuyla ilgili ulusal monografiler aydınlatmaktadır; bkz. örn. en çok D. Rychnová’nın incelemesi: *Turecké války v lidovém podání východní Moravy*, *Národopisný věstník československý* 33, 1953, 36-100 ve M. Kosová’nın incelemesi: *Turci v ľudovej tradícii Piešťan a okolí*, *Kúpeľný časopis* 5, 1963, 32-33, 52-53.

gerçekleştirdi.¹⁰ Burada ana konu olarak baladların iki devresini ele almaktadır: İlki Tatar ve Türklere esir düşenler, ikincisi ise ailenin trajik buluşması hakkındaydı. Putilov, farklı olan ulusal ve yerel ürünlerin yanı sıra Tatar ve Türk siyasi egemenliğini yaşayan başka ulusların (Romenler, Macarlar, Moldovalılar, Arnavutlar ve Yunanlar) geleneğine olan bağlantıları hakkında da bilgi vermiştir. Putilov’a bu geniş karşılaştırma, uluslararası bağdaşmalar ve benzerlikler ortaya çıkarmasında da yardımcı oldu. Ona göre söz konusu bağdaşmalar ve benzerlikler farklı yerlerde benzer durumların yaşanmasından dolayı ayrı ayrı (poligenetik anlamda) ortaya çıkmaktadır – yani çağın gereği olarak. Bunun yanında, Putilov’un karşılaştırmalı çalışması, baladların konusunun, amacının ve motiflerinin gelişim sürecini incelemeyi sağladı. Putilov, baladları tarihî kaderin ve beşerî yaşantıların özel poetik izdüşümü olarak, yani dış realitenin şiirsel bir yansıması gibi görüyor.

Putilov’un önemi Türk-Tatar konusunu geniş Slav edebiyatı kapsamında incelemesindedir. Aynı zamanda okur, söz konusu olan tüm Slav ulusunun gelenekleriyle birlikte bazı balad biçimlerinin monografik karşılaştırmalı çözümlemesi ile ayrıntılı bir araştırmanın gerekliliğinin farkına varmaktadır. Bilimsel bir sergileme ancak araştırmacıların bu görevi yerine getirmelerinden sonra başlayabilir – böylece kaba çizgiler ve tahmini sonuçlardan daha fazlasına ulaşılabilir.

Bizim çalışmamızda tam da bu yukarıda bahsettiğim görevin Çek ve Slovak geleneğindeki Türk konulu baladlar hakkındaki bir bölümü yerine getirilecektir. Sadece bu iki geleneğe odaklanacağım ve yalnızca ele aldığımız sorunun kaçınılmaz biçimde aydınlatılması gerektiğinde onlardan uzaklaşacağım. Böylece sınırlanmış bir konu, kanımca, sıkıcı betimlemelerden ziyade bazı – örn. Putilov’un yaptığı kadar büyük ölçülü çalışmalarda kaybolan – sorunların meydana çıkmasını sağlayacaktır. Bu iki bakış açısı birbirine zıt değildir, tam tersine, bütün ile parçası gibi birbirini tamamlayacaklardır.

Açıklamanın başında “Türklerle savaş” konulu Çek ve Slovak baladlarının belgelendirilmesi, listelenmesi ve varyantların sıralanması gerçekleştirilecektir. Birçok (balad) tipi aynı zamanda hem Slovak hem Çek geleneğe bağlı olması sebebiyle bu tablonun ilk sırasında materyalin konsepti sergilenecek, baladların Çek ya da Slovak bir fenomen olup olmadığına ancak bundan sonra bakılacaktır. Benzer bir listenin ana koşullarından biri, zaten araştırmaya hareket noktası olabilmesi için, dokümanların tamamlanmasıdır. Bu nedenle, araştırmacı büyük bir engelle karşı karşıyadır, çünkü el yazısı kayıtlar zor ulaşılır durumda

¹⁰ Moskva-Leningrad 1965.

olup, bunların tam olarak değerlendirmeye dâhil edilmesi – koleksiyonların bugünkü durumuna göre – neredeyse imkânsızdır. Böyle bir çalışma ancak Moravya ve Silezya bölgelerinin konularıyla mümkün olabilir, çünkü bunlar için Brno şehrinde bulunan şarkılar arşivindeki (baş harflere göre düzenlenen) katalog anahtar sağlıyor. Farklı bölgelerden gelen dokümanlar arasında orantı değişikliği olacağı ve bunun bütün resmi değiştireceğinden dolayı, Slovak ve Çek konularıyla aynısını yapmak mümkün değildir. Bu yüzden sadece basılan kaynaklara dayanacağım – çünkü el yazması malzemeyi işin içine kattığımda baladların yoğunluğunun ve yayılma sahasının kısmen değişeceğini biliyorum, tıpkı Moravya bölgesindeki “Bir Türk’ün nişanlısı” konulu baladların yayılma örneğinde olduğu gibi.¹¹ Ayrıca şunu da belirteyim ki, basılan kaynakların bazı varyantları benim bile gözümden kaçmış olabilir; her neyse mevcut kaynakların büyük bir kısmını araştırma kapsamında kullanmış olmayı umuyorum.¹²

1. Aldatılan Türk: Baba (anne) sevdiği kızını bir Türk’le evlendiriyor. Damat gelince kız giyinip tabutun içine yatıyor; baba Türk’e kızının bir gün öncesi öldüğünü söylüyor. Türk, kızın yasını tutarak ağlıyor, tabutuna değerli hediyeler koyarak kendi yoluna devam ediyor.

Varyantlar:

Čel III 2; Erb. Roypr. 21 – Klatovsko; Jind VII 148 – Chodsko; Hol V 5 – Telecí, o. Svitavy; Krejčí 18 – Mašov, o. Semily; Krejčí 18 – Frýdštejn, o. Jablonec n. N.; Krejčí 17 – Bohumileč, o. Liberec; ČL 15, 1906, s. 149 – Zlosyň, o. Mělník; Suš 270 – Moravya; Suš 269 – Brno-Židenice; Bart I 135 – od Břeclavi; Bart III 18 a, b – Březůvky, o. Gottwaldov.

2. Türk ile evlendirilen: Baba (anne), hapisten çıkma /ya da benzer şeyler/ ümidiyle sevdiği kızını bir Türk’le evlendiriyor. Türkler gelince kız annesi, babasıyla vedalaştıktan sonra damatla yola çıkıyor. Yolda susadığını söyleyip Tuna nehrine yaklaşıyor, kendini suya atıp boğuluyor (ya da yoldaşından bir bıçak isteyip kendini öldürüyor). Türk’ün annesi kız için üzüyor ve onun yanında ne kadar iyi bir hayatı olabileceğini anlatıyor.

Varyantlar:

Suš 313 – vých. Moravya; Bart III 17 – Mor. Nová Ves, o. Břeclav; Pol III 186 – Dolňácko; Suš 312 – od Hodonína; NVČ 33, 1953, s. 64–65 – Javorník, o. Hodonín; Pol II 66

¹¹ O. Sirovátka, Hranice typů balady o Turkově nevěstě na Moravě, Slovácko 8, 1966 (basılmış).

¹² Şarkıların söylemleri (Sujet) mümkün olduğu kadar az şey söylüyor; varyantların hakkında alıntıladığım kaynakların tam listesini bildirinin sonuna ekliyorum.

– Hornácko; Bart II 41 – Velká n. Vel.; Bart III 19 – Velká n. Vel.; NVČ 33, 1953, s. 65 – Velká n. Vel., o. Hodonín; Čer III 513 – Kelníky, o. Uh. Hradiště; Sir s. 36, 80 – Lopeník, o. Uh. Hradiště; Bart III 20 – Březůvky, o. Gottwaldov; Čer III 516 – Pozlovice, o. Gottwaldov; Dolina Urgatina 4, 1950, s. 75 – Velké Karlovice, o. Vsetín; Suš 313 (dopl.) – Lidečko, o. Vsetín; Suš 310 – Vidče, o. Vsetín; Suš 311 – Laško, Silezya (?); Gel-Sir 7 b – Mosty u Jabl., o. Frýdek-Místek; Gel-Sir 7 a – Horní Lomná, o. Frýdek-Místek.

Koll II 7 – Skalica, o. Senica (= Medvecký 37, č. 4); Sl sp I 418 – od Kút; Sl sp II 737 – Trenčín; Medvecký 4 – Veľké Kostolany, o. Trnava; Červeník, o. Trnava; A . Václavík, Podunajská dědina v Československu, Bratislava 1925, s. 305-306 – Chorvátsky Grob, o. Bratislava-vidiek; Koleč 7 – Sasinkovo, o. Trnava; Blaho I, s. 18 – Lamač, o. Senica; Blaho II s. 110 – Plavecký Mikuláš, o. Senica; Slov. ľud. p. II 602 – Lešť, o. Zvolen; B. Němcová, Slovenské pohádky a pověsti (vyd. V. Tille), I, Praha 1908, 8, s. 70-74 (O Turkovi a krásné Katarině) – Žitavce, o. Nitra (= Polívka, Súpis V, 219-220).

3. Kalenin fethi: Türkler Zvolen Kalesi'ni ele geçiriyor, kuleyi yıkıp sahibini de öldürüyorlar. Adamın eşini alıp götürüyorlar; o da üzülerek zorla bıraktığı kaleye bakıyor, onunla vedalaşıyor.

Varyantlar:

Koll II 8; Medvecký, Detva, s. 247'den 248'a kadar – Detva, o. Zvolen, Očová, o. Zvolen (sadece not); Bartók 187 a, s. 379 – Kostolné Moravce, o. Zvolen; Bartók 191 a, text b, s. 385 – Poníky, o. B. Bystrica; Bartók 191 b, s. 386 – Čierny Balog, o. B. Bystrica.

4. Kötü bir anne: Dul kadın bir yabancıyla (Türk ya da arabayı “süren” kişiyle) yola çıkıyor. Çocuklarını kasabada bırakıp sadece en küçük kızını yanına alıyor. Yoldayken Türk, bu küçük kızını da ormanda bırakmasını istiyor. Kadından çocukları için üzülüp üzülmediğini sorduğunda, kadın evet diye cevap veriyor, en küçük kızını hiç unutmayacağını söylüyor. Üzüntüden kalbi dayanamayıp ölüyor ya da ona kızın yabancı kafasını alıyor.

Varyantlar:

Suš 299 – od Břeclavi; Suš 300 – Újezd, o. Gottwaldov, Březová, o. Gottwaldov (?); Suš 303 – Napajedel, o. Gottwaldov; Bart III 16 – Strání, o. Uh. Hradiště; Pol VII 109 – Petrov, o. Hodonín. – Türk motifini taşımayan varyantlar: Suš 301 – Rovensko, o. Šumperk; Suš 302 – Hošťálkovice, o. Opava; Úlehla 162 (torzo) – Strážnice, o. Hodonín.

5. Cesur kız: İmparator isteğine göre, her çiftçinin bir askeri savaşa göndermesi gerekmektedir. Çiftçi bir babanın sadece üç kızı vardır, onlardan sırayla kendi yerine savaşa katılmalarını rica ediyor. En küçük kız babasının ricasını kabul edip savaşa gitmek için hazırlanıyor ve savaşta şöhretli bir şekilde düşmanlara (Türlklere) karşı zafer kazanıyor. İmparator ona hükümdar olma teklifini yapıyor ya da kendisiyle ve yahut da oğluyla evlenme teklifini ediyor.

Varyantlar:

Kub 62 – Slané (Kladsko); Jind VI 7 – Chodsko; Suš 234 – vých. Moravya; Suš 232 – od Příbora, o. Nový Jičín; Suš 233 – Skřipov, o. Opava; Suš 234 (dopl.) – od Jihlavy; Bart I 292 – Brno-Líšeň; Bart III 82 – Brno-Líšeň; Bart II 55 – Velká n. Vel., o. Hodonín; Kunc s. 165-167 – Slovácko; Pol IV 240 – Dolňácko; Bělík s. 78-80 – Dukovany, o. Třebíc; Čer III 514 – Doubravy, o. Gottwaldov. – Türk motifini içermeyenler: Hol II 6 a – Paseky, o. Písek; Hol II 6 b – Hradiště, o. Písek; Hol IV 220 – Květov, o. Písek (fragman); Bart I 171 – od Břeclavi; Lísa s. 15-16 – Svytlahnev, o. Gottwaldov; Vícha s. 67 – Kravařsko (bilgi sadece tespiti gösteriyor).

Čas. Čes. museum 6, 1832, s. 392-393 = Koll II 6; Slovenské Pohľady 12, 1892, s. 629-630 – Šurany, o. Nové Zámky; Slovenské Pohľady 32, 1912 s. 126-127 – Šurany, o. Nové Zámky; Medvecký s. 133-134 – Viničné, o. Bratislava-vidiek; Bartók 248 a, s. 434'den 435'e kadar – Hiadel', o. Banská Bystrica; Bartók 248 f, s. 438 – Výčapy, o. Nitra; Blaho II s. 18 – Kúty; Rysul'a s. 169-171 – Važec, o. Liptovský Mikuláš. Türk motifini içermeyenler: Medvecký s. 133 – Šurany, o. Nové Zámky; Bartók 248 b, s. 435-436 – Čierny Balog, o. B. Bystrica; Bartók 248, s. 435 – Valaská, o. B. Bystrica; Bartók 248 d, s. 437 – Hrlica, o. Rožňava; Geryk I, 2 č. 67 – Spišská N. Ves (Spiš. Teplička).

6. İbadet eden fatih: Türklerin sınırında beyler toplanıyor, aralarında Bay Lužinský da var. Savaş başlamasına rağmen Bay Lužinský kiliseye gidiyor. Beyler onu savaşa gelsin diye üç defa çağırıyor ama o, ibadet bitmeden önce kiliseyi terk etmek istemiyor. Savaş alanına geldiğinde askerlerinin sayısı bayağı azalmıştır. Tanrıya ve Aziz Johannes'e yardım için dua ediyor ve sonunda altı misli üstünlüğe karşı zafer kazanıyor.

Varyantlar:

Suš 2343 – Soběchleby, o. Přerov.

7. Tanınmayanlar: Türkler, bir erkek ile kız kardeşini tutukluyor; kıza iyi davranırken erkek çocuğu hapse atıyorlar. Sekizinci yılda kız, kardeşinin acılarını görüyor ve birlikte Türklerden kaçabiliyorlar. Evlerine dönüp annesinden barınma ile yemek istiyorlar. Ama anne onları tanıyamıyor, yardım etmiyor, sadece eski bir tahıl ambarında çürümüş saman üstünde yatmalarına izin veriyor. Hasta erkek çocuğu sabaha doğru ölüyor, sonra annesi bunların kendi çocuklarının olduğunu öğrenip duygusuz olduğuna üzülüyor.

Varyantlar:

Suš 2339 – Francova Lhota, o. Vsetín; Sl sp I 399 – Zvolen (= Medvecký s. 29-31 č. 3); ČL 18, 1909 s. 449 – Bošáca, o. Trenčín; Medvecký s. 31 č. 3 – Červeník, o. Trnava; Bartók 33 – Poníky, o. B. Bystrica; Bartók 152 b – Hiadel', o. B. Bystrica; Koleč 6 – Stará Pazova (Yugoslavya); Kosová s. 52 – Rakovice, o. Trnava; Slov. ľud. p. II 476 – Kokava n. Rim., o. Lučenec.

8. Esir alınan oğul-yeniçeri: Vadide inekleri otlatan erkek çocuğunu Türkler esir alıp yeniçeri olarak yetiştiriyor. Yıllar sonra kendi annesi ona hizmetçi olarak düşüyor. Kadın, yeniçerinin oğlunun beşiğini sallarken ninni söylüyor ve yeniçeri bu ninniden kendi annesini tanıyor.

Varyantlar:

SN 11, 1963, s. 379-389 – Petrov, o. Hodonín; Kosová s. 32-33 – Rakovice, o. Trnava (S. Chalupka şiirine göre).

9A. Gelinin (esir alınan kadının) dönüşü: Kızın istememesine rağmen annesi onu bir Türk'le evlendiriyor. Bir yıl sonra kız, annesini ziyarete gidiyor, ancak onun bir gün önce vefat ettiğini ve küçük odada tabutta yattığını öğreniyor. Kız vefat etmiş annesine yaklaşıyor ve ondan yine konuşmasını ve hayır dua etmesini istiyor. Annesi sükûnet rica edip kızını Tanrı'ya, Hz. Meryem'e ve Aziz Johannes'e emanet ediyor.

9B. Ot biçen kızı Türkler Türkiye'ye götürüyor: Kız bir yıl sonra annesinin ziyaretine gidiyor. Evde yalnızca en küçük kız kardeşini bulup annesinin vefat ettiğini, babasının Türk hapsine düştüğünü ve sevgilisinin (Türkler tarafından) Pezinok şehrine sürüldüğünü öğreniyor.

Varyantlar:

Suš 212-213 – od Příbora, o. Jičín; Geryk I, 2, č. 59 – Púchov, o. P. Bystrica. – Bkz. Suš 214, Bart II 21, Pol III 70.

10. Türk erkeği esir alınan kadına şiddet uyguluyor: Türkler ot biçen bir kızı esir alıp Tuna'nın öbür kenarına (uzaklara) götürüyorlar. Kız evini hatırlıyor, üzülüyor ve annesini çağırıyor. Türk erkeği onu duyup uyarıyor: üçüncü defa da ağlayıp feryat edince kafasını kaybediyor.

Varyantlar:

Václavík s. 359 – Březůvky, o. Gottwaldov (çok lirik biçimlendirilen bir şarkı).

11. Hapsedilen kız: Güzel Anička'yı Türkler esir alıyor. Bir gün Tuna'da çamaşır yıkarken, nehrin ortasında bir at görüyor. Ondan kendi memleketi hakkında sorup babasının vefat ettiğini, annesinin hala hayatta olduğunu ve sevgilisinin savaşa götürüldüğünü öğreniyor.

Varyantlar:

Geryk I, 2 č. 59 – Púchov, o. P. Bystrica (= Horák 33). – Srv. Sl sp II 730 (parça), Sl sp III 557 (parça), Geryk I, 2 č. 83, Slovenské pohľady 42, 1926, s. 302.

12. Öldürülen aile: Baba, anne, kız ve onun sevgilisi Türklerden kaçıp huş ağacına saklanıyor. Türkler onlara yetişince babanın kafasını alıyorlar; babanın kanı ağaçtan aşağıya süzölmeye başladığında kız bayılıyor. Sonra Türkler anneyi ve sevgiliyi öldürüp en son kızı da öldürüyorlar.

Varyantlar:

Sl sp I 111 (= Medvecký s. 38).

13. Savaşta öldürülen: Zengin bir adam fakir Janík'a, kızıyla, savaştan on iki tane Türk'ün kafasını getirme şartıyla evlendirme teklifini yapıyor. Janík savaşa gidiyor, üç sene sonra onun ölüm haberini alıyorlar. Kız üzüntüden ölüyor.

Varyantlar:

Horák 31.

II

Türk konulu baladların topografyasına bir göz attığımızda, hemen bu baladların hem Slovak hem Çek geleneğine bağlı, ancak yer olarak düzensiz oldukları anlaşılıyor. Çek ve Batı Moravya bölgelerinde nadiren, Doğu Moravya ile Slovak bölgelerinde ise daha çok yaygınlıkla tespit ediliyorlar: Büyük ihtimalle söz konusu olan balad geleneğinin merkezi burasıydı; buna karşılık batıya doğru uzanan bölgelerde, batı sınırında ve bunun uzantılarıyla daha çok işimiz var. Toplanacak bilgiler sayesinde yeni araştırmalar, bu geniş coğrafik yayılmadan ziyade farklı ve daha ince bilgilere de ulaşabilir. İlk olarak belirtilebilir ki, Çek bölgelerindeki Türk konusu çok nadirdir ve bu konu ancak iki balad tipinde yoğunlaşmaktadır – *Cesur kız ve Aldatılan Türk*. Buna karşın Doğu Moravya ile Silezya bölgelerindeki gelenekte baladların dokuz tipi, Slovakya’da ise sekiz tipi bulunmaktadır. Şematik olarak bu yaygınlığı aşağıdaki tablo göstermektedir. Ürünlerin bazıları iki varyantla da temsil ediliyor olmasından (yani Türk motifiyle ya da Türk motifi olmadan) dolayı, bu gerçeği de dikkate alarak, ilk örnekleri ilk sütunda, ikinci varyantların (yani Türk motifi olmayan örneklerin) sayısını ise ikinci sütunda parantez içinde gösteriyorum.

	Balad	Çekya		Moravya		Slovakya	
1	Aldatılan Türk	8	-	4	-	-	-
2	Türk ile evlendirilen	-	-	18	-	9	-
3	Kalenin fethi	-	-	-	-	5	-
4	Kötü bir anne	-	-	5	(3)	-	-
5	Cesur kız	2	(3)	10	(2)	8	(5)
6	İbadet eden fatih	-	-	1	-	-	-
7	Tanınmayanlar	-	-	1	-	8	-
8	Esir alınan oğul-yeniçeri	-	-	1	-	(1)	-
9	Gelinin (esir alınan kadının) dönüşü	-	-	1	-	1	-
10	Türk erkeği esir alınan kadına şiddet uyguluyor	-	-	1	-	-	-
11	Hapsedilen kız	-	-	-	-	1	-
12	Öldürülen aile	-	-	-	-	1	-
13	Savaşta öldürülen	-	-	-	-	1	-
	Tüm tiplerin sayısı	2		9		9	

Çek bölgelerindeki Türk konulu baladların içeriği de kayda değerdir.: Öykü yapısının benzemesi, olay çözümünün komik ya da iyimser bir şekilde gerçekleşmesi her iki baladın ortak özelliğidir. Cesur kız konulu baladlarda, cesur kız, Türk ordusuna karşı zafer kazanıyor

(“*Jak po napred stşelila, tři sta Turků zranila..., jak po druhé stşelila, celý tábor zranila..., jak po třetí stşelila, všechny Turky zahnila...*”) ve Aldatılan Türk konulu baladlarda ise keskin zekalı bir kız ölüm taklidi yaparak bu kurnazlık sayesinde istemediği damattan kurtuluyor ve onun arkasından gülüyor. Kadınların ya da çocukların esir alınmasını, bunların hapsedilişini ve ölümünü, savaş yüzünden birbirinden ayrı kalmış eşlerin (karı ile koca) ya da çocukların anne babalarıyla trajik ya da sevinçli buluşmasını işleyen baladlar Çek bölgelerinde hiç yoktur. Bu konular daha çok Slovak ve Doğu Moravya bölgelerinin geleneğine aittir. Bu karakter değişikliğini – yani bir tarafta Çek bölgesinin, öbür tarafta ise Slovak ile Moravya bölgelerinin birbiriyle olan tutar(sız)lığını – Türk gelini konusuyla sadeleştirerek açıklamak mümkündür. Bu konunun ele alma şekli Çek, batı ve İç Moravya bölgelerinde yalnızca komik versiyonuyla bilinirken, Doğu Moravya ile Slovakya bölgelerinde trajik versiyon (Türk’le evlendirilen) ile yaygındır: Kız, Türk gelin alıcılarla yola çıkmak zorundadır, ama evlilikten ve aşağılanmaktan kaçmak için yolda kendini öldürür.

Özetle denilebilir ki, doğudan batıya doğru Türk konusu etkisini yitiriyor ve sonunda batıda (yani Çekya’da) kederli ve karanlık atmosferini kaybedip neredeyse iyimser ya da dahası komik özellikler kazanıyor. Bir sonraki analizi biraz atlayıp şimdi not edelim ki, bu iki adet balad geleneğinin sınırları aslında Türk işgalinin ve seferlerinin sınırlarına denk düşmektedir. Bu sınır çizgisinden itibaren batıya doğru, yani iç ve Batı Moravya ile Çekya’da, Türk konulu baladlar sadece yoğunluğunu değil, aynı zamanda trajik niteliklerini de kaybediyor.

Fakat Doğu Moravya ile Slovak balad geleneğini bile bir bütün olarak görmek mümkün değildir. “Türk konulu” baladlar hem Moravya’da hem Slovakya’da – Moravya’da dokuz, Slovakya’da sekiz olmak üzere – neredeyse aynı yoğunlukta ve aynı sayıda mevcuttur. Ayrıca bazı baladlar (Türkle evlendirilen, Tanınmayanlar), Slovakya’dan İç Moravya ve Silezya bölgelerine kadar, bütün bu ortak coğrafya boyunca tespit edilmektedir. Bunun dışında bazı tiplerin sadece ya da çoğunlukla Moravya’da (Kötü bir anne, İbadet eden fatih, Türk erkeği esir kadına şiddet uyguluyor), öbürlerinin ise sadece Slovak geleneğinde (Kalenin fethi, Hapsedilen kız, Öldürülen aile, Savaşta öldürülen) yaşadığını araştırmamız gösteriyor. Moravya ve Çek geleneğinin yakın bağlantılarına baktığımızda ise ilginç bilgiler ortaya çıkıyor: Aldatılan Türk’ün varyantı tüm Çek ve Moravya bölgeleri boyunca yaygındır, ancak Slovak geleneğinde bulunmamaktadır. Belki bu tek bir örnektir, fakat en çok tanınan ve en çok sevilen Türk konulu ezgilerden biri olduğu için bu farklılık önemlidir.

Slovak ve Çek bölgelerdeki Türk konulu – zayıflayan ve değişen – balad geleneğinin en önemli yönü, belli ki doğudan batıya doğru ilerliyor olmasıdır. Fakat bir başka yönün de, en çok Moravya ile Silezya bölgelerinde olmak üzere – güneyden kuzeye doğru olduğu tespit edilebiliyor. Gelenek, bu yönde az belirgin bir şekilde değişmekte, yine de en önemli baladlar Moravya ile Silezya bölgelerinde bulunmaktadır. Bunlar Doğu Moravya ve Slovak geleneğinin karakteristik örneklerindedir. Örnek olarak; Türk esaretinden annesine geri dönen kardeş çocuklar (Tanınmayanlar) ya da Türk ile evlendirilen kızın hikâyesi ve başka öyküler. Ama bazı gerçekler bu geleneğin burada artık yoğunluğunu kaybettiğini gösteriyor. Çocuklarından bir yabancı için vazgeçen ve onunla yola çıkan dul kadının hikâyesi Güney Moravya’da çoğunlukla Türk motifini çağrıştırıyor: Yabancı(lar) Türklerdir (“Jedú Turci, jedú, před domem stanuli, na vdovu volali...”).¹³ Silezya bölgesinde ise Türk motifi kayboluyor, Rovensko u Zábřeha ile Hošťálkovic u Opavy adlı köylerde bulunan varyantlar gibi; yabancılar “tři pěkný mládenci” [üç yakışıklı genç] ya da “Janek, z Podola furmanek” [Janek, Podola’dan bir arabacı/arabayı süren kişi..] anlamına geliyor. Araştırmamızda, bakış açısını daha genişletip kuzeye doğru bakarsak, yani Leh bölgelerine kadar gidersek, “Türk” baladlarının kuzeye doğru güçsüzleştiğine dair daha fazla kanıt bulabiliyoruz. Kalenin fethini, Türk esirden kaçan çocukların hikâyesini, nişan günü Türk erkeği tarafından öldürülen gelinin hikâyesini anlatan baladları en çok Silezya bölgesinde bulabiliriz. Buradaki ve Moravya’daki geleneğin doğrudan bağlantıları hâlâ mevcuttur; ancak bu Silezya-Polonyalı varyantlarda Türkler yerine her zaman Tatarlar geçiyor. Başka Leh bölgelerinde farklı – Moravya’daki ve Slovakya’daki geleneğe de gördüğümüz – balad tipleri de bulunmaktadır, ancak bunlar Türk motifini çoğu kez kaybediyor. Örneğin Mazovsko’dan “Wdowa” isimli balad Moravya’daki Kötü bir anne tipi grubuna dâhildir; yani kadını çocuklarından ayıran Türk değil, yakışıklı ”Jasienko”dur; dolayısıyla Türk savaşlarının atmosferini tamamen kaybetmiştir –S. Czernik notuna göre bu eser yerel özelliklere sahiptir, yöresel bir yayılma ve yeni bir oluşumdur.¹⁴ Benzer şekilde zorla ve bir tür kazanç elde etmek için evlendirilen kızın Mazovsko’daki hikâyesinden de Türk konusu silinmiştir: Anne, “Julisia” adlı kızını lokantadaki askerlere bir konyak karşılığında verir.¹⁵

Leh baladlarının etkinlik çevresiyle yaptığımız bu yüzeysel karşılaştırma bizi zaten tanıdığımız sınırların arkasına, yani Çek ve Slovak bölgelere getiriyor. Fakat bunun sayesinde Türk konulu Çek ve Slovak baladlarının karakterini aydınlatmak için kanıtlanabilen

¹³ F. Sušil, *Moravské národní písně*, 31951, č. 299-300.

¹⁴ S. Czernik, *Polska epika ludowa*, Wrocław-Kraków 1948, 323.

¹⁵ Czernik, c. p. 348.

veriler ele geçirebiliriz. Araştırmamızda, dikkatimizi en batıdaki, yani (bugün Alman sınırları içinde bulunan) Lausitz'deki Slav geleneğine yönlendirirsek, söz konusu olan sorunun açıklaması için yeni dayanak noktaları bulabiliriz. Burada Türk konulu epik sözlü ezgiler, Çekya'dakilerden daha azdır. Aslında sadece bir tane kaydadeğer baladta bu konu işlenmektedir – baladın ismi “Z jjedom zawodaty pan” (“Der vergiftete Jungherr”)dir. Türkler tarafından tahrik edilen yaşlı bir kadın genç bir Macar erkeğini öldürüyor.¹⁶ “Rubežnicy” (“Eşkiyalar”) isimli balad Doğu Moravyalı ve Slovak baladlarla çok yakın benzerlikler göstermektedir. İlk bölümleri Slovak ve Silezya-Polonyalı Kalenin fethi konulu baladlarla benzerlik gösteriyor, ikinci kısmı ise Doğu Moravyalı Kötü bir anne baladıyla aynıdır. Ancak bu Lausitz menşeli varyantta Türk motifi yoktur, hikâye şövalyelerin feodal çevresine yerleştirilmiştir. Hırsızlar bir saraya baskın yapıp, genç beyi öldürüyor, onun çocuklarını ve güzel eşini kaçırmışlardır.¹⁷

Araştırmamızda, Çek ve Slovak Türk konulu baladları Leh ve Lausitz Slav geleneğiyle karşılaştırdığımız zaman, bu konunun doğudan batıya doğru gücünü yitirmesinin yanı sıra güneyden kuzeye doğru gerçekleşen güç kaybı olduğunuz da belirtebiliriz. Batı Slavlardaki Türk konulu baladların merkezi Slovak ve Doğu Moravya geleneğindedir ve bu konu buradan Çekya'ya, Leh Silezya ve Lausitz bölgesine doğru devam ediyor. Çek ve Slovak coğrafyasında en önemli sınır kuzeyden güneye doğru İç Moravya üzerinden geçmektedir ve bu hattın arkasında, daha açık söylemek gerekirse bu geçiş kuşağında, söz konusu olan geleneğin ancak kenar bölgelerinden söz edebiliriz.

Bu sonuç başka bir tespiti de ortaya çıkartıyor: Slovak ve Çek coğrafyasında bulunan Türk konulu baladların merkezî bölgesi 16. ve 17. yüzyıldaki Türk savaşlarının ve işgalinin sahasıyla aynıdır. Bu dönemde Slovakya'nın büyük kısmı Osmanlı yönetimi altındaydı, öbür bölgelere ve bütün Doğu Moravya bölgesine ise Türkler/Osmanlılar sürekli saldırıyordu. Kısa aralarla hem Türk hem Kuruc ordusu¹⁸ ya da bunların askerî birlikleri bu bölgelere akınlar düzenliyor; aynı zamanda çok sayıda kanlı çarpışmaya tanık olunuyordu. Yukarıda verilen bilgilere doğrultusunda, tarihi baladlar, duruma göre tarihi folklor, söz konusu tarihî olayların gerçekleştiği çevrede ve halkın bu olaylardan yoğun bir şekilde etkilenmesi sonucunda yaşadıklarını uzun süre aklında tuttuğundan dolayı ortaya çıkmakta ve

¹⁶ L. Haupt – J. E. Schmalzer, *Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz*, Berlin 21953, 91-92, 351, ç. LVII.

¹⁷ Haupt – Schmalzer, c. p. I, 29, 325-327, ç. II.

¹⁸ [Kuruc ordusu, 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında Habsburg'lara karşı savaşan Macar partizanlardan oluşuyordu. Ç.N.]

unutulmamaktadır. Araştırmamızda bu bilgilerin farkındayız ve onaylıyoruz. Fakat öbür tarafta bunları sınırlamak gerekiyor. Sözlü gelenek, yavaş yavaş kendi tarihsel bölgelerinin arkasına bile geçebiliyor ve burada yayılabiliyor, ancak buraya sadece anlatan kişi ya da şarkıcı için ilginç ve dramatik bir haber olarak geçiyor, otantik ve kişisel bir yaşantı olarak değil. Bunu Batı Moravya, Çekya ve Lausitz bölgelerindeki Türk konulu baladlar kanıtlamaktadır. Bu alanlar (Batı Moravya, Çekya ve Lausitz) Türk işgalinden ve savaşlarından doğrudan etkilenen bölgelerde değil, hatta çok da uzaktalar. Tarihi folklor geleneği, vasıtasız tarihi gerçeklerden oluşup onlara bağlanmakta ve aynı zamanda onlardan bağımsızlaşmakta ve kendi dinamiğine kavuşmaktadır. Sözlü geleneğin bu kendine özgü hareketi – tarih konulu edebî eserlerin karşısında – belli ki daha azdır; mesela Türk konulu çarşı/pazar destanları ve basılı öyküler, benzer sözlü gelenek ürünlerinden, daha özgür bir şekilde ve daha uzaklara yayılmaktadır. Ancak bu sorun özel bir araştırma ve belgelendirme gerektiriyor.

III

Yaptığımız analizden iki ana sonuca varıyoruz: Biri Türk konulu Çek ve Slovak baladlarının tasarımını ve tip sayısını, diğeri ise baladların bölgesel yayılımını ve içindeki yöresel farklılıkları gösteriyor. Biriken materyal, balad tiplerinin oluşumunun (özellikle baladların temel poetik unsuru olan söyleminin) araştırılması için de uygun bir çıkış noktası olarak kabul edilebilir,

B. N. Putilov, eleştirisinde bu sorunla özellikle ilgilenmiştir. Kapsamlı karşılaştırmalı incelemesine göre, baladın söylemi, dış tarihi gerçeklerin ve bunların akılda ve yürekte oluşan kopyası gibi olay planı gerçek tarihî olayların ve yaşantıların şiirsel transformasyonu ile ortaya çıkmaktadır. Yani Putilov, tarihi baladların konularını, materyallerini ve motiflerini doğrudan tarihten kaynaklandırıyor. Tarihî durumun ve insani yaşantıların – Türk ya da Tatar işgalinden ve savaşlarından etkilenen her yerde benzerlik gösterdiği için – farklı coğrafyalar ve farklı mekânlarda benzer veya özdeş baladik yapıları oluşturmuştur. Yani Putilov, söylem benzerliklerinin oluşumu konusunda poligenetik bir açıklamaya öncelik tanımakta, ürünün bir yerden başka yere, ulustan ulusa göçüne pek az ihtimal vermektedir. Ancak bu tezi, Slovak ve Çek baladlarına adapte edince, bazı şüpheler ve sakıncalar ortaya çıkmaktadır.

Putilov'un alıntıladığımız bu yorumuna en çok – içinde Türk motifine nadiren ya da ikinci sırada yer veren – eserler karşı argüman oluşturmaktadır; yani sonuç olarak, normal öykü söylemi geleneğe adapte edilmiş ve bunun içine Türk motifi konulmuştur. Púchovské

doliny köyünden gelen “Sobotenka idze, čože mňa je po nej” başlıklı Slovak balad, Türk esaretinden evine dönen bir kızın hikâyesini anlatıyor: Babası ölmüş, sevgilisini savaşa göndermişler, sadece annesi hayatta kalmıştır. Bu baladın tanıdığımız bütün başka varyantları Türk motifini kaybedip, bu dokunaklı hikâyeyi, Türk zamanlarının tarihi kulislerinden vazgeçerek bir aile trajedisi olarak gösteriyor.¹⁹ Başka bir Moravyalı balad Příbor’daki bir durumu aynı şekilde anlatıyor: Anne, kızının isteğine karşın onu bir yabancıyla evlendiriyor (“do cizej krajiny, mezi ty turecke panny”). Bir sene sonra kız, annesinin ziyaretine gidiyor, ama onu ancak mezarda buluyor... Bu baladın temelinde yatan çatışma “Türk gelini” konulu baladların karmaşıklığına benziyor: Kız, anne ya da baba tarafından Türk haremine gönderiliyor ve bu olay onu evinden ve ailesinden ayırıyor; her iki baladın ahlakî patetiği benzer bir şekilde ortaya çıkıyor – anne-babanın ve insanca duyguların ortaya çıkması ve bunların kölelik psikolojisiyle olan çatışması gibi. Ancak söz konusu olan “Dcera matku prosila” baladının hikâyesi çok sayıda varyant halinde mevcuttur. Baladı bunlarla karşılaştırdınca, genel baladik malzemenin sadece özel bir şekilde değiştirilmesi ve barındırdığı Türk motifiyle öbür varyantlardan tamamen ayrıldığı gözleniyor. Doğu Moravyalı Luhačovské Zálesí köyünden gelen “Ej žalo dífča, ej žalo trávu” (Konu: Türk erkeği esir alınan kadına şiddet uyguluyor) baladı, benzer bir adaptasyona işaret ediyor. Yukarıda analiz edilen tüm meselenin sonucu olarak belirtilebilir ki, esas olan Türk motifi içermeyen öykü anlatımıdır ve Türk motifini taşıyan varyantlar sadece nadiren ve ikincil olarak ortaya çıkmışlardır. Bahsettiğimiz epik yapının oluşumuyla ilgili sonuç ise: Bu yapı, tarihî yaşantının doğrudan şiirsel bir yansıması değildir ve böyle bir düşünce söz konusu olamaz.

Çoğu kez Türk motifini içeren ve içermeyen varyantlarla ortaya çıkan baladlar, daha karışık bir kompozisyona sahip; bu yüzden hangi varyantın esas olduğunu söylemek daha zor. Bu özellikle cesur kız hakkındaki baladla ilgili – kız, babasının yerine savaşa gidiyor ve düşmanlara karşı kazanıyor (Cesur kız). Türklerle ilgili işaret kızın savaş alanına gelmesiyle, düğüm noktasının olduğu sahnede ortaya çıkıyor: “Dež do vojne pşijela, tři sta Turků zajala...”;²⁰ “Jak do vojny dojela, tri sta Tůrku zronila...”²¹ Türk motifini içermeyen varyantlarda bu satırlar genelde bu şekildedir: “Když do boje pşijela, tři sta mužů pobila...”²² ya da “Jag do vojni stupila, tristo chlopoch zabila...”²³ Cesur kız baladının birçok varyantı Çek, Moravya ve Slovak geleneğinde dolaşımdadır ve her yerde bu iki taraflılık mevcuttur:

¹⁹ Bkz. Slovenské spevy II, 370 a III, 557, Geryk I, 2, č. 83, Slovenské pohľady 42, 1926, 302,

²⁰ Bartoš III 82.

²¹ Bartoš II 55.

²² Holas II 6.

²³ Kolečány 39.

Çek varyantlarının iki tanesinde Türk savaşı motifi mevcut iken, üç tanesinde değildir; Moravya varyantlarındaki oran 10:2, Slovak varyantlarındakilerin ise 5:6'dır. Moravya varyantlarındaki yüksek oran ilginçtir, fakat buradan bir şey çıkarmak mümkün değildir. Ancak bu baladın Çekya'da nadir de olsa varlığı büyük bir olasılıkla tespit edilebilir – Erben'in koleksiyonunda mevcut olmaması da bu tespiti kanıtıyor. Aynı şekilde çocuklarından yabancı bir sevgili yüzünden vazgeçen kadının hikâyesi (Kötü bir anne), hem Moravya'da hem Silezya'da iki olay anlatımıyla mevcuttur. Varyantların çoğunda (6) dul kadın Türk biriyle yola çıkıyor (“A keď už prijeli za ty hory šedé, ptaľ sa Turek vdovy, ráda-i s ním jede”),²⁴ iki varyant sadece genç erkekten ya da araba “süren” kişiden bahsediyor. Türk motifinin temel öykü akışı içinde var olduğunu ne birinci ne de ikinci balad için söyleyebiliriz. Özellikle Cesur kız baladındaki söylemin karakteri bu olasılığa karşıdır, çünkü çatışmanın iyimser, hatta masalsi çözümü şiirsel bir abartmada bile gerçek bir tarihî olayı yansıtamaz. Özel karşılaştırmalı bir çalışmada (Seemann, Makarovičová)²⁵ daha da etkili bir sonuç bulunmuştur: birçok ulusta tespit edilen uluslararası gezgin bir söylem söz konusudur burada; Türk konusuyla bağlı olma durumu sadece belli bir coğrafi bölgeyle sınırlıdır. Kötü bir anne baladının öykü düzeni Bulgar geleneğindeki şarkılarda (“Otrokyně a Stará Planina”)²⁶ bulunan Türk motifiyle yakın benzerlikler gösteriyor; buna karşın aynı bu söylemi kullanan Lausitz varyantı (“Rubežnicy”) ve Leh varyantı (“Wdowa”) herhangi bir Türk motifiyle bağlantılı değildir. Bu söylemin de – Türk savaşlarının tarihi konu bütünlüğüne eklenmiş – gezgin bir söylem olma olasılığını tam olarak göz ardı etmek doğru olmaz; en azından sadece bu konseptle bağlı olmayıp başka realizasyonunun mevcut olabileceğini söyleyebiliriz.

Türk konusuna en çok bağlı olan baladlar, sadece Türk zamanlarının özelliklerini taşıyan Slovak ya da Çek geleneğindeki baladlardır. Bunlardan biri efsanevî epik bir baladdır, Moravya bölgesinde söyleniyor ve İbadet eden fatih tip grubuna aittir. Sadece bir tane sürümün var olması tüm farklı görüşleri arka plana itiyor. Aynı şekilde, kaçırılan oğlanın-yeniçerinin hikâyesi de sadece tek kaynaktan biliniyor. Ancak Doğu Moravya'daki, Slovak, bazı Macar, hatta daha uzak Ukraynalı, Leh ve Bulgar öykü versiyonları bu hikâyenin yapısını

²⁴ Bartoš III 16.

²⁵ E. Seemann, Die Gestalt des kriegerischen Mädchens in den europäischen Volksballaden, Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 10, 1959, 192-212; M. Makarovič, Deklica vojak, Slovenski etnograf 16-17, 1964, 191-202.

²⁶ Romanska – Vranska, Balgarsko narodno poetično tvorčestvo, Sofija 1958, 135-136; Çekçe çeviri için bkz. Bulharská lidová poezie antolojisinde, Praha 1957, 114-115

İçermektedir; bu durum bu öykü yapısını Türk konusu içine entegre ediyor.²⁷ Ama araştırma için en verimli ve destekleyici şarkılar çok yaygın olan Aldatılan Türk, Türk ile evlendirilen ve Tanınmayanlar konulu baladlardır. Slovak ve Çek coğrafyasında bunlar sadece Türk savaşlarıyla ve işgaliyle ilgili tarihi baladlar olarak bulunmaktadır. Bu balad söylemlerinin bazıları, uluslararası ölçütlerde mevcuttur ve sadece Türk konulu baladlar olarak tanınıyorlar. Bu bilgi yine, söz konusu baladların tarihî gerçeklerden kaynaklandığını kanıtlıyor. Türk ile evlendirilen konulu balad için de bu kanıt doğrudur. Yakın ya da biraz daha uzak Ukraynalı, Sloven²⁸, Romen²⁹ varyantları Türk (ya da Tatar) zamanlarının kulisleri arasında ortaya çıkıyor. Tabii bu örnek bile istisna olmaz: daha önce bahsettiğimiz Mazovsko'dan gelen Leh varyantı ("Julisia"), hem Leh geleneğinde izole edilmekte hem de Slovak ve Çek varyantlarından değişiktir. Buna karşı sadece Çekya'da ve Moravya'da yaygın olan Aldatılan Türk konulu baladda kız, Türk damattan ölümü taklit ederek (ölüm numarasıyla) kaçıyor; bu ana motif Güney Slav (Sırp, Bulgar) şarkılarında da mevcut, ancak bunlardaki zengin adam Türk değil, yerli prens ya da yaşlı bir adamdır. Ve bu eserler Türk atmosferini kaybetmişlerdir; bundan Putilov da bahsetmektedir.³⁰ Ayrıca karşılaştırmalı bir analiz, sahnelenen ölüm motifinin Cermen ve Latin geleneğinde de bulunduğunu ortaya koyabilirdi.³¹ Slovak ve Çek geleneğinde Türk motifleriyle mantıklı biçimde bağlanan şarkılar bile, başka ulusların geleneğinde farklı tarihî ve toplumsal sahnelerde çıkmaktalar.

Çek ve Slovak baladlarının analizinden elde edilen sonuçlar, söylemlerin her zaman Türk konusuna bağlandıklarını göstermez ve söylemlerin bir kısmının esas olay örgüsünden ortaya çıktığına işaret ediyorlar. Bunlar da Türk işgali ve savaşları bağlamında değerlendirilmektedir. Esas Türk zamanlarındaki ilişkiler ve yaşantılarından ortaya çıkan olay akışının sadece bazı öykü yapılarıyla ilgili olduğunu varsayabiliriz. Ancak net bir karar almamızı bazı gerçekler engelliyor: Söz konusu öykü yapıları, geniş uluslararası sahada bazen farklı tarihî ve toplumsal bağlamda önümüze çıkmaktadır, mesela nuvelistik³² baladlardan Aldatılan Türk ve Kötü bir anne.

²⁷ O. Sirovátka, Moravská balada o ztraceném synu-janičárovi, Slovenský národopis II, 1963, 379-389.

²⁸ Putilov, c. p. 63, 65.

²⁹ A. I. Amzulescu, Balade populare rominești, 1964, I, 138-140, č. 54 a II, 137-145 (Illincița Șandruului); Putilov, c. p. 163-165. – Çekçe çeviri için bkz. J. Vladislav'da, Rumunské lidové písně, Praha 1959, 59-63.

³⁰ Putilov, c. p. 70.

³¹ Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, III/3, Berlin 1937, č. 58, 115.

³² [Avrupa balad araştırmaları çerçevesinde Erich Seemann ("Die europäische Volksballade". Handbuch des Volksliedes. Bd. 1/I: Die Gattungen des Volksliedes. Hrsg. von R.W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. München 1973, s. 38), belirleyici motiflerine göre genel olarak üç çeşit balad türü tespit etmektedir: 1. doğaüstü, mitolojik vb. konularıyla "die numinose Ballade", 2. tarihsel konularıyla "Heldenballaden" ve 3. olarak en geniş grubu

Öykü akışında tarihî ilişkilerin, olayların ve yaşantıların şiirsel yansımaları gören ve tarihî olay – yaşantı – söylem gelişme hattını resmeden tek taraflı teori, Slovak ve Çek materyallerde tartışmalı – hatta büyük bir kısmı yanlış – olarak gözükmektedir. Bir önceki analizde, araştırmamızın yanıt araması gereken yönünü zaten belirttik: materyalin diyalektik bağlantıları ve yeni çevreye uydurulması (aklimatizasyonu) hususları. Öykü akışı ve bunun belli tarihsel çevresi – yani yer, zaman ve figürler – göreceli olarak bağımsız davranıyorlar. Çünkü söylem ve motif şekillendirilebiliyor, çok anlamlı ve çok yönlü (polivalent) olarak farklı toplumsal ve tarihî olayların ifadesi olabiliyorlar. Uzun süren Türk işgali, akınlar, kanlı savaşlar ve kederli yaşantılar, geniş bir alanda yaşayan insanların aklında ve yüreğinde sönmeyen etkili bir atmosfer yaratmışlardır. Eski ve gezgin söylemler ve motifler bu atmosferde değişerek, estetik malzeme ihtiyacını karşılıyorlar, gerçekleri ve düşünceleriyle sınırları çiziyor ve bu atmosferin poetik ifadesi olarak var oluyorlar. Bu atmosferin, bazı yeni ve garip söylemlerin ve motiflerin ortaya çıkmasını sağlaması ise sadece mümkün değil, muhtemeldir.

Etnografi ve Folkloristik Enstitüsü (Ústav pro etnografi a folkloristiku, ČSAV), Brno. 26. Ekim 1967.

Lektörler: Dr. Jaromír Jech, Doc. Dr. Karel Dvořák.

Kaynakça

- Bartók, Béla, Slovenské ľudové piesne, I, Bratislava 1959 (Bartók).
- Bartoš, František, Nové národní písně moravské, Brno 1882 (Bart I).
- Bartoš, František, Národní písně moravské, Brno 1889 (Bart II).
- Bartoš, František, Národní písně moravské, Praha 1901 (Bart III).
- Bělík, Vratislav, Horácký zpěvník, Havlíčkův Brod 1954 (Bělík).
- Blaho, Janko, Záhorácké pjesničky, I-III, Bratislava 1948, 1952, 1957 (Blaho I-III).
- Čelakovský, František Ladislav, Slovanské národní písně, I-III, Praha 1946 (Čel).
- Černík, Josef, Záleské písně z okolí Luhačovic, Praha 1957 (Čer).
- Erben, Karel Jaromír, Prostonárodní české písně a říkadla, Praha 1937 (Erb).
- Gelnar, Jaromír – Sirovátka, Oldřich, Slezské písně z Třinzcka a Jablunkovska, Praha 1957 (Gel-Sir).
- Geryk, Ján, Slovenské ľudové piesne. Púchovská dolina. Diel I, zoš. 1, 2, Bratislava 1922, 1926 (Geryk).
- Holas, Čeněk, České národní písně a tance, I-VI, Praha 1908-1910 (Hol I-VI).

oluşturan “novellistische Ballade”. Bu son grup günlük yaşamın aşk, kaçırma, aile faciaları, çocuk katli, cinayet, ensest, baştan çıkarma ve hırsızlık vs. gibi her türlü sorunlarını konu edinebilir (bkz. Öztürk, Ali Osman: Türkü Yazıları, 1995: 102). Ç.N.]

- Horák, Jiří, Slovenské ľudové balady, Bratislava 1956 (Horák).
- Jindřich, Jindřich, Chodský zpěvník, I-VIII, Praha 1947-1955 (Jind I-VIII).
- Kolečány, Mária, Slovenské ľudové balady, Rožňava 1948 (Kol).
- Kollár, Ján, Národné zpievanky, I-II, Bratislava 21953 (Koll).
- Kosová, Mária, Turci v ľudovej tradícii Piešťan a okolí, Kúpeľný časopis 5, 1963, 32-33, 52-53 (Kosová).
- Krejčí, Pavel, Pojizerské a podještědské písně, Liberec 1963 (Krejčí).
- Kubín, Josef Štefan – Horák, Jiří, Kladské písničky, Praha 1926 (Kub).
- Kunc, Jan, Slovácké jednohlasné písně, M. Ostrava 21918 (Kunc).
- Lísa, Valeš, Slovácké a lidové písně z Uh. Hradištska, Kroměříz 21919 (Lísa).
- Medvecký, Karol A., Detva, Ružomberok 1905 (Medvecký, Detva).
- Medvecký, Karol A., Sto slovenských ľudových ballád, Bratislava 1923 (Medvecký).
- Poláček, Jan, Slovácké písničky, I-VII, Praha 1948-1960 (Pol I-VII).
- Polívka, Jiří, Súpis slovenských rozprávok, Turč. Sv. Martin 1931 (Polívka, Súpis).
- Rysuľa, Štefan, Život a pieseň podtatranského Važca, Bratislava 1960 (Rysuľa).
- Sirovátka, Oldřich, Lidové balady na Slovácku, Uherské Hradiště 1965 (Sir).
- Slovenské ľudové piesne, I-IV, editör K. Hudec (I) ve F. Poloczek (II-IV), Bratislava 1950, 1952, 1956, 1964, (Slov. ľud. p.).
- Slovenské spevy, I-III, Turč. Sv. Martin 1880-1926 (Sl sp I-III).
- Sušil, František, Moravské národní písně, Praha 31951 (Suš).
- Úlehla, Vladimír, Živá píseň, Praha 1949 (Úlehla).
- Václavík, Antonín, Luhačovské Zálesí, Luhačovice 1930 (Václavík).
- Dergiler:
- Český lid (ČL)
- Národopisný věstník československý (NVČ)
- Slovenský národopis (SN)



Geliş Tarihi:16.10.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 16.10.2019 Accepted: 11.11.2019

Kırgız Destanı *Kococaş*'ta Suç, Cezalandırma ve Bağışlama Üçlüsü*

Gulnara AİTPAEVA**

Çeviri: Şamil GACAR***

Kococaş Destanı, boyutlarını belirtmek adına yaklaşık olarak yarım milyon dizeye sahip büyük Kırgız destanı *Manas*'la karşılaştırıldığında “daha küçük” boyutlu bir Kırgız destanıdır. Bundan da önemlisi, *Manas* anlatıcılığı ve anlatıcıları geleneksel Kırgız toplumunda özel bir rol oynamış ve *Manas*, Kırgız halk çalışmaları arasında özel bir yere sahip olmuştur. Bu nedenle, diğer epik halk şiirleri/destanları, ortalama on bin dizeye sahip olmalarına rağmen “küçük” ve “daha az” anlamlarına gelen *kence* olarak adlandırılmıştır (Aytmatov 1996:6) ve bu epik şiirler diğer halkların destanlarına göre hiç de küçük boyutta değildir.

Bu şiirlerin bazılarının –*Er Töştük* ve *Kococaş* dâhil– yapısı, *Manas*'inkiyle genel hatlarıyla uyumludur. *Kococaş*'ın semantik özellikleri, destandaki cesur bir avcının hikâyesi, zaman içinde kaybolup geçmişle beraber unutulup gitse bile bilim insanlarının onun yapısını antik çağlara koymalarına ve arkaik doğasını belirlemelerine olanak tanımaktadır. Ancak unutulup gitmek yerine *Kococaş*, çağdaş yazarlar ve sanatçılar arasında büyük bir ilgi görmektedir. Tölömüş Okeyev'in 1985 yapımı *Ak İlbirstin Tukumu* (Ak Parsın Tohumu/Kar Leoparının Oğlu/Beyaz Parsın Dönüşü/Beyaz Barsın Nesilleri) filmi, Cengiz Aytmatov'un (1980, 1986) *Ak Keme* (Beyaz Gemi) ve K. Jusubaliyev'in (1991) *Kojojash Mergen* (Avcı *Kococaş*) hikâyeleri, Aytmatov ve Muxtar Shahanov'un (1996) *Askada Kalgan Anchynyn Yiyi* (Uçurum Kenarındaki Avcının Feryadı) romanları ve Taalai Osmonov'un *Kerez* (Son Dilek)

* “The Triad of Crime, Punishment and Forgiveness in the Kyrgyz Epic *Kojojash*”, *Journal of Folklore Research*, Vol. 43, No. 2, (May – Aug., 2006), pp. 109-128. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/3814869>

** Director, Aigine Cultural Research Center, Bişkek-Kırgızistan.

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, samilgacar@hacettepe.edu.tr

ve Mar Baijiev'in (1975) *Bayirki Jomok* (Eski Bir Peri Masalı) adlı oyunları tüm bu ilgiye örnek olarak gösterilebilir.¹ Bu eski epik hakkındaki son zamanlardaki bu çeşitli varyasyonlar, bu ilginin nereden kaynaklandığı ve sürekli devam eden bir yeniden kurmacayla neden tekrar tekrar kullanıldığı sorusunu gündeme getirmektedir.

Temel Olay Örgüsü

Kococaş, yetenekleri көзгө атаар мерген [avını gözünden vuran avcı] formülü ile ifade edilmiş çok hünerli bir avcıdır. Avcılar genellikle hayvanların etinin yanında derisinden de faydalandıklarından, iyi bir avcı da derisine zarar gelmeyecek şekilde avının gözüne nişan alır. Kococaş da yorulmak nedir bilmez ve yaptığı işte oldukça başarılıdır. Başarılı avcılığı sayesinde Kococaş'ın akrabalarına epey faydası olur ve onların övgülerinden keyif alır. Kococaş, bir gün Kayberen (Sur Eçki olarak da bilinen bir keçi) ve beraberindeki büyük ailesiyle karşılaşır. Kococaş, ölümcül avcılık yeteneğiyle onun bütün çocuklarını vurur. Kococaş, ailenin kalanı için gelince Kayberen alçakgönüllükle kendisine ve katledilen çocukların babası olan Alabaş'a merhamet etmesi için ona yalvarır, böylece başka bir yere gidip yeni yavrular doğurabilecek ve soylarını koruyabileceklerdir. Kococaş, kendisi gibi usta bir avcıya böyle bir şey söylemeye cesaret eden bu "ahmak" keçiye güler:

билдим сөздүн чамасын. Менден текени сурап аласың. Өзүң кайда барасың,
Колундан келсе жутуп кой, Карыптын жалгыз баласын

[Söylediklerini anlıyorum. Benden bu tekenin hayatını bağışlamamı umuyorsun. Ancak benden nasıl kaçabilirsin? Eğer yapabiliyorsan, beni, Karıpbay'ın tek oğlunu, sına ve aldatmaya çalış!]

Bu şekilde onlarla alay eden Kococaş, bahtsız keçinin gözünün önünde Alabaş'ı acımasızca öldürür.

Avını hiçbir zaman kaçırmayan bu genç ve güçlü avcı, keçinin de onun için kolay bir av olacağından emindir ancak işler onun planladığı gibi olmaz: yaşlı ve tecrübeli keçi, avcıdan intikam almaya ant içer ve Kococaş'ı yolunu bulamayacağı ve sonunda çaresiz bir şekilde atlamak zorunda kalacağı dik ve kayalık bir uçuruma getirerek kendi adaletini sağlar.

İki Gerçeklik: Yaşam ve Destan

Bu destanın tarihsel dayanağı, avını takip eden ve bir anlık galeyana gelerek sarp ve yalçın kayalıklara düşen genç ve delikanlı bir avcının basit anlatısı gibi görünmektedir. Başka herhangi bir bağlamdan yoksun olan bu basit olay örgüsü, eski avcılarının yaşamında yeterince

yaygın bir olay olabilir. Avcılık, Kococaş'ın ailesini ve kabilesini besleyen temel geçim kaynağıdır. Avcılık ve toplayıcılık, insan faaliyetinin en eski biçimleri arasında olduğu için insan ve hayvan arasındaki çatışma birçok kültürde görülebilir. Bununla beraber bir noktada, avcının ölümünün basit kurgusu, halkın kültürel belleğinde Kococaş'ın epik destanının ilk örneğini vermesi için gerçeklikten hayal dünyasına taşınmıştır. Sonradan ortaya çıkan değişikliklerle birlikte, günümüzde Tölömüş Ceentayev, Süleyman Konokbayev ve Alimkul Üsönbayev'in farklı varyantlarında korumuş olduğumuz destan meydana gelmiştir.² (Konokbayev'in varyantı 1923 yılında halkbilimci Kayum Miftakov tarafından Talas'ta, Ceentayev varyantı 1949 yılında halkbilimci Zair Mamıtbekov tarafından Issık Göl'de yazıya geçirilmiştir. Üsönbayev varyantı ilk defa 1938 yılında ünlü yazar Mukay Elebayev tarafından yayınlanmıştır ancak bu eserin kaynağı hakkında detaylar belirsizdir. (Kırgız coğrafyasının tamamıyla birlikte bahsedilen Issık Göl ve Talas bölgeleri Figür 1'de vurgulanarak gösterilmiştir.)

Varyantlaşma sözlü folklorun temel özelliklerinden biridir (Propp 1955:21, Anikin 1987:53-64). Vladimir Propp ve Vladimir Anikin gibi Rus folkloristler, halkın bozulmamışlık ve yaratıcılık minvalindeki halk düşüncesini kavrayabilmek için bir çalışmanın tüm varyantlarını ve versiyonlarını dikkate almanın gerekli olduğuna inanmışlardır (Propp 1955:21). Propp'a göre her bir varyant; "bir düşüncenin anlaşılmasının özel bir çerçevesi"dir (22).

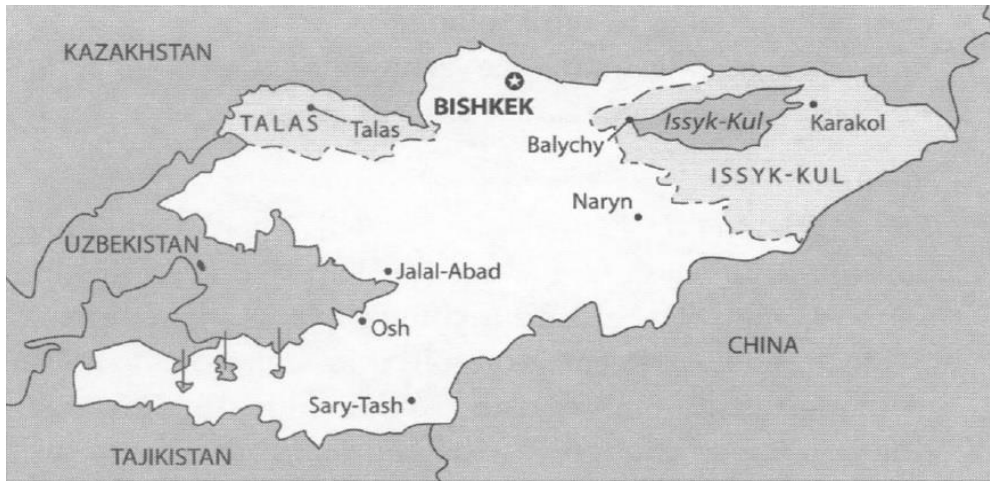


Fig. 1.

Talas (Konokbayev'in *Kococaş* varyantının kaynağı) ve Issık Göl (Ceentayev'in *Kococaş* varyantının kaynağı) bölgelerini gösteren Kırgızistan haritası.

Kococaş'ı meydana getiren toplumun "kültürel anlayışını" anlamlandırmada yardımcı olması için elimizdeki üç yazılı varyantın her birinin temel özellikleri aşağıdaki gibi tespit edilmiştir (C=Ceentayev, K=Konokbayev, Ü=Üsönbayev):

Yöre:

Ü: Talas (Karakol'un yukarısı)

K: Talas (Karakol'un yukarısı)

C: Uç Kemin (Kok-Oirok)

Kococaş'ın soyu:

Ü: Kococaş, Kıtay boyuna mensuptur. Babası: Karıpbay. Annesi: Bikeş.

K: Kıtay boyundaki soylu bir aileden. Babası: Arıpbay. Annesi: Akerkeş.

C: Soylu bir aileden. Boyunun ya da ebeveynlerinin adlarından bahsedilmez.

Başlangıç:

Ü: Zulayka bir damat seçer.

K: Kococaş'ın çocukluğu. Avcılığı öğrenir, rüyasında Kayberen'i görür.

C: Kayberen'in olduğu sıkıntılı rüyalar.

Evlenme:

Ü: Zulayka, koca olarak kendisine Kococaş'ı seçer. Avcı onunla evlenir ve onu kendi bölgesine getirir.

K: Kococaş, zaten Zulayka ile evlidir.

C: Kococaş'ın Kermekaş adında bir nişanlısı vardır.

Kehanet ile ilgili rüyalar:

Ü: Kococaş kehanetle ilgili rüyalar görür ve gördüklerini Zulayka ve boyunun ileri gelenlerine anlatır. Zulayka rüyaları kötü bir alamet olarak yorumlar. Büyükleri de aynı şekilde rüyanın kötüye alamet olduğunu söylerler. Kayberen de rüyalar görür ve bunları Alabaş'a anlatır. Rüyasında gördüğü bu avcıyla karşılaşmamak için Alabaş'a başka bir yere gitmek istediğini söyler.

K: Kococaş kehanetle ilgili rüyalar görür ve gördüklerini Zulayka ve boyunun ileri gelenlerine anlatır. Zulayka rüyaları kötü bir alamet olarak yorumlar. Büyükleri de aynı şekilde rüyanın kötüye alamet olduğunu söylerler. Kayberen de rüyalar görür ve bunları Alabaş'a anlatır. Rüyasında gördüğü bu avcıyla karşılaşmamak için Alabaş'a başka bir yere gitmek istediğini söyler.

C: Kayberen rüyalar görür ve bunları Alabaş'a anlatır. Rüyasında gördüğü bu avcıyla karşılaşmamak için Alabaş'a başka bir yere gitmek istediğini söyler.

Kayberen ile karşılaşma:

Ü: Kayberen, Kococaş'tan Alabaş'ın hayatını bağışlamasını ve uzak bir diyara gitmelerine izin vermesini ister.

K: Kayberen, Kococaş'tan Alabaş'ın hayatını bağışlamasını ve uzak bir diyara gitmelerine izin vermesini ister.

C: ---

Kococaş'ın cevabı:

Ü: Kococaş, Kayberen'in gözü önünde Alabaş'ın kafasını keser.

K: Kococaş, Kayberen'in gözü önünde Alabaş'ın kafasını keser.

C: ---

Ant/Beddua:

Ü: Avcı ve keçi birbirlerini öldürmeye ant içerler.

K: Kayberen, avcıya beddua eder ve ailesinin intikamını alacağına dair ant içer.

C: Kayberen, avcıya beddua eder.

Kococaş'ın son ayrılışı:

Ü: İlkbahar mevsiminde Kayberen, intikam almak için Kococaş'ın köyüne gelir. Avcıyı köyün dışına tuzağa çeker.

K: İlkbahar mevsiminde Kayberen, intikam almak için Kococaş'ın köyüne gelir. Avcıyı köyün dışına tuzağa çeker.

C: ---

Kehanet ile ilgili rüya:

Ü: ---

K: ---

C: Kococaş'ın babası bir rüya görür ve rüyayı kötüye yorar.

Kococaş Kayberen'i kovalar:

Ü: Kococaş defalarca Kayberen'i yakalamaya ve vurmaya çalışır.

K: Kococaş defalarca Kayberen'i yakalamaya ve vurmaya çalışır.

C: ---

Kococaş'ı arayış:

Ü: Zulayka, çok endişeli bir şekilde Kococaş'ı aramaya başlar. Aynı zamanda Kococaş'ın boyu da hiç yorulmaksızın onu arar.

K: Zulayka, Kococaş'ın kayalar arasında mahsur kaldığını öğrenir.

C: ---

Kayberen'in intikamı:

Ü: Kojojash çaresizlik içinde kayadan aşağı atlar.

K: Kojojash çaresizlik içinde kayadan aşağı atlar.

C: Kojojash çaresizlik içinde kayadan aşağı atlar.

Kococaş'ın ölümünden sonra:

Ü: Zulayka bir çocuğa hamiledir.

K: Zulayka bir çocuğa hamiledir. Kococaş'ın son dileği ise çocuğa Moldocaş isminin verilmesi olmuştur.

C: Kermekaş, ıstırap içinde kendini bir bıçakla öldürür.

Çocuğun doğumu:

Ü: Moldocaş doğar.

K: ---

C: ---

Oğlanın babasının cesedini arayışı:

Ü: Moldocaş, uzun bir arayıştan sonra babasının cesedini bulur ve gömer.

K: ---

C: ---

Kococaş ve Kayberen'in soyunun birleşmesi:

Ü: Moldocaş, Kayberen'in kızıyla evlenir ve boyuna karısıyla birlikte geri döner.

K: ---

C: ---

Bu mukayese bize gösteriyor ki Üsönbayev, *Kococaş destanının* en uzun varyantına sahiptir (Kırbaşev 1996:46). Dolayısıyla bu inceleme öncelikli olarak onun varyantına odaklanacak ve gerekli olduğunda diğerlerinden de yararlanacaktır.

Her destan farklı zamanlardan katmanlar içerdiği için Proop, “*bir destanın ortaya çıkma zamanının, çekirdeğinde yaşanan çatışmaya dayanarak tespit edilebileceğini*” ileri sürmüştür (1955:22). Yukarıda verilen karşılaştırma Kococaş ve Kayberen arasındaki yüzleşmenin bu destanın ana çatışması olduğunu göstermektedir. Bir dereceye kadar avcılık her zaman bir mücadele ya da yüzleşme halidir ve bu bakımdan Kococaş ve Keçi örneği günlük avcılık yaşantısının tipik bir örneğidir. Bununla birlikte, önceki Kırgız neslinin bu hikâyeye önem vermesi ve bunun sıradan bir yaşam anlatısından yaratıcı bir destan haline dönüşmesi, anlatının olağanüstü bir derinlik ve anlamla donanmasını sağlamıştır.

Eski epik karakteristiği ve Kococaş'ın arkaik doğasını ortaya çıkaran, avcı ve hayvan arasında yaşanan bu çatışmadır. İnsan ve hayvan da tıpkı tarih boyunca insanların birbiriyle

mücadelesinde olduğu gibi, kendi hakları için çarpıcı bir mücadele içindedirler. Bu nedenle Keçi, destanın iki ana karakterinden biridir.

Kayberen ile Karşılaşmadan Önce Kococaş

Üsönbayev'in metninin girişten sonraki kısmı, Kayberen ile karşılaşmadan önceki Kococaş'ı anlatır.

Мергендине айла жок,	Avcının gücünün sınırı yoktur,
Карыптын жалгыз баласы,	Karıp'ın biricik oğlunun,
Мылтык жакка калганда,	Tüfek söz konusu olunca,
Артык мунун чамасы.	Fazlaydı bunun gücü.
Айлына турбайт күнүгө,	Köyünde bir gün bile kalmaz,
Жүргөнү тоонун арасы.	Yaşadığı (yer) dağ arası.
Күнүгө кийик этин жеп,	Her gün geyik eti yiyerek.
Элинин тынган санаасы.	Halkının bitmişti sorunları.
Кытайлардын Кожожаш,	Deve ayaklı avcı
Төө таман мерген - леп,	Dünyanın dört bir yanını görmüş
Төгөрөктү көргөн - деп.	Alaca toynaklı ince bilekli,
Алача туяк, жез билек,	Ve atı ona çok yakışır,
Аты мергенге ылайык.	Kolayca geçiverir,
Адам жүрбөс аскада,	İnsanlara karşı hissiz olan kayaların
arasından	
Аралап жүрөт эрбеңдеп	

Eğer Kococaş'ın diğer varyantlardaki tasviri karşılaştırılırsa, benzerlikleri görmek zor değildir. Avının içgüdülerini irdelemiş, onların hızını ve alışkanlıklarını öğrenmiş olan Kococaş, zamanla onlar gibi görünmeye başlar. Dağlarla olan uyumu, dayanıklılığı, becerisi ve fiziksel gücü, Kococaş'ı avladıklarına benzetme konusunda birleşir. Onun kıyafetleri bile Kococaş'ı normal birinden çok dağların veya doğanın oğlu olarak gösterir: Кийгени кийик териси [O, keçi ve geyik derisi giyer], veya Мергенде, киши көрчү кийим жок, Чарыгы бутта таңылган, Белдиги белде чалынган, Тегерек кисе, кутуда, Ок, дары баары салынган [Avcı neredeyse hiç kıyafet giymez. Ayakları deriyle sarılıdır. Gövdesini saran bir çarputu vardır].

Kococaş diğer insanlarla çok az zaman geçirir: Onlara avını teslim etmek için aralarına gelir ve tekrar gider. Her ne kadar destanın varyantları onun boy ya da akraba ilişkilerini

ortaya koysa da, bu bilgi destan geleneğinin zorunlu bir unsurudur ve olay örgüsünün seyirindeki rolü çok az önem arz etmektedir: Kococaş'ın zengin mi fakir mi (bazı varyantlar zengin olduğunu söylerken bazıları fakir olduğunu söyler) ya da büyük mü küçük mü bir boydan geldiği o kadar önemli değildir. Konuyla bağlantılı olan tek faktör Kococaş'ın insan olması ve insanları temsil etmesidir. Kahramanın toplumsal yönden az gelişmiş olması, arkaik destanın karakteristik bir özelliğidir.

Kococaş, böylece avladıklarına benzer ve onların arasında insanlarla yaşadığından daha fazla yaşar. İnsan ve hayvan dünyalarını eşzamanlı olarak birbirine bağlayan ve bölen sınırdaki yer alır. Anlatıdaki konumu nedeniyle bu eski Kırgız destanında Kococaş'ın özel bir misyonu vardır: arabulucu olarak görev yapmak. Destansı kahramanın kaderi, görevini yerine getirmeye hazır olmasına ya da olmamasına bağlıdır.

Avcının Kahramanlaştırılmasının İlk Adımı Olarak Evlilik

Avcılık, Kococaş için yaşamın özü ve anlamıdır. Yalnızca tek bir durum kahramanı belli bir süre için işinden alıkoyar; evlilik (Üsönbayev varyantında Zulayka'yla evlilik). Eş seçme ve evlenme motifi *Kococaş*'ta en geleneksel olmayan şekilde çözülür ve dikkatlice değerlendirilmesi önemlidir.

Geleneksel olarak hem Kırgız destan geleneğinde hem de Kırgız toplumunda, damat veya onun temsilcileri bir gelin aramaya gider. Destan dünyasında (yalnızca Kırgız destanı değil), resmî girişim genellikle erkeklerden gelir. Öyle ki Propp, eski Rus destan geleneğinin esas olay örgüsünün “bir gelin bulmak üzerine” olduğu sonucuna varmıştır (1955:108).

Ancak bu Kırgız destanında kahraman, bir eş aramayı düşünmez bile. Zengin bir adamın güzel kızı olan Zulayka, kendisine bir koca aradığını ilan eder. O, damat değildir fakat kendine eş arayan bir gelindir. Her ne kadar kişiye bu durumda bir anaerkil düzen belirtileri görmek cazip gelse de, Zulayka kendi kendine yetemez ve eril bir destek olmadan kendi hayatını inşa etmeye girişmez. Bunun yerine Zulayka'nın güzelliği, babasının zenginliği ve gücüyle “desteklenmiş” olur.

Kococaş'taki evlilik motifi, var olan üç varyanttan ikisinde (Ceentayev ve Konokbayev) olmadığı için bu motifin muhtemelen sonradan ilave edildiği düşüncesi göz önüne alınmalıdır. Sonradan eklenmesinden dolayı evlilik motifi, olay örgüsünün semantik çekirdeğiyle –avcının hayatı ve çevresi– çelişir ve geleneksel olmayan doğası ve arkaik destanın diğer bileşenleri ile tutarlı olmayışı nedeniyle de belli miktarda karışıklık yaratır. Bu

sorunlara rağmen, Kococaş'ın evliliği epik yapıda iyi kurulmuştur ve bu durum, bunun neden bu kadar önemli olduğu sorusunu gündeme getirmiştir.

Propp, Rus folklor klasikleri temelinde “destanın inşası”nın, yani yeni unsurların eski bir yapıya dâhil edilmesinin, türün kurallarına tam olarak uyduğunu göstermiştir. Meletinsky, folklorun estetik normlarına ilişkin aynı düşünceyi şöyle ifade eder:

“Aynı zamanda anlatıcı, kendisini bilinen üslup örneklerine doğru yönlendirirken onun olay örgüsü ve şiirsel sözcük bilgisi, ayrı formüller vb.; öncelikle sembolik bir modelleme sistemi içerisinde kalan tüm şiirsel yapıların (her düzeyde) çoğalmasını sağlar.” (1998:43)

Sonuç olarak, destan türünün kurallarına (veya onun sembolik modellemesine) göre, daha sonradan eklenen Kococaş'ın evliliği motifi, destanın arkaik çekirdeğinde bulunan düşüncelere ve temalara katkıda bulunması gerekir.

Metne dönersek, Kococaş nasıl evlenir? Zeki, zengin ve güzel Zulayka, gelecekteki kocasını aradığını duyurur. Yarışmaya katılan pek çok damat adayı ona birbirinin aynı gelir:

Жыйналыптыр калбастан,	Etrafta kimse yoktu,
Уккан элдин арасы,	Sonra tüm insanlar bir araya geldi,
Барса чуу-чуу көпчүлүк,	O sırada duyanlar havadisleri.
Каракожонун калаасы,	Karakol şehrini hıncahınc doldurdu, Zulayka'nın babasının şehrini,
Бетине парда кийинип,	Yüzü yaşmakla (peçe) örtülü,
Белгилүү кызыл алма алып,	Elinde sembolik bir kırmızı elma,
Сынап турат келгенди,	İnce eleyip sık dokuyan bakışlarla,
Зулайка сындуу баласы	Bakar gelenlere Zulayka.

Her nasılsa, bu taliplerin hiçbiri Zulayka'nın ilgisini çekmez. Yalnızca sonradan gelenlerden biri, iradesine karşı durabilen ve umursamıyormuş gibi görünen (çünkü bu davete akrabalarının isteğiyle katılır) ve onun yanına gelen Kococaş, Zulayka'nın ilgisini çeker. Zulayka, hayvan derilerinden yapılmış kıyafetler içindeki bu “vahşi” avcıyı beğenir ve Kococaş böylece gelecekteki eşi tarafından seçilmiş olur. Kadın inisiyatifinin tezahürü ve kadının damadı seçmesi, geleneksel olmayan bir epik evlilik motifidir.

Evlilikten sonra, destan normal seyrine geri döner: Kococaş karısını ailesinin yanına götürür ve kabilesinde onunla birlikte yaşar. Öyle mutludur ki üç yıl boyunca ava gitmeyi

unutur. Yalnızca bir kadın yüzünden taze etten mahrum kalan boyunun ve yaşlıların mutsuzluğu, Kococaş ve Zulayka'yı ayırır. Kococaş, kendi isteğiyle olmasa da avcılığa geri döner.

Geleneksel olmayan evlilik motifinin bu “tersine dönmüş” doğası elbette bir tesadüf değildir.³ Bu, ilk defa Kococaş'ın karakterindeki müphem özellikleri aydınlatır. Destan türünde normal beklentilerin tersine çevrilmesi, güçlü avcı ve onun kahramanlığı hakkında şüphe yaratmada güçlü bir tekniktir: O, ne kadar kahramandır? Herhangi bir eylemde bulunmasa ya da seçim yapmasa ancak bunun yerine bir koca olarak çağırılrsa ve seçilse bile gerçekten tek ana karakter o mu olur? Burada o bir lider değildir fakat takipçidir, avcı değildir ama avlanandır. Zulayka'ya olan sevgisi, dağların “vahşi” çocuğunun, insanî duygulardan çok da uzakta olmadığını göstermektedir.

Ancak onu Zulayka'ya götüren ne duygu ne de temel ihtiyaçtır. Aslında destanda Kococaş'ın evliliği için görünür hiçbir içsel motivasyon yoktur. Eş seçme ve evlilik amacının temel düzeninin bu şekilde kırılmasına ilişkin bir açıklama da yapılmamıştır. Dolayısıyla Kococaş'ın evliliğini anlamak için bu motifin işlevinin destanın diğer bileşenleri bağlamında tanımlanması gerekir.

İlkel Totem Ana olarak Kayberen

Destanın ikinci ana karakteri Keçi, Kayberen/Sur Eçki'dir. Pek çok kültürde genellikle doğurganlığı ve anaçlığı temsil eden keçi özel bir hayvan kabul edilir. (Darkevitch 1988:108, Ferber 2002:86). Üsönbayev'in varyantında keçinin yetmiş çocuğunun olması ve Konokbayev'in varyantında onun *Min ulaktuu Eçki* (Мин улактуу Эчки) [Bin çocuklu Keçi] olarak çağırılması, Kırgız kültüründe onun sembolik olarak hayat veren rolünde olduğunu göstermektedir.

Kırgızların kutsal hayvan-ata olan Kayberen hakkındaki yaygın bir inancı, insanın doğuşunu *kiyik* olarak bilinen hayvan türüne dayandırır. *Kiyikler* tıpkı keçi, geyik, dağ keçisi ve ren geyiği gibi çift toynaklı hayvanlardandır. İki büyük Kırgız boyu olan *Bugu* (karaca) ve *Sarıbağış* (ren geyiği), kendi totemleri olarak *kiyikleri* kullanır.

Üsönbayev'in varyantında üç ana karakter olan Kococaş, Kayberen ve Zulayka aynı anda aynı rüyayı görür. Kococaş, Keçi'nin ailesiyle karşılaşır, Keçi hariç diğer tüm aile bireylerini katleder, Keçi intikam yemini eder, intikamını alır ve Kococaş ölür. Böyle uhrevî bir rüya, genellikle oldukça iyi bir anlama gelen “alâmet” şeklinde çevrilmiş *ayan* olarak ifade

edilir. Üç ana karakterin “döngüsel rüyası” (yani aynı rüyayı görmeleri) olan Kococaş’ın öyküsü, aslında bu kelimenin orijinal anlamını vurgular: “dikkatli ol, dikkat et, uyanık ol” (ayan kelimesinin *aeo* [keder, acı hissetmek] fiilinin emir kipi şeklindeki edebî çevirisi, birinin acınacak hale gelmekten kaçınmak için ayan uyarısına uyması gerektiği fikrine dayanıyordu. Kırgız destanı, klasik trajedi ruhu içinde karakterleri başlarına gelmeden önce trajedi hakkında bilgi sahibi olmaya zorlar. Propp, “Oedipus in the Light of Folklore”de buna benzer folklorik unsurlar ve Sophokles’in trajedisi arasındaki farklılıkları tanımlar ve “Sophokles’in trajik bir anlamlılıkla ana karakterin olay örgüsünü [kehanet dolayısıyla] bilmesini [sağladığını] ve Oidipus’un kehaneti bilmemesi durumunda ise bunun tıpkı peri masallarındaki gibi trajik bir tesadüften farksız olacağını” belirtir (1976:263).

Propp’un ayrımı, geleneksel Kırgız kültüründeki anlatılarda yer alan ayanın rolü dikkate alınırsa özellikle önemlidir: bu tür rüyalar, üzerinde düşünülerek dikkatli bir şekilde dile getirilmiştir ve *tyoshjoruu* adı verilen özel bir gelenek içinde yorumlanmıştır. İnsanlar bu geleneğin büyük önem taşıdığına inanmışlardır çünkü rüyaların doğru yorumlanması bir şekilde hayaller dünyası ile gerçek olaylar ve eylemler dünyası arasında bir köprü vazifesindedir. Propp’un Oidipus hakkındaki destan unsurlarında belirttiği (263), “olay örgüsünün psikolojik ve dışsal, kehanetle ilgili ve içsel kompozisyon yapısı arasındaki zayıf bağlantının” aksine, bu bağlantı *Kococaş*’ta çok güçlüdür.

Şimdi karakterlerin ayan gördükten sonraki davranışını inceleyelim: Bu korkunç mesajı alan Kayberen, güçlü avcıyla buluşmaktan kaçınmak için mümkün olan tüm önlemleri alır ancak tekesi Alabaş onun korkularını görmezden gelir ve sıradan yaşantısına devam eder.

Zulayka, avcıya bu ava gitmemesini söyler ve onu yanında tutmaya çalışır ancak Kococaş, Zulayka’nın korkularını görmezden gelir ve yine de ava çıkar. Bu durumda destanın kadın ve erkek karakteristiği; kadının kaygı ve dikkatine karşılık erkeğin umursamazlığı ve kadının önsezilerini dikkate almasına karşılık erkeğin uyarıları ihmal etmesi bakımından netleşir.

Alabaş’ı tehlikeli yerden ayrılma konusunda ikna edemeyen Kayberen, bu trajik karşılaşmaya engel olamaz. Onun karşılaşma sırasındaki tepkisi, Üsönbayev’in varyantında belirtildiği gibi hepsinden önce bir eşin ve annenin davranışlarıdır:

Айтылуу мыкты мергеним.

Бйлатпа мендей эненди,

Каңгыртып жалгыз таштаба,

Кайгырып жүрүп өлөмбү.

Карайса да таштап кет,

Карыса да калжактап,

Кашымда жолдош немемди.
Сен да, жалгыз элең атадан,
Капалык түбү көрбөсүң,
Кайберен берген батадан.
Уругум таза кырыпсың,
Аска таштын башында,
Калдыбы деп арытып,
Мерген дагы карап турусун.
Тилеген сөздү бериңиз,
Тийиштүү болсо кебибиз.
Тирүү жалгыз мен калдым,
Тилегеним Алабаш
Калбасын ээн жерибиз.
[Benim şanlı ve güçlü avcım,
Beni ağlatma,
Ben, senin annen de olabilirdim.
Beni bu dünyada bir başına
bırakma,
Çünkü yalnızlık ve kederden
öleceğim.

Destanın metninde, Kayberen'in alçakgönüllülüğüne ve şefkatli sabrına büyük önem verilir. Hemen intikam almaya karar vermez ancak ricası ve yakarışı, kibirli bir şekilde reddedildikten ve Kococaş kendi üstünlüğünü göstermek için Alabaş'ın kafasını onun gözleri önünde kestikten sonra kararını verir. Daha sonra Kococaş, tehlikeli kayalıklarda tuzağa düşüp kovalamacaya devam edemediğinde, son bir kez daha Kayberen'e ateş eder ve böylece onun için olası bir kurtuluş ihtimali olan köprüyü de yok etmiş olur.

Kayberen'in diğer bir adının da *Sur Eçki* olduğunu göz ardı etmeyin. Bu adlandırma genellikle *surun* “gri” anlamındaki yaygın kullanımına dayanan “Boz Keçi” olarak çevrilir. Bununla birlikte *sur* “can” ya da “ruh” anlamına da gelir (Yudakhin 1965:665). Bu ikinci anlam *suru kachty*, *suru ketti* “korkmak, kötü görünmek” (aslında “sur kaçtı, sur gitti”) ve *surundan aylanayin* “canım” (aslında, “surunu [ruh, can] geri döndürmeliyim,” bu da, “sana dairesel bir koruma olması için,” yani, yuvarlak bir kale olması için) gibi ifadelerde bulunur.

O yaşlı – onu bana bağışla,
Bana yoldaş olması için.
Biliyorum, sen de babanın tek
oğlusun.
Hayatta dert nedir bilmeyeceksin
Son günlerine dek,
Benim dualarımı kabul et-
Kayberen'in dualarını.
Bütün çocuklarımı yok ettin,
Tüm ailemi,
Ancak hala doyumсузлук var
Başka kim kaldı diye bakıyorsun.
Ama senden tek bir şey diliyor ve
yalvarıyorum:
Hayatta kalan sadece benim-
Avcı, Alabaş'ı bana bırak,
Soyum devam etsin,
Yurdum boş kalmasın.]

Bu ifadeler özellikle *Kococaş* bağlamında *surun* sakral anlamını bize gösterir: insanlara huzur veren ve zorluklardan ve üzüntülerden koruyan bir kimse veya bir şey. “Ruh” ya da “kader” olarak tercüme edilmiş olsa da bu, kişiye eşlik eden ruhsal/kutsal bir güçtür. Bu anlamlara ve özelliklere dayanarak, destandaki Sur Eçki’nin genç ve başarılı avcı tarafından tanınmamış olan Kaderin Yansıması’ndan başka bir şey olmadığı açıktır. Sur Eçki’nin Kococaş’a hem büyük başarılar hem de telafi edilemez bir keder getirebileceğini söylemesi tesadüf değildir ama Kococaş onun aslında bir efendi olduğunun farkına varmaz.

Keçi’nin iki yüzünün –Anne olarak Kayberen ve Kader olarak Sur Eçki– bu yönleri bir araya gelir. O, kaderin yüzü (bu anlatıda cezalandırıcı yüzü) olduğu kadar ulusun asıl annesidir de (ulusun ölümsüz ruhu).

Çatışmanın Kökenleri

Kehanet doğru çıkar: Kococaş, Keçi’nin ailesini yok eder ve Keçi buna karşılık ona ölüm getirir. En eski kan davası yasası yürürlüğe girer ve döngü kapanmış olur. Keçi avcıyla buluşmaktan kaçınmaya çalışır, ancak avcı durmaksızın Keçi’yi arar. Kococaş, dikkatli olması için ayan uyarısı almasına rağmen neden Yunan Oidipus’un aksine kendi trajik kaderinden kaçınmaya çalışmaz? Neden temkinli olmak yerine felakete doğru koşar? Neden bu kadar acımasız ve gaddardır?

Kahramanın adı, Kırgız destanının anlamsal özelliği bakımından esas unsurdur. Sur Eçki isminin önemli olması gibi, Kococaş’ın ismi de destandaki rolü ve karakteri hakkında çok şey gösterir. Kococaş avını hiçbir zaman kaçırmayan bir avcıdır. Kayberen’in Alabaş’a söylediği sözler, “Кыйын деп сырттан укчу элем...” [Onun güçlü bir avcı olduğunu duydum.] halk arasında ortak bir inançtır.

Kococaş, avcılıkta o kadar usta olmuştur ki hiç kimsenin onun bu üstünlüğünden şüphesi yoktur, hatta avı olan Keçi’nin bile. Kococaş da kendinden oldukça emindir. Ona sanki kendi mülküymüş gibi görünen bu kadar çok ava gittiği dağlara, vadilere ve ormanlara da hâkim olmuştur. Kahramanın adının ilk kısmı olan “*koco*” (tam hali *kocoyun*), “usta” anlamına gelir. Kayberen ile ilgili gördüğü rüya onun “ustalığını” sorgulamasına neden olur ve kahramanın kişiliği, ayanı bir uyarıdan ziyade bir meydan okuma olarak kabul eder.

Adının ikinci kısmı olan “*caş*”ın çeşitli anlamları vardır: “gençlik”, “yıllar” ve “gözyaşları”. Böylece *koco+caş* birleşimi, “genç usta”, “ustalar çağı adamı” veya “ustanın gözyaşları/gözyaşlarının ustası” anlamlarına gelebilir. Özellikle gençlikle ilgili anlamları göz

önüne aldığımızda, destanın içerisinde kahramanın güçlü olması, kendine güvenmesi, dikkatsizliği ve risk alması gibi özellikleri bakımından ilişkilendirilebilir:

Каруудан тайбай күч алып, Кайраттанып жалтылдап, Алты сайлуу Ак бараң, Оң ийнинде жаркылдап, Кисеси белде шаркылдап. Табына келген күлүктөй, Талпынып мерген шарпылдап.

[Avcının sağ omzunda, ön kollarından kuvvet alan altı namlulu bir silah korkunç bir şekilde göz kamaştırır. Belinde fişek halkalı küçük bir çanta. Avcı, sanki bir yarışçının en formdaki hali gibi hızlı ve güçlü.]

Kococaş trajediden kaçmaz çünkü o böyle bir ihtimalin gerçekleşeceğine inanmaz ya da inanmak istemez. Alabaş'ın ayan konusundaki cevabı ve Keçi'nin korku ve endişesini umursamazlığı, Kococaş'ın ayan ve Keçi hakkındaki tutumunda da benzer şekilde yansıtılır. Genç Kococaş'ın üstünlüğüne olan güveni ve yaşlı Alabaş'ın korkusuzluğuna olan güveni bir kriz durumunda aynı davranışı göstermelerini temsil ediyor.

Genç avcı Kococaş, ustalığı konusundaki şüphelerine bir son vermek ve kim olduğunu herkese kanıtlamak için Keçi'nin ailesinin izini sürer ve onları acımasızca yok eder. Bu eylemde cinayet ve avcılık arasındaki ince çizgi yok olur ve hatta avcılık bir cinayete dönüşür: Genç avcı, mesleğinin meşru sınırlarını aşar ve bir avcıdan ziyade bir suçlu ve katil olur. Onun Keçi'nin peşinde koşması, artık avının izini sürerek takip ettiği basit bir alıştırma değildir. Bunun yerine, Fyodor Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da kurguladığı gibi "hak sahibi olanlar" (право имеющий), yani otoriteye sahip olanlar ve "mazlum varlıklar" arasındaki bir çatışmadır.

Bu nedenle, başlangıçta avcı ile av arasındaki doğal bir mücadele gibi görünen şey, Kırgız halkı tarafından destanda bulunan olağanüstü durumda, çok daha karmaşık bir doğal yapının yüzleşmesi olarak yorumlanmaktadır. Keçi Kayberen, asıl ana/hayvan-ata, yani soyun başlangıcıdır. Destanın av ile avcı arasındaki benzerliği vurgulaması da tesadüf değildir. Kococaş'ın Kayberen'i anne olarak tanımaması ve onun sülalesindeki herkesi öldürmesi hayatın temel dayanaklarını suistimal etmesi anlamına gelir.

Kococaş'ın nişanlanma ve evlenmesinde basit bir geleneğin ihlal edilmesinin yanında , burada da Kococaş geleneğe aykırı hareket eder. Gelenekten yoksunluk ve evliliğinde görülen "yanlışlık", benzer şekilde Kococaş'ın Keçi ile olan ilişkilerinde daha belirgindir. Yapısal-göstergebilim yönteminin metodolojisini ve terminolojisini kullanarak, *Kococaş*'taki evlilik

motifinin ve çatışma motifinin insan deneyiminin farklı katmanlarından ve insanın çevresindeki yaşamdan alınmış tasviri dilin anlamları tarafından taşınan “fonksiyonel kalıplar” veya “anlamsal kodlar” olduğu söylenebilir (Meletinsky 1998:34).

Kococaş'ın Yazgısı

Kococaş'ın, yaşamın temellerini yok etmesine ve ananın duygu ve haklarını ayaklar altına almasına yol açan bencilce kaygısı, insanların vicdanında kesinlikle kabul edilemez. Eski Kırgız toplumunda uğurlama; ак сүтүмдү акта “ak sütümü akla” veya “senin için çektiğim sancıların hakkını ver”, şükran; ак сүтүмдү актады “sütümün hakkını verdin” ve beddua; ак сүтүм урсуң “sütüm sana haram zıkkım olsun” gibi ifadelerle annenin sütüyle temsil edilen özel yerini vurgulamakta ve gerçek bir güç olarak kabul edildiğini bize göstermektedir.

Kırgız düşünürlerden en önde gelen isim Cengiz Aytmatov, uzun zamandan beri Kırgız halkının dehasının sözlü destanda tezahür ettiğini iddia etmiştir (1996:5-9). Kococaş'ın Üsönbayev tarafından tasvir edilen ölümü, sözel sanatın usta bir örneğidir. Burada genç ve kendine güvenen usta bir avcının yaşlı ve kırılğan Keçi tarafından tuzağa çekildiği görülmektedir. Av ve avcı rollerini değiştirir ve bu defa daha önce peşinde koştuğu avlarının yaptığı gibi, uçurumun kenarında koşuşturan Kococaş olur. O anda Zulayka'nın durumu ile Kayberen'in durumu arasındaki ilişki ortaya çıkar: Her iki durumda da Kococaş lider değildir ancak liderlik eden o olur; kaderin ustası değildir ancak kontrolü dışındaki koşullara boyun eğdirir. Bu ölümcül hata liderlik rolünü ele alır ve Kococaş'ı geri dönüşü olmayan, mahsur kalacağı ulaşılmaz bir kayaya götürür.

Kahramanın adı kayanın kenarında bir anlam daha kazanır: “gözyaşı ustası”. Kococaş'ın akrabaları, başını beladan kurtarmak için avcının mahsur kaldığı kayalığa ulaşmaya çalışır ancak tüm çabaları nafiyledir. Kayanın dibine pek çok gözyaşı dökülür ve “genç usta”, sular seller gibi gözyaşı akıtarak dünyayı gözyaşı altında bırakan bir “gözyaşı ustası”na dönüşür.

Çatışmanın Çoklu Anlamları

Destanda suç ve ceza teması oldukça belirgindir. İşlediği suçun gaddarlığına karşılık olarak, Kococaş'ın cezası ağırdır: kurtuluş şansı olmadan mahsur bırakılmak. Uçurumun dibindeki insanlarına ve düşüncesizce geride bıraktığı toprağa ulaşmak için çabalama düşüncesiyle kayadan aşağıya atlar. Ancak vücudu kayanın keskin bir noktasına denk gelir ve

yere ulaşamaz. Sonuç olarak cesur avcı Kococaş, sembolik olarak *hiçbir yer* olan bir yerde, gökyüzü ve yeryüzü arasında kalır.

Meletinsky, “*mitolojik motiflerin ve imgelerin sembolik çokluğunun, anlam zenginliğini açıkça ifade ettiğini*” belirtir (1998:33). Kococaş, bu tespiti çok iyi kanıtlar çünkü Kococaş ve Kayberen’in çatışması birçok anlama sahiptir. Yüzeysel olarak, bir avcı ve bir hayvan arasındaki bir mücadeledir ve insanlar ile doğa arasındaki bir çatışmadır. Aynı zamanda Kococaş ve Keçi; genç-yaşlı, toyluk-bilgelik, kadın-erkek, anne-oğul, dindışı-kutsal, risk-zekâ, kaza-kader ve insan-tanrı gibi karşıtlıkları da temsil eder. Çatışmanın çok anlamlılığı, eski anlatının birbirinden farklı yorumlamaları için fırsatlar yaratmaktadır. Kırgız folklor uzmanları arasında Kococaş’ın ekolojik bir sorunu temsil ettiği konusundaki köklü görüş, destan yukarıda belirtilen karşıtlıklardan herhangi biriyle ilgili düşünceleri beslese bile çatışmanın boyutlarından sadece birine dayanmaktadır.

Bağışlama

Yukarıda tartışılan farklı anlamlar arasında, destan hakkındaki son derece önemli bir fikir Kococaş’ın adında da gizlidir. Kococaş’ın tanımı “genç usta”, “genç adam”dır. O ağır bir suç işledi ve mümkün olan en ağır cezanın ne olabileceği konusunda acı çekti: tüm akrabalarını yasa boğdu ve bedeni dünyaya geri dönmedi. Ancak ne suçun ne de cezanın şiddeti affetmeyi ortadan kaldırmaz. Güçlü avcı hakkında destansı bir hikâye oluşturan toplum, onun gençliğini ve gençken hata yapmanın ve risk almanın doğal olduğu inancını vurgulamaktadır. Uyarılara aldırmadan Kococaş korkusuzca kendinden daha bir yüksek otoriteye meydan okur. Kococaş’ın trajedisinin ana gerekçesi ve açıklaması gençliktir.

Suç, cezayı önceden belirler, ancak bağışlama ve anlama da bir rol oynar. Bu bağlamda, destanın son teması ortaya çıkar: Kococaş’ın oğlu Moldocaş sonunda babasının cesedini bulur ve gömer. Üstelik Moldocaş, Sur Eçki’nin kızı ile evlenir ve böylece insanlar ve Kayberen arasındaki birliktelik yeniden kurulur. Epik evliliğin ataerkil dünyasında bu, bir tür güçtür ve Moldocaş, Keçi’nin kızıyla evlenerek insanın yetki gücünü savunur.

“Moldocaş”, “bilgili genç (erkek)”, “eğitimli veya okuryazar gençlik” anlamına gelir. Bu ismin anlamı kesinlikle Kococaş’ın trajik deneyimiyle bağlantılı: Kırgız masalcılarının mantığına göre, Moldocaş babasının acı kaderi ile yetiştirilir. Güç ve üstünlük arzusu, genç avcıyı tehlikeli kayanın kenarına götürdü, ancak güç ve üstünlük düşüncesi kötü bir çıkmaza dönüştü. Ancak Moldocaş, bu çıkmazdan bir çıkış yolu bulur ve gücü elinde tutar. Babasının

trajedisinden oğlun aldığı temel ders, gücün düşüncesiz, sınırsız veya kontrolsüz olamayacağıdır. Moldocaş Kococaş'ın olamadığını olur: arabulucu.

Bununla birlikte, bir dereceye kadar Kococaş'ın affedilmesi fikrinin gücün kendi doğasında başka bir paradoksal açıklaması vardır. Güç, bir insanın en büyük cazibelerinden biridir ve çok azı sınırsız gücün cazibesine karşı koyabilir. Keçi ve Kococaş arasındaki ilişki eski toplumun düşünce biçimini yansıttığına göre, avcının davranışı da o toplumda sınırsız gücün tadını bilen bir kişinin davranışıdır. Kococaş çok ileri gider ve sonraki yıllarda hem büyük hem de küçük pek çok ünlü tiranın yaptığı gibi, çok cesur ya da kibirli olur. Ancak daha sonra karşılaştığı güç sınavında tökezler.

Bu bakımdan, Kırgız avcısının Nietzsche ve Dostoyevski'nin "Süpermen"inin destansı atası olarak görülmesi belki de fazla zor değildir. Kırgızların böyle bir insan türüne karşı tutumu, kahramanın korkunç ölümünün (cinayet/intihar) şiddetli bir şekilde olmasında açıklanabilir.

Sonuç

Bu makalenin başında, destanın neden bu kadar çekici olduğunu ve neden tekrar tekrar canlandırıldığını sordum. Bu konuda benim inancım, bu eski destanda tasvir edildiği gibi, insanların tekrar tekrar yüzleştiği benzer problemlere sorduğu sorular üzerinde sürekli olarak düşünmeye devam etmesidir. İzin verilebilir olan sınırın aşılması ya da ihmal edilmesi sorusu da böyle bir sorudur.

Sonuç olarak *Kococaş*'ta vurgulanan yalnızca suç ve cezalandırma karşıtlığı değil aynı zamanda suç, cezalandırma ve bağışlama üçlüsünün gerekliliğidir. Karşıtlık, doğası gereği, çelişkili ve keskin zıtlıklara, sertliğe ve zulme karşılık gelmektedir. Diğer yandan bu üçlü grup, karşıtlık ve çelişkiye bir alternatiftir. Üçlüler gelişme, fikirlerin yeniden düşünülmesi ve olayların ve gerçeklerin yeniden değerlendirilme olasılığını gösterir. Bu nedenle bir üçleme, ikili bir karşıtlıktan daha insancıl ve insan odaklıdır.

Daha küçük boyutlu Kırgız destanlarını karakterize eden unsur insana doğru olan bu yönelimdir. Tüm Kırgız destanları isimlerini ana kahramanlarından almıştır. Bu şekilde kabile yaşam tarzında ihmal edilen birey, Kırgız destan geleneğinde telafi edilebilir. *Kococaş*, bir kişinin birçok şeyin sorumluluğunu aldığını ve bu herhangi bir üstün güç olduğu gibi kişinin kendi eylemlerinden de sorumlu olduğunu göstermektedir. Üstelik herhangi bir üst güç, onunla, sadece onun için hazırladığı oyunu oynayacaktır. Eskiye dayanan Kırgız inanç algısı,

bu dünyadaki insanların esas yerinden ve onlara verilen sorumluluk derecesinden büyük ölçüde etkilenir.

Kococaş'ın sonraki tüm varyantları açık bir ahlakî karaktere sahiptir. Bu ahlakî odak, mantıklı çünkü destan ahlakî kaygılardan doğar. *Kococaş*'taki cesur avcının hikâyesi, canlı bir şekilde böyle bir ahlakî gelişimi gösterir. Bu, çevrelerindeki dünyanın akılcı yaklaşımı ve uyum ve dengenin korunmasının hayatta kalmak için gerekli olduğu sert pragmatik fikirden doğar: *Kococaş*, yalnızca ihtiyaç duyduğu kadarını almış olsaydı ve avcı olarak mesleğinin gerekliliklerini aşmasaydı, böyle bir acı çekmezdi. Bu tür ihtiyaçların aşılmasıyla ilgili sorunlar, ilkel buyrukların kaynağıdır: “*Öldürmeyeceksin.*” Aksi takdirde bu tür ahlakî kurallar yıkıcı güç veya güçler tarafından kontrol edilir.

İlkel avcı *Kococaş*'ın ölümü, ahlakın doğduğu ahlakî bir tohum görevi görür ve “eğitilmiş” ve “bilgili” *Moldocaş*'a yol açar. “*Öldürmeyeceksin*”, hayatta kalmak ve yaşamak için gerekli pragmatik bir koşul olur. Bu yüzden biz *Kococaş*'ın İncil tipinde bir anlatı olduğu sonucuna vardık. Yahudi-Hıristiyan âleminde İncil'in içine yerleştirilen çeşitli ahlakî gerçekler, Kırgızlar arasında birincil örnekler arasında küçük boyutlu destanlarla epik bir formda kendine yer bulmaktadır. Bu nedenle daha küçük boyutlu destanların günümüzdeki çalışmaları, Kırgız halkının tarihi boyunca, onlara yol göstermiş olan hayatın temel kurallarını anlamamıza yardımcı olabilir.

Notlar

1. *Kereez*, 1994 yılında Arsen Umuraliev'in Bişkek Şehir Drama Tiyatrosu için görevlendirildiği bir eser olarak yazılmıştır ve yönetmen Nurlan Asanbekov tarafından sahnelenmiştir. Nurlan Asanbekov, 2003 yılında “Küçük Kırgız destanının göçebe tiyatro biçiminde yeniden canlandırılması” başlıklı bir projenin bir parçası olan Sahne Tiyatrosu için çalışmalarını yeniden oluşturmuştur.

2. Bu varyantların tamamı Akmataliyev ve Kırgızev'in *Kococaş* incelemelerinde yer almaktadır (1996). Ceentayev varyantı 223-41, Konokbayev varyantı 47-78 ve Üsönbayev varyantı 79-122 sayfa aralıklarında bulunmaktadır.

3. Küçük Kırgız destanları, eş seçme geleneğinin bozulduğu örneklerle doludur, ancak her durumda gelenekten ayrılmanın özel bir motivasyonu ve anlamı vardır. Örneğin, Olcobay ve Kishimjan destanında üç erkek kahraman (Kuljigach, Soltobay, Olcobay), aynı anda hem eş seçme hem de evlilik normlarını kırar, ancak motifin “açıklanamayan” bir çevrimi yoktur:

Bu karakterler, babalık veya sevgi gibi daha yüksek duyguları uğruna bilinçli olarak kuralları çiğner ve burada bireysel veya içsel dürtüler barizdir. Bu yüzden insanların, insan yaşamının görünüşte temel esaslarını kıran veya bunlara zarar veren kişilere karşı farklı, anlayışlı bir tutum sergilemelerinin nedeni budur.

Kaynaklar

- Akmataliev, Abdyldajan, ve Kengesh Kyrbashev (1996). Kojojash. Bişkek: “Sham” basması.
- Anikin, Vladimir Prokopevich (1987). Russian Folklore. Moscow: Vysshaya shkola.
- Aytmatov, Chingiz (1996). Heritage Is Our Common Treasure. In Akmataliev and Kyrbashev, 5-9.
- Darkevitch, Vladislav Petrovich, ed. (1988). Middle-Age Folk Culture. Moscow: Nauka.
- Ferber, Michael (2002). A Dictionary of Literary Symbols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kyrbashev, Kengesh (1996). Kojojash and its variants. In Akmataliev and Kyrbashev, 35-46.
- Meletinsky, Eleazar Moiseevich (1998). On the usage of the structural-semiotic method in folklore studies. In Selected Articles and Memoirs, 33-51. Moscow: RGGU.
- Propp Vladimir Y. (1955). Russian Heroic Epic. Leningrad: Leningrad Izd-vo Leningr. un-ta.
- _____, (1976). Folklore Reality: Selected Articles. Moscow: Nauka. Yudakhin Konstantin K.
- _____, (1965). Kyrgyz-Russian Dictionary. Moscow: Soviet Encyclopaedia.



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

3 BÖLÜM

PART 3

KİTAP TANITIMI

BOOK LAUNCHES



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

UHAD

Uluslararası Halkbilimi
Araştırmaları Dergisi

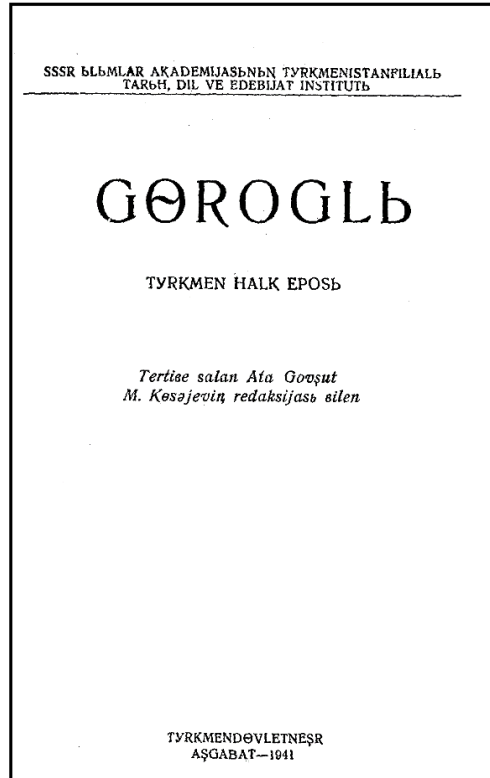
Cilt: 2 Sayı: 3 Yıl: 2019 | Volume: 2 Issue: 3 Year: 2019

Geliş Tarihi:22.09.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 22.09.2019 Accepted: 11.11.2019

**GÖROGLI: TÜRKMEN HALK EPOSI. (1941).
(TERTİBE SALAN ATA GOVŞUT, M. KÖSÄYEVİN
REDAKSİYASI BİLEN) AŞKABAT:
TÜRKMENDÖVLETNEŐR. 578 S.**

Tahir AŞİROV*



*.Dr. Öğr. Üyesi Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, tahirashirov@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9684-0834>.

Türkmen Edebiyatının ilk örnekleri destanlardır. Bu destanların Türkmen toplumsal hayatta büyük etkisi olduğu görülmektedir. Bunların içinde “Türkmen halkının milli kahramanı Köroğlu’nun adı adaletliliğinin, cesurluğun, mertliğin örneği olarak” geçen “Köroğlu” destanının ayrı bir yeri bulunmaktadır (Aşirov, 2017: 329-340). Köroğlu destanının genellikle “Göroglı”, “Göroglı: Türkmen Halk Eposı”, “Türkmen Halk Destanı Göroğlu”, “Göroglı Türkmen Gahırmançılık Eposı” gibi isimler ile yayınlanmış olduğu görülebilir.

Köroğlu destanının birkaç bölümünün bir araya getirerek basılması ilk defa Latin alfabesiyle meşhur “Perman” romanının yazarı olan Ata Govşut’un düzenlemesi ve Mäti Kösäyev’in redaktörlüğü ile 1941 yılında Aşkabat’ta “Göroglı: Türkmen Halk Eposı” adıyla yayınlanmıştır. Bu eser, Türkmenistan’ın Milli Kütüphanesinin kataloğunda şu şekilde tanıtılmaktadır: “Göroglı: Türkmen Halk Eposı (tertibe salan Ata Govşut, M. Kösäyeviň redaksiyası bilen) Türkmen döwletneşr, Aşkabat 1941. 578 s.”

Ata Govşut, Köroğlu destanı hakkında beş bölümden ibaret olan tanıtıcı bir giriş kaleme almıştır. Govşut, girişin ilk bölümünde genel olarak Köroğlu destanı hakkında şöyle demektedir: “Türkmen halkının oluşturduğu “Göroglı” eposı eskiden beri Türkmen halkının arasında anlatıyla gelen meşhur bir destandır. Bu destan Türkmen halkının en sevgili ve halk arasında en çok ilgi ile dinlenen destanlarının biridir” (Göroglı, 1941: 3). İkinci başlıkta Köroğlu’na “Keroglı” veya “Göroglı” deneceği konusu olup, bölümü şöyle tamamlamaktadır: “Bizim bu destanımızın adı “Göroglı” oldu” (Göroglı, 1941: 5). Üçüncü başlık Köroğlu destanının toplanmasıyla ilgili olup, konuya şöyle başlamaktadır: “Bu ekinizdeki “Göroglı” destanı Aşkabat, Krasnovodsk, Çarcev, Daşhovuz ve 1913-1914 yıllarda taş basmada yayınlanan Marı varyantlarıdır... Bizim elimizdeki olan varyantların en tamı kabul edilen 1937 yılın sonlarında Pälvan bağı Ata oğlundan yazılarak elde edilen varyanttır...” (Göroglı, 1941: 5-7). Dördüncü başlıkta eserdeki kaynak varyantlar hakkında bilgi vermektedir: “Göroglı destanını bu günkü elimizdeki olan varyantların en tamı esasında oluşturduk. Bu varyant ise halk bağıları tarafından halk arasında söylenen varyanttır (Göroglı, 1941: 9). Son başlıkta ise Köroğlu destanını dönemiyle ilgili konuyu ele almaktadır. Ata Govşut girişinin sonunu şöyle tamamlamaktadır: “Bu okuyuculara sunulan “Göroglı” destanımızın içine Türkmenistan’ın değişik yerlerinden olan tüm varyantların parçaları ve bu hakkında olan değerli bilgilerin tümü şimdilik girmediğinden dolayı bu kahramanlık eposına etraflı değerlendirme – analiz yapılmadı. Acele bir zamanda yayınlanan bu nüshada ortaya çıkacak eksiklikleri okuyucuların göstermeleri ve tüm varyantları üzerinde sıkı çalışmak ile gelecekteki neşirlerde tahsis edilir. Ata Govşut Aşgabab – 1940 y.” (Göroglı, 1941: 10).

Ata Govşut, 1937 yılında Pälvan bağı diye meşhur olan Ata oğlunun dilinden yazarak almış ve diğer varyantlarla kıyaslayarak 1941 yılındaki 13 bölümünü içine alacak şekilde “Köroğlu” destanını yayınlamıştır (Göroğlu, 1941). Eserin içeriği: Giriş (s. 3-10), I. Göroğlının dörişi (s. 11-67), II. Göroğlının öylenşi (s. 68 - 87), III. Arapdan ar alışı (s. 88-118), IV. Övez getiren (s. 119-197), V. Öveziñ halas edilişi (s. 198-244), VI. Övez öylenen (s. 245-278), VII. Arap Reyhan (s. 279-315), VIII. Kırk müñler (s. 316-354), IX. Övez Öykelän (s. 355 - 374), X. Kempir (s. 375- 453), XI. Harman Däli (s. 453- 514), XII. Göroğlu ve Bezirgen (s. 515- 556), XIII. Göroğlının ölümü (s. 557-558).

Bu dönemden sonra Köroğlu destanını yayınlama ve üzerinde çalışmalar daha da hız kazanmıştır (Aşirov, 2017). Nitekim Nagım Aşirov tarafından Köroğlu destanı 1958 yılında Aşkabat'ta ayrıca yayınlamıştır (Göroğlu, 1958). Bununla birlikte Köroğlu'nun 1941 yılındaki baskısına iki bölüm eklenerek Durdı Haldurdı'nın redaktörlüğü ile 1980 yılında “Görogly: Türkmen Halk Eposı” adıyla yayınlanmıştır (Göroğlu, 1980). Mäti Kösäyev'in de eserin girişinde ifade ettiği gibi “Servican” ile “Gülayim hem Ärhasan” başlıkları eklenmiştir (Göroğlu, 1980). “Servican” bölümünü, 1900-1967 yılları arasında yaşamış olan bağı Nuri Halıkov'dan Ata Govşut 1943 yılında yazarak almıştır. Ayrıca Köroğlu destanı, 1983 yılında Baymuhammet Garrıyev tarafından 805 sayfa şeklinde yayınlanmaktadır. Bu eser Garrıyev önderliğinde Rusça olarak aynı yıl içerisinde yayınlanmaktadır (Gör-Oğlu, 1983).

Ata Govşut'un düzenlemesi ve Mäti Kösäyev'in redaktörlüğü ile 1941 yılında Aşkabat'ta “Görogly: Türkmen Halk Eposı” adıyla Latin alfabesiyle yayınlanan neşir, Türkmen düşünce tarihinde, özellikle edebiyat tarihinde ayrı bir yeri bulunmaktadır. Köroğlu destanının neşredilmesi ayrı bir değer olmakla birlikte yayımlandığı dönem de önemlidir. Çünkü Sovyetler Birliği zamanında “Korkut Ata”, “Köroğlu” gibi edebi mirasların neşri, bazen hayata mal olabilecek durumlar meydana getirip değişik iddialarla yargı önünde çıkarmaktadır: “1941-1945 yıllarında savaşta SSSR yenilirse, milletçilik esaslı birliğin adayları Türkmenistan'ın burjuva Türkiye'ye birleştirilmesini istemişlerdir” (Hommatdurdıyev, 1993: 32). Bu iddialarla yargılanan Mäti Kösäyev ile Baymuhammet Garrıyev ilgili Jumageldi Hommatdurdıyev “Mäti Kösäyev hem-de Baymuhammet Garrıyev'e sud edilişi” (Mäti Kösäyev ve de Baymuhammet Garrıyev'in Yargılanışı) adıyla 1993 yılında bir kitap kaleme almıştır (Hommatdurdıyev, 1993).

Dünya edebiyatında ayrı bir yeri olan Köroğlu destanının tanıtmak, yayınlamak için Sovyetler Birliği döneminde Türkmen bilim adamları tarafından yayınlanan Köroğlu destanlarının toplanması, onun üzerine yapılan ilmi çalışmaların tespit edilmesi ve onların değerlendirilmesi gerekmektedir. Tanıtımını yapmaya çalıştığımız, Ata Govşut'un düzenlemesi

ve Mäti Kösäyev'in redaktörlüğü ile 1941 yılında Aşgabat'ta "Göroglı: Türkmen Halk Eposı" adıyla Latin alfabesiyle yayımlanan neşir ise bunun ilklerinden biridir.

Kaynakça

- Göroglı: Türkmen Halk Eposı. (1941). Tertibe salan Ata Govşut, M. Kösäyevñ redaksiyası bilen. Aşgabat: Türkmen döwletneşir.
- Aşirov, T, (2017). Türkmenistan'da Yapılan Köroğlu Çalışmalarının Dünü, Bugünü, Geleceği. Bolu'dan Türk Dünyasına: Köroğlu Çalışmalarının Dünü, Bugünü, Yarını Uluslararası Çalıştayı, 15-16 Eylül 2017 Bolu, Bildiri Kitabı, İstanbul. s. 329-340.
- Göroglı: Türkmen Halk Eposı. (1980). Çapa tayarlan A. Govşudov, M. Kösäyev, red. D. Haldurdı, Aşgabat: Türkmen Devletneşir.
- Hommatdurdıyev, J. (1993). Mati Köseyev hem-de Baymuhammet Garriyewe sud edilişi, Aşgabat.
- Göroglı, (1958), N. Aşirov'un redaksiyası bilen. Aşgabat: Türkmenistan Döwlet Neşiryatı.
- Gör-Oglı: Turkmenskiy Geroičeskiy Epos, (1983). Garriyev, A.B. Moskova: Glavnaya Redaktsiya Vostočnoy Literaturı.



Geliş Tarihi:16.10.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 16.10.2019 Accepted: 11.11.2019

Editörler: Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükreler, Etnografi: Olağan-İçi Tecrübe. Ankara: Doğu Batı Yayınları, Haziran 2019, ISBN: 978-605-2133-78-1, 216 sayfa.

Hatice Kübra UYGUR*

Etnografi: Olağan-İçi Tecrübe adlı kitap, editoryal bir çalışmadır. Her bölümde yer alan yazarlar saha çalışmalarını, deneyimlerini ve deneyimlerin yazarları dönüştürme süreçlerini ele almaktadır. Doğu-Batı yayınlarının sosyoloji dizininde yer alan kitap, saha çalışması yapan ve yapacak olan bütün araştırmacılar açısından önemli bir kaynaktır. Görme biçimleri açısından olağan içi, olağan dışı kavramları kitabın başlığında yer alırken saha tecrübelerinin ele alındığı bakış açısını okuyucularına göstermektedir. Hem içinden olabilmek hem de dışında kalabilmek saha çalışmalarının handikapları arasında yer almaktadır. Tam da bu nedenle araştırmacılar çalışmanın sonunda aynı kişiler olarak kalmazlar, kalamazlar. Sürecin içinde dönüşürler. Kitap her bölümde farklı bir araştırmacının saha tecrübesini bu dönüşümüyle birlikte ele almaktadır.

Editörlüğünü Aslı Yazıcı Yakın ve Meriç Kükreler'in yaptığı kitapta Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükreler, Nilgün Sonkan Gündüz, Berna Küçükoğlu, Sinan Çağırtekin, Alim Koray Cengiz, Semra Özlem Dişli ve Ceren Aksoy Sugiyama tarafından yazılan bölümler saha çalışması yapan tüm araştırmacılara deneyimlerin paylaşılması yoluyla farklı bir bakış açısı sağlamaktadır.

Aslı Yazıcı Yakın kitabın sunuş bölümünde yer alan araştırmacıları; “metinlerin inşasında temel önemi olan tecrübelerini yazdılar; insanlarla, kendilerinden çok daha önce kurulmuş ve işleyen; yorumlanmış, anlamlandırılmış ve anlamları değişebilen, her defasında

* Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Halk Edebiyatı ABD, uygur_haticekubra@hotmail, <https://orcid.org/0000-0001-6549-9218>.

yeniden hatırlanıp kurulan eylemler ve hikâyeler içinde yer aldılar.” En az sahadan elde edilen veriler kadar farklı bir bakış açısı kazandıran bu deneyimler araştırmacının nerede durduğıyla ilgili soruyu da cevaplamaya çalışmaktadır.” şeklinde değerlendirmiştir. Simpson (2011), “alan çalışmasını sen yapmazsın o seni düzenler.” argümanı araştırmacıların bu süreçteki değişimlerini destekler niteliktedir. Her bölümde araştırmacıların sahadaki hikâyelerine, deneyimlerine tanık olmaktadır. Yazıcı-Yakın bu durumu şu sözlerle aktarmaktadır: “alan tecrübelerini anlatmayı etnografik metne dâhil eden bir yaklaşım tecrübe, anlatı ve zaman arasındaki ilişkilere odaklanır.” (Yazıcı-Yakın 2019: 12). Etnografik metnin temelinde yatan anlatı, araştırmacı ve kaynak kişiler arasında yeniden yaratılır, dönüştürülür. Kitap boyunca yazarların çalışmalarındaki bu dönüşüm, sahaya adım attıkları ilk andan yazım süreci tamamlanıncaya kadarki aşamaları gözler önüne sermektedir.

Aslı Yazıcı Yakın kitabı sunuş bölümünü “Alelade Şeyleri Anlatmak” başlığıyla yazmıştır. Bu bölümde yazarlar, araştırmacılar ve yaklaşımları hakkında ders niteliğinde bilgiler vermiştir. Antropoloji ve etnografinin yaklaşımlarını Ingold’a göre (2014) değerlendirmiştir. Antropolojinin insan yaşamının koşulları ve potansiyeline dair uzun soluklu, kişinin öğrenmesine açık, insanlarla ve şeylerle tecrübeler içinden ilerleyen disiplinli bir eğitim olduğunu düşünür. Bu nedenle de insanların düşüncelerini, pratiklerini anlamlandıran, yorumlayan, betimleyen, çözümleyen iyi etnografiler adına “etnografik” ve “alan” terimleri etnografik alan çalışmasından çıkarılmalı ve referans verilmesi gereken yer, katılımlı gözlem olmalıdır. Çünkü insanların sesine bir bağlam içerisinde yer vermek onlarla karşılaşma sonucu gerçekleşen bir iş değil, katılımlı gözlem içerisinde kurulan mutabakat ile ilgilidir (Yazıcı-Yakın 2019: 10). Kendisi de bir sonraki bölümde bahsettiği çalışmasını tam da bu noktadan değerlendirmiştir.

“Ankara pavyonlarında ve kuşbazlar arasında çalışma yapan Aslı Yazıcı Yakın; “Çayıra Adım Bile Atmayacağım Bundan Böyle” başlığı altında kuşçuluk ve pavyonlarla ilgili yaptığı saha çalışmasında karşılaştıklarını Borges’in, Narayan’ın, Merleau-Ponty’nin, Rivoeur’un perspektifinden destekleyerek anlatmıştır. Yakın, çalışmalarının arasındaki ilişkiler ağını iki çalışmanın birbirine açılan kapıları şeklinde yorumlamaktadır. Erkeklerin aleminde bir kadın olarak çalışmanın erkekler arasında yarattığı tedirginliği hem güvercinlerin peşinden gittiği şehirlerde hem de pavyonlarda yaşamıştır. Süreçteki deneyimlerini yazılarına aktararak okuyuculara bir bakış açısı sağlamıştır.

“Kovalamacanın Ortasında Bir Antropolog: Dilenci-Zabıta İlişisine Ekleme Hikâyesi” dilencileri araştırırken zabıta ve dilenci ikilemi arasında kalan Kükrer, bu süreçte kendini de konumlandırmaya çalışmıştır. Alana erişimden etnografik kırımına bir

konumlanma sorunsalı başlığı altında alana erişimi ve zabıta-dilenci arasındaki ilişkiyi Harawayci manada “bilme”nin metaforu “görme”dir; görmenin her türlüünü de bedenli ve dolayısıyla konumlu saymadır (Haraway 2010: 100 akt. Kükreer 2019: 55) şeklinde tanımlamaktadır. Kükreer çalışmasında yaşadığı ikilemi, kendini bir yere konumlandıramamayı problem haline getirmiştir. Bu nedenle saha çalışmasında sabit olmayan sürekli yer değiştiren bir ilişkisellik içinde “kırınmış anlatılar” (Kükreer 2019: 57) yaratmıştır.

Çalışmanın referansına kendini alan Kükreer, bir ilişkiye dahil olma üzerinden yapılan analiz sonucunda sınırların değişkenliği, etnografik çalışmanın önemli bir parçası olduğunu göstermektedir. Dilenci arabasında yaşadığı ikilemler araştırmacının alanın neresinde olduğuna dair soruları ve sorunları da ortaya koymaktadır. Zabıta dilenci arasında “âdeta kaçma-kovalamaca gibi bir oyun oynanıyordu” (Kükreer 2019: 61). Çalışmanın dilenciler olmaktan çıkıp bir ilişkiler meselesine dönüşmesi araştırmacı için de ilginç bir hal almasına sebep olmuştur. Kükreer bu durumu Geertz’in (2010: 450) araştırmacının görünmez olmadığı durumlarda artık “olayların ve ilişkilerin içinde” anlayışıyla yorumlamıştır. Böylece sahanın kendisinin araştırmacıya durması gerektiği yeri dayattığı çıkarımına varmıştır. Antropolojinin “ortama uy” prensibine uyarak zabıtalardan arasında zabıtalaşarak oyunlarına dâhil olurken dilenciler arasında da dış gözlemci olarak oyunun içine çekildiğini itiraf etmektedir.

Sonuç yerine başlığında ise çıkış noktası Ahmet Hâşim’in Frankfurt’tayken anlattığı Alman dilenci imgesi ve Doğu dilencilerinin arasındaki fark iken Kükreer, kendini zabıta dilenci ilişkisi içinde bulmuştur. “Kendine benzemeyene” para veren Doğu milleti ile “kendine benzeyene” para veren Batı milleti arasındaki yolculuk Kükreer’i etnografik yolculuğuna çıkarmıştır.

“İslamiyet’in Kharonları: Gassallar” Gülseren Güldeste ise yaşam ve ölüm arasındaki çizgide son durak noktasında gasilhanelerde ölü bedenleri yıkayanlarla başladığı yolculuğunda yaşamı, ölümü ve korkuları sorgularken dönüşüm yaşayan araştırmacı çalışmanın sonunda hangi noktaya geldiğini anlatmaktadır. Yeraltından Notlar başlığının hemen altında tek bir cümle yazmaktadır; “soğuk.” Araştırmacının gasilhaneleri tanımladığı ilk duygu “soğuk”. Bununla birlikte araştırmayı yapanın kadın olması hasebiyle özellikle kadın gassallarla dini sürecin her aşamasını anlatarak devam etmiştir. Araştırmacı, mantığını gasilhanenin önünde bırakarak bu ölüm ve yaşam arasındaki saha çalışmasında karmaşık duygularla içeriye girmektedir. En ince ayrıntısına kadar tanık olduğu yıkama anını çalışmasında anlatmaktadır. “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar” hadisinden yola çıkarak felsefik bir yaklaşımla kimin ölü ve kimin yaşadığı sorusunu sormaya başlıyor. Tam da bu noktada araştırmacının sahadaki dönüşümü gözlemlenebilmektedir. Böylece hiç görmek,

duymak ve hatırlamak istemediğimiz bir meslek olan gassalların gözünden ölümler, yeniden tanımlanmaktadır. “Kelimelerden Kaçmak, Zamana Yakalanmak” başlığı evrensel bir olgu olan ölüme yaklaşımın evrensellikten uzak olması üzerine kurgulanmıştır. Ölümü, görece bir kavram olan zaman ile tanımlamaktadır. “Zaman öldürür” ve ‘O’ isteyene kadar herkes ölümsüzdür.” (Güldeste 2019: 81) cümleleriyle mitolojik çağlara göndermede bulunmaktadır. Yaşam ve ölüm kavramlarını zıtlık olarak ele almayı birbirini var eden iki kavram olarak görmesi ve bu varlığı “dil” sayesinde elde edebilmesi çalışmanın dikkat çekici bölümüdür. Gassalların ölü değil cenaze sözcüğünü kullanmaları, kendilerini ise ‘imam’ ve ‘imame’ olarak adlandırmaları dilin olanakları çerçevesindeki tanımlardan bazılarıdır. Fotoğraflara bakmayı ölümlere bakmakla eş tutan bir anlayışın ölümlere bakarken neden ürkmedikleri yönündeki sorunun mantıksal açıklaması ise araştırmacının belki de yola çıkarken hiç bakmadığı bir noktaydı.

“Afedersiniz, Burada Deli Var Mı?” Mahalleli olmak, mahallelinin esnafı ve dahi delisi olmak arasında yaşananlara tanık olan Nilgün Sonkan Gündüz’ün derste hocasının anlattığı bir saha çalışması deneyimi, kendi alan çalışmasının kıvılcımı olmuştur. Deli ve delilik üzerinde düşünürken mahallelinin deli imgelemine neşeli bir karşılığı olduğunu görmesi daha çalışmanın başında araştırmacıya farklı bir kapı aralamıştır. Bu çalışmada araştırmacının ön görüşmelerinde kaynak kişi görüşmelerinin referansla yapmalarının önemi ve çalışmayı nasıl yönlendirdiği üzerinde de durulmuştur. Araştırmacı hem memleketi olan Manisa’yı hem de Ankara’yı örneklem olarak almıştır. Bir yerli olmak ve sahaya tanıdıklarla çıkmanın kaynak kişi bulmayı ve akılda soru işareti olmadan kişilerle konuşulmasını kolaylaştırdığını gözlemlemiştir. Neticede mahallelinin deliyi koruma içgüdüleri de devreye girmektedir. Sıra dışı olmayan yerlerde yaşayan delileri bulmak zor olmasa bile kaynak kişilere sorulan ilk soru “tanıdığınız bir deli var mı?” olmuştur. Bu soru Handke’nin “kalecinin penaltı anındaki endişesini” andırmaktadır (akt: Sonkan -Gündüz 2019: 97) tanımlamasına uymaktadır. Akıllı olana “biz” dendiğini, anladığında esnafın da kendisinin de deliyi penaltı çizgisinin dışında aradığı gizli bir anlaşmanın içinde olduğunu da ayırdına varmıştır. Sonkan-Gündüz sahada deliliğin muğlak bir kavram olması, esnafın söylediğini esas almak gibi alan araştırmasının çıkmazları ile karşılaşmıştır. Bu nedenle bu saha çalışması esnafın delilik algısı üzerinden şekillenmiştir. Görüşmelerde ‘deli’ sözcüğünün sadece kapıyı açan bir anahtar olduğu kapı açıldıktan sonra artık o sözcüğe ihtiyaç duyulmadığının farkına varılması ise esnaf ve araştırmacı arasındaki gizli anlaşmanın kurallarından biriydi. Hangi türden deli? sorusunun karşılığında ise esnaf araştırmacıyı özellikle “zararsız deliler” ile tanıştıyordu. Ancak herkesin kafasında birden çok deli vardı elbette. Sadece araştırmacı esnafı değil, esnaf da bu

süreçte araştırmacıyı anlamaya, ölçüp tartıp biçmeye başlıyordu. Kısacası araştırmacının dediği gibi “kervan yolda düzelecekti.” Neticede görece bir kavram üzerinde saha yapmak araştırmanın sınırlılıklarını da muğlaklaştırmaktadır. Tüm bunların farkında olan yazar, saha verilerini deli listesine dair kategorizasyonunda sürekli ekleme çıkarma yapmak durumunda kaldığını ifade etmektedir.

“Delinin Peşinde, Esnafın Yanında” başlığında bu süreci bir oyun olarak değerlendirdiğini anlatmaktadır. Oyun üç aşamadan oluşmaktadır. Mülakat, gözlem ve oyuna katılma. Ancak oyunun her aşamasında esnafa muhtaçlık söz konusudur. Saha çalışmasında araştırmacının varlığının zaman zaman görünür zaman zaman ise görünmez kılındığı durumlar yaşanmaktadır.

“Bir Ses Kısılması: Delinin Sözü” başlığında ise esnafla deli arasındaki ilişkide sözün belirleyiciliğinin, ilişkinin doğasını da kategorisini de belirlediğinin farkına varılması çalışmanın önemini ayrıca ortaya koymaktadır. Ancak esnaf deli ilişkisini kuran sadece söz değildi. Beden dili, işaret dili de zaman zaman bu ilişkinin aracı olabiliyordu. Delinin sözü ise bazen “onun deliliğini tescilliyor bazen de doğruluğundan şüphe ettiriyordu .” (Sonkan-Gündüz 2019: 115). Bu çalışmanın yöntemsel olarak yapılandırılmasında “delinin suskun kaldığı, sözün esnafa verildiği” (Sonkan-Gündüz 2019: 116) durumların yaşandığı dolayısıyla çalışmayı esnafın sözünün yapılandırığı gerçeğini de dile getirmiştir.

“Alan Kendi Kategorilerini Dayatır Ama...” başlığı ise araştırmacının kendini bu araştırmada nerede gördüğü sorunsalının bir cevabı niteliğindedir. Araştırmacı bu durumu şu sözlerle özetlemektedir. “Esnafın omuzları üzerinden deliyi görüyordum, biraz da sahadaki bir hakem gibi maçı yönetmeye çalışıyordum. Kendimi bazen taca çıkan top gibi bazen de saha kenarında maçı izleyen yabancı ya da yedek oyuncu gibi hissediyordum. Arada kalma haliydi yaşadığım.” (Sonkan-Gündüz 2019: 120). Esnaf ve deli ilişkisini konu alan bu çalışma 2017 Ekim ayında “Mahallenin Delisi” adıyla kitaplaştırılmıştır.

“Dönme Dolap’a Tüneyen Antropolog” başlıklı yazıda Ankara Gençlik Parkı Lunaparkı’nda korku ve eğlencenin beraber tezahür ettiği oyunculara binen, eğlenen Berna Küçükoğlu, eğlence ve korku arasında gidip gelerek gözlemediği lunapark yolculuğunda eğlenceye dair kavramlarına yenilerinin eklenmesini sağlamıştır. Eğlenirken korkmak ve korkarken eğlenmek üzerinde lunaparkları ele almıştır. Küçükoğlu bu alan çalışmasında araç olarak telefonu kullanmanın sahada araştırmacıyı görünmez kılmanın önemi üzerinde durmuştur. Aynı zamanda sahada dönüşümüne tanık olduğumuz araştırmacının ilk aşamada kendisine yönelttiği sorularla açtığı kapılardan girişi, araştırmasının metodolojik temellerini ve katılımcı gözlemci olduğu sahadaki soruları da gündeme getirmiştir. Alan kavramına dair

sorunsallarından bazıları; “Antropoloğun alandaki görünürlüğü ne anlama gelir? Antropoloğun tanınması ve kabul görmesi bilgiye ulaşma ve bilginin niteliği bağlamında epistemolojik bir eşiği mi ifade eder? Araştırma sırasında tamamen kabul görmek ne dereceye kadar mümkündür? Araştırmacının varlığından tamamen bağımsız bir alan varsayılabilir mi? Antropolog her koşulda kendini tanıtmak ve istisnasız kendini görünür kılmak mecburiyetinde midir?” (Küçüköğlü 2019: 124) gibi problemler araştırmacının kendisine yönelttiği sorulardan bazılarıdır. Bu sorulara cevap olarak ise tek bir doğrunun olmadığı, her çalışmanın kendi seyirinde gerçekleştiğini ve kendini görünür kılmadan da çalışmanın bir anlam taşıdığını süreç içerisinde öğrenmiş olduğudur. Küçüköğlü çalışmasının ilk gününden itibaren yaptığı gözleme dair kanaati, farklı bir görme biçiminin de mümkün olduğu yönündedir. Lunaparkın çalışma sahası olduğu araştırmayı tam anlamıyla ‘tuhaf’ olarak tanımlamaktadır.

“Sosyal Antropolojik Alan”ı inşa etmek başlığı altında ise araştırmanın başındaki sorunsalın dönüşümünü anlatmıştır. Lunaparktan “Lunapark’ı Oyun Pratikleri ve Oyuncaklar Üzerinden Okumak” olarak değiştirdiği bu sürecin önemi üzerinde durmuştur. “Başladığı yere geri dönen tüm lunapark oyuncaklarının döngüsel hareketi gibi, ben de alanı döngüsel bir şekilde inşa ettim...yabancılaşma duygusunun peşinden giderek” (Küçüköğlü 2019: 130) alanı var etmesi çalışmanın metodolojisini oluşturmuştur. Lunaparkın eğlence anlayışında “geçici olarak algıyı tahrip etme ve diğer durumda duru ve net olan akıl üzerinde duyusal bir panik oluşturma girişimi ile bu, bir vertigo arayışıdır.” (Küçüköğlü 2019: 133). Eğlencenin bu anlayışın neresinde olduğu ise bu sahanın sorunsalını oluşturmuştur.

“Biz Bu Şehri Virajlarıyla Sevdik: Tofaş Kuş Serisi Otomobiller Özelinde Rutin, Tutku ve Modifiye” başlıklı yazısında Tofaş marka araba kullanıcılarının arasına kendi modifiye Şahiniyle karışan Sinan Çağırtekin; “alan”ı Tofaş arabanın lastiklerinin değdiği her yer olarak tanımlamaktadır. Alana dair dönüşümü ise şu cümlelerle ifade etmektedir: “Alan, eril bir stres atma mecrasına, ekonomik dezavantajlılık ve güçlü, zengin ve ‘işini bilen’ erkeğin yüceltildiği toplumsal cinsiyet rollerinin arasında doğan mağduriyetin, hırçın bir dışavurumuna” (Çağırtekin 2019: 144) dönüşmektedir. Böylece araştırmacı sahayı metni cazip kılmak için "katılımın sınırlarını zorlamak" olarak tanımlamıştır.

“Bi(r) yerli ve Öteki Olmak” Çok kültürlü kentlerin popüler söylemi olan hoşgörü kavramını ve Antakya’da “bir yere ait olma” üzerinden kimlik inşasını çalışan Alim Koray Cengiz; çalışmasında alanı ve yaşadığı içsel dönüşümü antropolog olarak ortaya koyarak sahaya çıkacak araştırmacılara yol göstermiş bu sayede çalışmasının metodolojisini sağlam temellere oturtmuştur. ‘Modern ve hoşgörü’ kenti olarak tanımlanan Antakya’da “bir yerli olma”yı tanımlama çabaları aynı zamanda Cengiz’in içsel dünyasına bir yolculuğun da

başlangıcı olmuştur. Alanda yaşayan araştırmacının problemlerinden biri fazlasıyla içinde olduğundan nereden başlayacağını bilememek olmuştur. Başlangıçta nesnel bir bakış açısıyla araştırma yapamayacağı endişesini taşıırken zamanla bunun yersiz olduğunu anlaması Cengiz'in bu süreçteki değişiminin ilk adımı olmuştur. Saha/alan tanımlamasını “evin dışında” olmak olduğu ve bu alanın da güvenli alanın dışına çıkmakla Fabian'ın (1999: 159 akt Cengiz 2019: 162) “etnografinin gözleme ve toplama üzerine kurulu olduğunu, bunun da mekânsal bir etkinlik olduğunu belirtir; bunun üzerinden de sahaya araştırmacı gönderen toplumlarla araştırılan toplum arasındaki doğal iktidar ilişkisini gündeme getirir.” şeklindeki ifade, saha çalışmasında etnisite, din ve kimlik gibi hassas konularda güç ilişkilerindeki ‘bilen ve bilinen’ kavramları üzerine kurgulamıştır. Cengiz, çalışmasında önemli yere sahip olan ‘hoşgörü’ kavramını, daha geniş bir perspektiften ele alarak ‘birlikte yaşama kültürü’ adı altında kavramsallaştırmıştır. Bunu Yazmalı Mıyım? başlığı altında Susan Sontag'ın Görme Üzerine çalışması ve Fabian'ın etnografik çalışması, Barbara Tedlock'un antropolojik perspektifte düşünömselliğın yani etnografin kendi tecrübelerini kağıda dökmesi katılım, gözlem ve analiz etme süreçlerini dönüşümleriyle birlikte ele aldığını göstermektedir.

Cengiz, tüm bu saha çalışması boyunca ne yapması gerektiğini öğrendiği kadar ne yapmaması gerektiğini öğrenerek de dönüşümünü sağlamıştır. Kendi ve öteki arasındaki gerilimli durumları yazmaya başladığı süreci Cengiz, Nita Kumar'ın şu sözleriyle açıklamaktadır. “Zaman bu tecrübelerle ait hatıraların izini silebilmektedir.” (Cengiz 2019: 171). Araştırmacının saha çalışması boyunca yaşadığı değişim ve dönüşüm ‘Tedlock'un ‘yerliye dönüşen antropolog’ kavramı üzerinden tanımlanmış ve kente dair pek çok şey öğrendiğini ifade etmesiyle çalışmada yer almıştır.

Bigalı “Gacı”: Evde Araştırmacı Olmak Üzerine Etnografik Notlar” Bigalı olduğu halde çingenelerin yaşadığı “Yukarı Mahalleyi” araştırması sayesinde keşfeden Semra Özlem Dişli evde alan araştırması üzerine düşünmek zorunda kalmıştır. Bigalı olmak-olmamak, yukarı mahalleden olmak-olmamak, Roman olmak ya da olmamak. Tüm bunların sürece ve sahaya etkilerinin Dişli'nin dönüşümüne etkileri çalışmayı da yönlendirmiştir. Kendi alan deneyiminde Bigalı olarak yukarı mahallede Romanlarla çalışırken *Gacı*, *bizim kız* kimliğiyle yürüttüğü sahada antropolog olarak yaşadığı ikilemleri anlatmıştır. Bigalı kadın araştırmacı kimliğiyle Romanlar arasındaki deneyimleri Narayan'ın antropoloji kapsamında ele alışıyla değerlendirmek gerekirse “etnografik bir çalışmayı ve bilgi inşasını dolaysız bir biçimde etkileyen araştırmacı ile araştırma öznelerinin karşılıklı ilişkilerinin bir sonucu olarak düşünmemenin gerekliliği” (Dişli 2019: 180) ortaya çıkmaktadır. Dişli'nin sahada Gacı'den evin kızı konumuna geçişinde yaşadıkları ve tüm bu sürecin araştırmaya katkıları ve

zorlukları alan araştırması yapanların karşılaşacakları durumları örneklemektedir. Kaynak kişilerin bu süreçteki tutumları, Dişli'yi tanıtırken “bizim faydamıza çalışıyor” sözünün alt metinde alana ve araştırmaya katkıları ve sınırlılıkları çalışmada antropolog olarak tartışılmıştır. Araştırmacının toplumsal cinsiyet uyarınca belirlenen kurallara uymayı gönüllü bir biçimde kabul etmesi de zamanla Romanlar arasında ‘*iyice Roman oldun*’ sözüyle onaylanarak olumlu bir anlamda kaynak kişiler arasında araştırmacının kabul görüşünü refere etmektedir.

“Çocukluk Hayallerimden Alan Araştırmasına: Doğanın Gündelik Hayatta Keşfi” Saha çalışması için Japonya’ya giden Ceren Aksoy Sugiyama alan tecrübelerini okuyucuyla paylaşmıştır. “Japonya ile Karşılaşma” başlığı altında Japonya’ya duyduğu ilginin başlangıç noktasına ve kendi tecrübelerine karşılaştırmaları bir bakış açısıyla yaklaşır. Malinowski’nin ‘uzak olanın iştah kabartan resmi’ araştırmacının Japonya’da alan çalışması yapma isteğini kamçulamıştır. Alan ile ilgili araştırma yaptıkça tekdüze gri bina imgesi değişmeye başlamıştır.

“Ganbatte Kudasai! (Gayret Et(edin) Lütfen)” başlığı altında evlilik yoluyla akrabalık kurduğu Japonlarla Geertz’in klasik etnografilerde yaptığı gibi köye gidip yaşayarak ve oradakilerle vakit geçirerek gözlem yapmıştır. Elbette akrabalık ilişkilerinin işleri kolaylaştırdığı noktalar olduğu gibi dezavantajları da olmuştur. Köyün kolektif belleğindeki alt üst ilişkilerini gözetmesi ve duruma uygun hareket etmesi araştırmacıdan beklendiğinden kendisine davranış kodları öğretilmiştir.

“Tanoshinde Kudasai (Eğlen(in) Lütfen)” başlığı altında Japonya’da banyo ve kaplıca pratiklerinin gündelik yaşamdaki yerini ve anlamını zaman içerisinde anlamlandırması ve katılımlı gözlemlerle sürecin içerisinde yer alması çalışmanın dönüşüm aşamasında önemli bir adımdır. Ofuro pratiği ile kaplıca anlayışının birbirini tamamlaması ve yerel turizmde de bir karşılığı ve sürekliliği olduğunu gözlemlemiştir. Türkiye’deki saha deneyimlerinden farklı olarak Japonya’da insanlarla tanışıp yakın ilişki kurmak farklı bir saha deneyiminin kapılarını açmıştır. İnsanlarla iletişim kurmak için farklı yollar deneyen Aksoy-Sugiyama araştırmacı olarak Japonya’da Urry’nin (1990) turizmi gündelik hayatın karşıtı olarak konumlandırılan tezini sorgulamasına neden olmuştur (Aksoy Sugiyama 2019: 208). Seyahatin yerli turistler için ne ifade ettiğini merak etmesi çalışmanın bir diğer sorunsalı olmuştur. Saha çalışmalarında bireysel, çevresel ve sosyal alanla ilişkiyi yansıtan örnekler üzerinden pek çalışılan bir konu olmasa da istatistiksel olarak Japonya’da en çok tercih edilen ve turistik aktivite olan banyo, kaplıca kültürü çalışılmıştır.

Etnografi: Olağan-ıçı Tecrübe adlı kitapta farklı disiplinlerden akademisyenler bir araya gelmiştir. Yazarlar, saha çalışmalarını aktarmalarının yanı sıra süreçteki dönüşümlerini de okuyucularıyla paylaşmışlardır. Araştırmacıların saha boyunca yaşadıkları deneyimlerini, değişimlerini ve dönüşümlerini aktarmaları konuyla ilgili araştırmacılara farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Kitapta her bölümün yazarı, konuya ilgi duyanlara, saha araştırmacılarına tecrübelerini aktarırken bu konuda yapılacak yeni çalışmalara da katkı sağlamaktadır.

Özetle eser farklı disiplinlerden konuya ilgi duyanlara ve bundan sonra yapılacak çalışmalara yol gösterici olacak niteliktedir.

Kaynakça

AKSOY-SUGİYİMA, Ceren. (2019). “Çocukluk Hayallerimden Alan Araştırmasına:Doğanın Gündelik Hayatta Keşfi”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

CENGİZ, Alm Koray. (2019). “Bi(r) Yerli ve Öteki Olmak”, *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

ÇAĞIRTEKİN, Sinan. (2019). “Biz Bu Şehri Virajlarıyla Sevdik: Tofaş Kuş Serisi Otomobiller Özelinde Rutin, Tutku ve Modifiye”, *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

DİŞLİ, Semra Özlem. (2019). “Bigalı “Gacı”: Evde Araştırmacı Olmak Üzerine Etnografik Notlar”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

GÜLDESTE, Gülseren. (2019). “İslamiyet’in Kharonları: Gasallar”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

KÜÇÜKOĞLU, Berna. (2019). “Dönme Dolap’a Tüneyen Antropolog”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

KÜKRER, Meriç. (2019). “Kovalamacanın Ortasında Bir Antropolog: Dilenci Zabıta İlişisine Eklemlenme Hikayesi”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

SONKAN GÜNDÜZ, Nilgün. (2019). “Affedersiniz, Burada Deli Var mı?”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

YAZICI YAKIN, Aslı. (2019). “Alelâde Şeyleri Anlatmak”, *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.

YAZICI YAKIN, Aslı. (2019). “Çayıra Adım Bile Atmayacağım Bundan Böyle”. *Etnografi-Olağan-ıçı Tecrübe*. (ed.Aslı Yazıcı Yakın, Meriç Kükrer). Ankara: DoğuBatı Yayınları.



HALKBİLİMİ
ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
FOLKLOR RESEARCH ASSOCIATION

*uluslararası halkbilimi
araştırmaları dergisi*

Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi
Cilt:1 Sayı:2 Yıl:2019

International Journal Of Folklore Research
Volume:1 Issue:2 Year:2019

4 BÖLÜM

PART 4

BİBLİYOGRAFYA

BIBLIOGRAPHY



Geliş Tarihi:06.09.2019 Kabul Tarihi:11.11.2019

Entry Date: 06.09.2019 Accepted: 11.11.2019

TÜRKİYE’DE KAZAK TÜRKLERİNİN DESTANLARI KONUSUNDAKİ ÇALIŞMALARIN BİBLİYOGRAFYASI

Bibliography of Works Regarding the Epics of Kazakh Turks in Turkey

Özlem DAĞDELEN*

Özet

Ortak bir geçmişe sahip olan fakat farklı coğrafyalarda yaşayan Türk topluluklarının kültürel ve sosyal özelliklerini tanıyıp anlayabilmek için sözlü ve yazılı kültür ürünlerinin incelenerek yorumlanması gerekir. Bu noktada ele alınması gereken temel kaynaklardan biri de destanlardır. Kazak Türkleri, epik geleneğin hâkim olduğu dönemlerden başlayarak günümüze kadar icra edilegelen zengin bir destan kültürüne sahiptir. Ülkemizde Kazak destanları konusunda yapılan çalışmaların özellikle son yıllarda ivme kazandığı söylenebilir.

Bibliyografya çalışmaları akademik ve bilimsel araştırmaların ön hazırlık aşamasında araştırmacılara derli toplu bilgi sunması ve inceleme konusunun bilimsel altyapısını açıkça ortaya koyması bakımından kolaylık sağlar. Son yıllarda Türkiye sahasında nitelik ve nicelik yönünden yükselişte olan Türk dünyası destan araştırmaları konusunda hazırlanacak olan bibliyografya çalışmaları, konuya olan ilginin bilimsel boyuta taşınması noktasında araştırmacıların işini kolaylaştıracaktır. Bu çalışmada Kazak Türklerinin destanları konusunda Türkiye’de hazırlanan çalışmaların bibliyografyasına yer verilmiştir. Konuyla ilgili tezler, makaleler ve kitaplardan oluşan seksen iki çalışma tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye, Kazak edebiyatı, destan, Kazak destanları, bibliyografya

Abstract

In order to understand and acknowledge the cultural and social features of Turkish societies with a common past but a divided geography, verbal and written sources must be reviewed and interpreted. Epics are one of the main sources that need to be reviewed. The Kazakh Turks have a rich epic culture that has been maintained since the times when the epic culture was dominant. It can be said that the studies on Kazakh Epics in our country have gained speed especially in recent years.

The bibliography studies facilitate the academic and scientific researches in the preparation process of presenting neat information to the researchers and clearly revealing the scientific infrastructure of the subject matter. Last year, the rise in Turkey in the field of quality and quantity in terms of the Turkish world saga research studies which will be prepared in the bibliography, transported in a scientific point of interest in the issue size will facilitate the work of researchers. In this study it is included in the bibliography of studies prepared by Kazakh in Turkey about the Turkish epics. Eighty-two studies, including theses, articles and books, were identified.

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, ozlemutkudagdelen@gmail.com. Tel: 0554 622 34 68

Keywords: Turkey, Kazakh literature, epic, Kazakh epics, bibliography

Giriş

Kültür, “Bir topluluktaki fertlerin ve sosyal grupların çoğunluğunu aynı duygu ve ülküler çevresinde birleştirerek o topluluğu milletleştiren, diğer milletlerden farklılaştıran maddî ve manevî her türlü bilgi, beceri, kabul ve davranış birliği” (Durbilmez, 2017: 21) olarak tanımlanabilir. Türk dünyası topluluklarının her birindeki sözlü ve yazılı kültür ürünleri ayrı ayrı ele alındığında, bu kültür ürünlerinin farklı coğrafyalarda ve farklı bir tarihî süreçte ilerleme kaydettiği, görünüşte birbirinden değişik özellikler barındırdığı düşünülebilir. Ancak bu ürünler bir bütün olarak incelendiğinde temelde birbiri ile çok benzer özelliklere sahip oldukları, bir bütünü birbirini tamamlayan parçaları gibi Türk milletinin maddi manevi zenginliklerini ortak bir doku ve üslup ile bizlere sundukları açıkça görülür. Türk toplumlarının kültürel değerlerinin ortaya konulması, Türk dünyasındaki maddi ve manevi ortaklığın belirlenmesi noktasında gereklidir. Bu bağlamda, Türkiye dışında yaşayan Türklerin kültür zenginliklerinden biri olan destanların araştırılması konusu büyük önem arz etmektedir. Zira destanlar, Kuzeybatı Çin’den Avrupa ortalarına kadar uzanan sahada şekillenen ortak kültürümüzü, ortak hafızamızı, dünyayı ve evreni algılayışımızı ve millî hafızamızı yansıtan en önemli kültür miraslarımızdandır (Ata Yıldız, 2015: 13; Kafesoğlu, 2009: 334-335). Kazak destanları da bu mirasın ve zenginliğin önemli bir parçasını oluşturur.

Destanlar, milletin tarihine dair önemli bilgilerin yanı sıra sosyal ve kültürel hayat, ekonomi, devlet yapısı gibi birçok konuda önemli bir kaynak niteliğinde olan anlatılardır. Toplumların insanı, eşyayı, dünyayı ve evreni algılama biçimine, gelenek ve göreneklerine, yaşam tarzları ile ilgili başka kaynaklarda bulunmayan birçok bilgiye destanlardan ulaşılabilir. Bu edebî türe ait metinler, icracılar, bağlam üzerine yapılacak bilimsel çalışmalarla destanın özellikleri ve işlevleri ortaya konulur.

Kazakistan’da genelde dil, edebiyat ve folklor, özelde ise destan araştırmaları, Sovyetler Birliği’nin bu konudaki politikası ve bilimsel anlayışı doğrultusunda gelişmiştir. Bu alanda çalışan Kazak ve Rus Türkologlar, Kazak destanlarının tespiti ve diğer Türk halklarının destanlarıyla ortaklıklarını incelemiştir (İbrayev, 1998: 18-19). Bununla birlikte Kazak Türklerinin destanlarının çeşitli yönlerden araştırılması konusunda Türkiye’de yapılan çalışmaların 1990’lara kadar oldukça sınırlı olduğu söylenebilir. Bu döneme kadar Türkiye dışındaki Türk toplumlarının büyük bir kısmının esaret altında yaşaması, Türkiye

sahasındaki siyasi ve kültürel rotanın daha çok batıya dönük olması, bu durumun araştırmacıları da yönlendiren etkisinin sonucu olarak Türkiye sahasında Kazak destanlarının araştırılması konusu yeterince ilgi görmemiştir. Bu çalışmalar, Kazakistan'ın bağımsızlığını kazandığı 1991'den itibaren ivme kazanmıştır. Özellikle son yıllarda ülkemizde uygulanan destan projeleri, çeşitli üniversitelerde hazırlanan doktora, yüksek lisans ve lisans tezleri, ülkemizdeki araştırmacıların söz konusu destanlara olan ilgisinin giderek arttığını göstermektedir.

Burada, Türkiye sahasında Kazak Türklerinin destanları ve destancılık geleneği konusunda hazırlanan çalışmalar konusunda bir bibliyografya denemesi sunulmuştur. Bu kaynaklardan ulaşılabilenlerin bir arada verilmesinin, araştırmacılara bundan sonraki çalışmalarda kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

Türkiye Sahasında Kazak Türklerinin Destanları Konusunda Hazırlanan Çalışmalar:

A. Tezler

AÇA, Mehmet. (1998) Kozi-Körpeş-Bayan Sulu Destanı Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma (3 Cilt). Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

ADİLBEKOVA, Elmira. (1999) Koblandı-Batır Destanı ile Dede Korkut Arasındaki İlişkiler. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

ARIKAN, Metin. (1999) Köroğlu'nun Kazak Varyantları (2 cilt). Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

ARIKAN, Metin. (2003) Kazak Sözlü Geleneğinde Arkaik Destanların Tipolojik Özellikleri. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

BASHENOVA, Aliye. (2007) Kazak Destanları (Transkripsiyon, Aktarma, Metnin Grameri). Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

BAYRAM, Bülent. (2004) Alankay Batır Destanı Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.

BİLECİK, Fahrünnisa. (1998) Kız Jibek Destanı. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

BOLATOVA, Laura. (2014) Bamsı Beyrek Boyunun Alpamıs Destanı ile Deli Dumrul Boyunun Er Töstik Destanı ile Mukayeseli İncelemesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

ÇELİK, Fatma. (2016) Kazak Destanlarında Kadın Tipolojisi. Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi.

ÇETİN, Halil. (2016) Koblandı Batır, Alpamış ve Köroğlu Destanlarının Kazak Versiyonunun Halk Bilimsel Açından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

DİREK, Hatice. (2010) Kazaklarda Bozcigit Anlatması. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

ERSÖZ, Murat. (2001) Kazak Türklerinin Ayman Şolpan Destanı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

KESKİN, Güven. (2018) Kazak ve Kırgız Sahası Destanlarında Kahraman Eğitimi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

KILINÇ, Aziz. (1996) Kambar Batır Destanı (İnceleme-Metin-Aktarma). Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

KUANIŞBAYEV, Ercan. (2000) Kozi Körpeş Bayan Suluv Destanı (Giriş-Metin-Tercüme-Dizin). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

KUANYSHBAYEVA, Asem. (2002) Formül Nazariyesi ve Koblandı Batır Destanı'ndaki Formüller. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

MUTLU, Hüseyin Kahraman. (1999) Er Sayın Destanı Çeviri-Gramer-Sözlük. Yüksek Lisans Tezi. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

ÖZCAN, Derya. (2011) Kazak Batırlık Destanları Üzerine Bir İnceleme. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

ÖZKARA, Betül. (2019) Er Kosay Adlı Destan Kitabında Kazak Kültürel Unsurları. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

PANAYEVA, Flora. (2011) Yer Tarğın Destanındaki Epik Unsurlar. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.

SAĞDIÇ, Hayrettin. (1998) Köroğlu Destanı'nın Kazakça Jambıl Nüshası. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

SÜLEIMENOVA, Akböpe. (2018) Kazak Destanlarında Deyimler ve Türkiye Türkçesi Karşılıkları. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

ŞAMİ, Kamşat. (2014) Kazak Türklerinin Kambar Batır Destanı. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

ŞIŞMAN, Bekir. (1998) Kazakistan'da Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Bu Gelenek İçerisinde Köroğlu Destanı. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

TAMİR, Ferhat. (1972) Abılay Han Destanı (Giriş-Metin-Tercüme). Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

TATLİCAN, Nezhik. (2013) Edigey Merkezli Epik Anlatılarda (Başkurt, Kazak, Tatar) Mitoloji ve Tarihsellik. Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

YILDIRIM, Seyfullah. (2012) Kazak Türk Folklorunda Epik Anlatmalar. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

YILDIZ, Hacer. (2019) Kazak Destanlarında Savaş Aletleri. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi.

YUMRUTAŞ, Tuğba. (2009) Kambar Batır Destanı, Metin-Dizin. Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

B. Makaleler

ARIKAN, Metin. (2011) “Er Esim/Eşim Destanı Bağlamında Destan-Tarih İlişkisi ve Destanın Oluşumu”. Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, S. 194, s. 155-167.

ATNUR, Gülhan. (2005) “Kozı Körpeş ile Bayan Sulu Destanında Geyik Motifi”. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (Prof. Dr. Fahrettin Kırzıoğlu Özel Sayısı), S. 28, s. 213-222.

AVEZOV, Muhtar. (1997) “Kozı Körpeş-Bayan Sulu”. (Akt. Zeyneş İsmail, Ahmet Güngör) Bilig, S.5, s. 93-106.

BAYRAM, Bülent. (2009) “Halk Edebiyatı Metinlerine Sovyetler Birliği Döneminde İdeolojik Yaklaşım: Alankay Batır Örneği”. Turkish Studies, 4/8, s. 710-724.

ÇETİN, İsmet. (2003) “Kazakistan Jırşılık Geleneği ve Bir Örnek: Ruslan Ahmetov”. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 13, s. 401-410.

DURBİLMEZ, Bayram. (2003) “Efsaneden Destana: Kazakistan’da Korkut Ata ve Korkut Küyü”. Millî Folklor, 8/60, s. 219-232.

ERGUN, Metin. (1994) “Kazak Halk Akınlarında (Şairlerinde) Rüya Motifi”. Millî Folklor. 3/23, s. 8-14.

OĞUZ, Öcal. (1998) “Mitolojimizde ve Ural-Batır Destanında Başlangıçtaki Sonsuz Su”. Millî Folklor, 38, s. 22-24.

ORAZBAYOĞLU, Muhtarkan. (1989) “Orta Asya Kazak Türklerinin Tarihi Destanlarının Teşekkül Meseleleri”. Millî Folklor, 4, s. 25-26.

OSPANALIYEVA, Bibigül. (2008) “Kazak Türklerinde Destan Kavramı ve Narkız Destanı”. Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, S. 175, s. 225-234.

ORTAKÇI, Altuğ. (2014) “Şora/Çora Batır Destanının Kazak, Tatar ve Kırım Tatar Türk Varyantlarının Karşılaştırılması”. Turkish Studies, 9/3, s. 1009-1022.

ÖZCAN, Derya. (2011) “Kazak Türklerinin Munlık-Zarlık Destanında Altın”. NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 1, s. 30-38.

ÖZCAN, Derya. (2013) “Türk Destanlarında Kardeşlik Üzerine Bir Değerlendirme: Şakir-Şakirat ve Segrek-Eğrek Örneği”. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6/2, s. 123-130.

ÖZDEMİR, Aşur. (2006) “Körüğlü Men Bezergen Destanındaki Özel Adlara Dair”. Bilig, S. 37, s. 91-114.

SÖYLEMEZ, Orhan ve ALİYEVA, Lezzet. (2000) “Alpamış Batır ve Er-Targın Destanlarında Kahraman Kadın ve At Motifleri”. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 14, s. 35- 46.

ŞAHİN, Halil İbrahim. (2010) “Kazak ve Kırgız Destan Geleneklerinin Etkileşimi Bağlamında Çora Batır Destanı'nın S. Çoybekov Anlatması Üzerine Bir İnceleme”. Karadeniz, S. 8, s. 108-122.

ŞİRİN, Hatice Emel. (2010) “Kazaklarda Destan Kadınları”. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S. 30, s. 37-47.

ŞİŞMAN, Bekir. (1996) “Kazak Halk Edebiyatında Lirik- Epik Destan Türü ve Kozi Körpeş-Bayan Sulu Jırı”. Türk Lehçeleri ve Edebiyatı Dergisi, S. 7, s. 42-45.

ŞİŞMAN, Bekir. (2000) “Köroğlu Destanı'nın Kazak Varyantındaki Tarihi, Sosyo-Kültürel Unsurlar”. Millî Folklor, 6/46, 52-59.

TAMİR, Ferhat. (2011) “Kazaklarda Destanlar ve Er Sayın Destanı”. Kardeş Kalemler, S. 56, s. 71-76.

YALÇINER, Necla. (2007) “Kazak Destanları”. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S. 24, s. 129-139.

YILDIRIM, Nilüfer. (2011) “Türk Halklarının Destan Yaratılarında Üç Dünya”. Turkish Studies, 6/3, s. 1951-1965.

YILDIRIM, Dursun. (1989) “Köroğlu Destanı'nın Orta Asya Rivayetleri”. Millî Folklor, 4, s. 10-11.

YILDIRIM, Seyfullah. (2013) “İcracının Elinde Türün Değişmesine Bir Örnek: Kazak Türklerinin Keklik ile Kuzgun Dastanı”. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, S. 6, s. 125-143.

YILDIRIM, Seyfullah. (2014) “G. N. Potanin'in Kazak Türkleri Arasında Derlemiş Olduğu Er-Töstik (Er-Töştük) Anlatıları Hakkında”. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, S. 9, s. 75-102.

YILDIRIM, Seyfullah. (2015) “Alpamış Destanının Kaynaklarda Masal Olarak Adlandırılan Varyantları”. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, S. 12, s. 117-131.

YILDIRIM, Seyfullah. (2015) “Kazak Akını Süyinbay Aronulu ve Onun Ötegen Batır Destanı”. Türkbilig, S. 30, s. 23-36.

YILMAZ, Hikmet. (2004) “Kazak Türklerinin Bir Akını: Daniyal Dikeyulu Kayranbaev”. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S. 17, s. 191-199.

C. Kitaplar

AÇA, Mehmet. (2002) Kazak Türklerinin Destanları ve Destancılık Geleneği. Konya: Kömen Yayınları.

ARIKAN, Metin. (2007) Kazak Destanları 1“Köroğlu'nun Kazak Anlatmaları”. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ARIKAN, Metin. (2007) Kazak Destanları 2“Kubıkul, Dotan-Batır, Kulamergen-Joyamergen, Karabek-Batır”. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ARIKAN, Metin ve TÜRKMEN, Fikret. (2007) Kazak Destanları 4 “Kırımın Kırk Batırı”. (anl. Murin Jirav Sengirbayev). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ARIKAN, Metin. (2010) Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Kadar Kazak Jırav ve Akınları. İzmir: Elik Yayınları.

ARIKAN, Metin ve DÜYSEBAYEVA Dinara. (2011) Kız Jibek Kazak Aşk Destanı. Ankara: TÜRKSOY.

ATA YILDIZ, Naciye. (2015) Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar. Ankara: Akçağ Yayınları.

AVEZOV, Muhtar. (1997) Folklor Yazıları. (haz. Ali Abbas Çınar). Ankara: Bilig Yayınları.

AVEZOV, Muhtar. (1997) Makaleler. (haz. Zeyneş İsmail, Ahmet Güngör). Ankara: Bilig Yayınları.

AYAN, Ekrem. (2015) Kazak Destanları 10 “Akböbek, Akböpe, Avez Batır, Bazar Batır, Er Begzat, Er Tokımbet, Ermek Batır, Ötegen Batır, Avrık Batır, Suranşı Batır”. (haz. Meyramgül Jumadilova vd.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BAYRAM, Bülent. (2010) Kazak Destanları 7. (haz. Karasaş Alpısbayeva vd.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BERDİBAY, Rahmankul. (2004) Destan-Halk Hazinesi. (akt. Asem Kuanışbayeva vd.). Ankara: Yeni Avrasya Yayınları.

EKİCİ, Metin. (2004). Türk Dünyasında Köroğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.

ERGUN, Metin. (2002) Kopuz Sarını-Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GARRİYEV, Baymuhammet Ataliyeviç. (2007) Türk Dünyasında Köroğlu Anlatmaları. (çev. Feyzullah Rahmankul vd.). Ankara: TDK Yayınları.

GÖKDAĞ, Bilgehan Atsız ve ÜÇÜNCÜ, Kemal. (2007) Başlangıçtan Günümüze Türk Destanları. Ankara: Akçağ Yayınları.

İBRAYEV, Şakir. (1998) Destanın Yapısı. (akt. Ali Abbas Çınar). Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Yayınları.

KALLİMCİ, Hasan. (2006) Yardımsever Avcı (Kazak Türklerinin Kambar Batır Destanı). İstanbul: Hikmet Neşriyat.

KARACA, Oktay Selim. (2007) Kazak Destanları 3 “Barak Batır, Akböpe-Savıtбек”. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KALLİMCİ, İsmail Turan. (2010) Kazak Destanları 5 “Şora Batır”. (haz. Bolat Korgonbekov). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KARACA, Oktay Selim. (2009) Kazak Destanları 6 “Mırkı Batır, Nurgayşa, Akbiykeş-Karabala”. (haz. Seyilbek Sakenov ve Pakizat Avespayeva). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ŞİRİN, Hatice Emel. (2013) Kazak Destanları 9 “Dürligüv, Karaşş Kız, Makpal-Segiz”. (haz. Pakizat Avespayeva ve Toktar Elbekov). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

REİCHL, Karl. (2014) Türk Boylarının Destanları. (çev. Metin Ekici). Ankara: TDK Yayınları.

TÜRKMEN, Fikret ve ARIKAN, Metin. (2011) Kazak Destanları 8 “Alpamış ve Kambar Batır”. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ÜÇÜNCÜ, Kemal. (2006) Kazak Kahramanlık Destanları: Alpamış. İstanbul: Töre Yayınları.

Sonuç

Türk dünyası araştırmalarının önemli bir parçası dil ve edebiyat araştırmalarıdır. Bir milletin dili ve edebiyatı konusunda yapılacak bilimsel çalışmalar, bu milletin tarihine ve kültürüne ışık tutacaktır.

Bu bibliyografya denemesinde 82 çalışmaya yer verilmiştir. Bu çalışmaların 29’u söz konusu alanda hazırlanan lisans ve lisansüstü düzeyindeki tezlerden 28’i makalelerden ve 25’si de kitaplardan oluşmaktadır. Bu çalışmaların büyük bir kısmı Türk araştırmacılara aittir. Çeşitli vesilelerle Türkiye’de ikamet eden Kazak araştırmacılarla Türk asıllı olmayan ancak Türkoloji alanında çalışanların da konuyla ilgilenerek bilimsel çalışmalar meydana getirdiği görülmektedir. Bu bibliyografya denemesi Kazak destanları konusunda Türkiye’de yapılan tüm çalışmaları elbette ki kapsamamaktadır. Yukarıda listelenenlerin yanında, yayımlanma sürecinde olan ve/veya devam eden diğer çalışmalar da eklenerek bibliyografya zenginleştirilebilir. Burada amaç, konuyla ilgili çalışmalar yürütmek isteyen araştırmacılara kolaylık sağlamak ve zaman kaybını önlemektir.

Kaynakça

ATA YILDIZ, Naciye. (2015) Türk Dünyası Destancılık Geleneği ve Destanlar. Ankara: Akçağ Yayınları.

DURBİLMEZ, Bayram. (2017) Türk Dünyası Kültürü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

İBRAYEV, Şakir. (1998) Destanın Yapısı. (akt. Ali Abbas Çınar). Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Yayınları.

KAFESOĞLU, İbrahim. (2009). Türk Milli Kültürü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

<http://www.atam.gov.tr/kitaplar>

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tr>

<https://scholar.google.com.tr/>

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

<http://tdk.gov.tr/>

<http://turkoloji.cu.edu.tr/>

<https://ulakbim.tubitak.gov.tr>

<https://www.idefix.com>

<https://www.kitapyurdu.com>

<http://www.toplukatalog.gov.tr>

<http://www.turkishstudies.net/turkishstudies.jsp>